

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

GIOVANA MORAES SUZIN

Na batuta dos salões: música e dança nos bailes em São Paulo
(final do século XIX ao início do século XX)

Versão corrigida

São Paulo
2021

GIOVANA MORAES SUZIN

Na batuta dos salões: música e dança nos bailes em São Paulo
(final do século XIX ao início do século XX)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes

Versão corrigida

São Paulo
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S968b Suzin, Giovana Moraes
Na batuta dos salões: música e dança nos bailes em São Paulo (final do século XIX ao início do século XX) / Giovana Moraes Suzin; orientador José Geraldo Vinci de Moraes - São Paulo, 2021.
165 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Música. 2. sociedade de pessoas. 3. festas populares. 4. dança de salão. 5. Música Popular. I. Moraes, José Geraldo Vinci de, orient. II. Título.

SUZIN, Giovana Moraes. **Na batuta dos salões**: música e dança nos bailes em São Paulo (final do século XIX ao início do século XX). Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Giovana Moraes Suzin

Data da defesa: 20/08/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): José Geraldo Vinci de Moraes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/09/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

À música, musa condutora de todos os meus passos.

AGRADECIMENTOS

A escrita acadêmica sempre me soou como um exercício solitário: para acertar o andamento de seu compasso, é preciso surdinar os ruídos externos e tocar só. O isolamento, que já se apresentava como uma demanda do trabalho, ganhou nova cadência ao se tornar também uma imposição dos tempos de pandemia que se estabeleceram na fase final dessa escrita – sempre a etapa mais volumosa e dolorida. Se os dias se afundaram em um presente infinito em tom único sem horizonte de expectativas de melhoras, também deixaram como legado ressonante a exaltação do valor dos encontros. Nunca as trocas me pareceram tão importantes, e por elas tenho muito e muitos a agradecer.

Ao professor José Geraldo Vinci de Moraes, orientador no sentido primeiro dessa acepção, agradeço a paciência para entender os tempos de uma trabalhadora da cultura, o cuidado e rigor de suas análises, e as preciosas contribuições para quem não estava familiarizada com o universo musical de uma cidade e época alheias às suas.

Agradeço os valiosos apontamentos realizados pelo professor Francisco Rocha e Juliana Perez Gonzales durante a banca de qualificação e por terem aceitado participar novamente dessa empreitada. Também ao professor Leonardo Affonso de Miranda Pereira por assentir em dar suas generosas contribuições nessa última etapa.

À equipe do acervo de música do Instituto Moreira Salles pela presteza com que me ajudaram, assim como ao professor Chico Homem de Melo, que me incentivou e me mostrou o “caminho das pedras” para pesquisar partituras fora dos arquivos.

Aos colegas de labuta do Sesc Pompeia, que me ouviram reclamar durante todo o tempo de elaboração dessa dissertação sobre as dificuldades de realizar a tarefa de pesquisa enquanto se trabalha (muito) mais de 40 horas semanais, incluindo fins de semana e feriados. A compreensão e acolhimento da equipe de Música, Alê Amaral e Pedro Rodrigues, foram essenciais nos últimos meses. Agradeço também ao Alcimar Frazão, pela generosidade e pelo companheirismo na caminhada institucional

. Não poderia deixar de mencionar a equipe de produção técnica, também chamada de “audiovisual”, que ajudou a fazer dos dias (e principalmente das noites) de acompanhamento de programação mais leves e divertidos. Às colegas que viraram amigas, Sofia Neves Castilho, Sarah Degelo, Carol Barmell, Carolina Vidal e Thays Cabette. Ainda vamos nos encontrar

muito na nossa sarjeta favorita!

Gostaria de agradecer ao Devanilson José Furlan (*in memoriam*), que me ensinou muitíssimo no tempo em que trabalhamos juntos – mesmo que tenha sido pela via da oposição. As últimas mensagens que trocamos foram justamente sobre minha dissertação, que ele sempre incentivou com seu jeito muito único. Levarei para sempre como bonitas lembranças os apelidos que me deu, Renascença e Gigi Balangandã.

A música também me agraciou com amigas extremamente valiosas. Flavia Corrêa, Manoela Wright, Manuela Tavares e Paula Rocha, acho muito especial ver a polifonia desse encontro: cada uma em um mundo sonoro diferente, mas sempre em harmonia. A escrita desse trabalho também foi responsável, em parte, pela nossa aproximação, nos dias de Sallely.

À “Turminha 05”, na qual fui acolhida e me sinto integrante a muitos anos, agradeço por poder crescer junto com vocês: Ana Pura Coelho, André Keller, André Santos, Didi Helena, Débora Ann, Fernanda Antonioli, Felipe Viegas, Heber Rebouças Jorge, Júlia Passos, Maria Angélica Rodrigues, Natália Fazzioni, Nara Roberta, Paula Berbert, Pedro Angeli, Samuel Leal e Tatiana Gonçalves.

Às “Spices”, amigos que São Paulo me trouxe, Amanda Luz, Bia Ferrari, Christian Miguel, Gabriela Ruic, Lívia Aguiar e João Pedro. Que a gente possa dançar muito em breve!

Ao companheiro de caminhada Bellé Júnior, pela troca de ideias e pelo seu brilhantismo, pelos incentivos no início dessa jornada de estudos, por tudo que compartilhamos e pelo que espero que ainda possamos compartilhar no futuro.

Aos amigos Jean Stv, Kareen Sayuri, Natalia Nunes e Talita Fernandes por todas as conversas, encontros, pracinhas e momentos compartilhados a tanto tempo. Sem vocês, não sei se eu teria conseguido. Ao perturbador de mentes David das Neves, por ser fonte inesgotável de conhecimento musical e por me proporcionar risadas homéricas sempre que necessário.

Às amigas de colégio e de banda adolescente, que privilégio é tê-las ainda tão presentes na minha vida. Renata Dalaqua, Larissa Bindo, Daniela Marcondes, Mayara Barros, Fernanda Spinelli, Roberta Knopki e Isadora BK, agradeço por tudo e por tanto.

A História também foi responsável pela minha conexão com algumas das pessoas mais especiais que já conheci, como o grupo formado por Thiago de Souza, Anderson Silva, Juliana Freitas, Diego Pereira, Edgar Rego, Bruno Nichel, Thiago Videira, Pedro Rodrigues, Francine Ramos, Rodrigo Santiago e Gabriel D’Avila. Ao professor e amigo Edgar Garcia Júnior. À colega Ana Luiza Mello com a ajuda a partir de sua interessante pesquisa. As queridas do “Rolezões” figuram entre as preciosidades desse encontro, e agradeço muito à Débora Daniel, Verônica Orlandi e Jéssica Camargo. Em especial, preciso agradecer à Aline Fernandes,

parceira de estudos desde a época de graduação dupla (História e Jornalismo), e que me acompanhou nesse mesmo sentido agora na pós.

Agradeço muito ao querido Mateus Chico Mello, por toda ajuda que me deu para elaboração desse trabalho e por todo carinho. Nosso encontro será épico!

Sem o suporte e incentivo da minha família também não teria chegado até aqui. Ao meu pai, que sempre foi exemplo de dedicação aos seus objetivos. À minha irmã Luiza, que mesmo longe eu quero muito bem. Ao meu avô Paulo (*in memoriam*), que também amava História. À presença da minha avó Marlene na minha vida, cujo encorajamento é um alento. E, finalmente, à minha mãe Cristiane, que eu admiro muitíssimo pela força, criatividade e eterna capacidade de se refazer. Não esqueço, jamais.

Por último, um agradecimento especial ao amado Leandro Ramos, parceiro de todas as minhas coreografias. Por seu carinho, compreensão, escuta atenta, risadas compartilhadas, músicas inventadas e capacidade de telepatia desenvolvida, mesmo quando o mundo se faz em silêncios.

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo, cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida.

Machado de Assis em “Quincas Borba”

RESUMO

SUZIN, Giovana Moraes. **Na batuta dos salões**: música e dança nos bailes em São Paulo (final do século XIX ao início do século XX). 2021. 167 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

No final do século XIX, diferentes grupos sociais da cidade de São Paulo se reuniram em sociedades recreativas dançantes, cuja intenção primeira era a promoção de bailes privados aos sócios e sócias que delas faziam parte. Essa dissertação trata de investigar os espaços de sociabilização criados pelas classes populares, a exemplo das elites, e como a música e as danças do período sofreram influência circular. Os sons das ruas se misturaram com os dos salões e ritmos estrangeiros começavam a ganhar “sotaques” brasileiros mais fortes. Muitos foram os críticos que condenaram os bailes e as danças, e o debate se seguiu na esfera pública, sem que a música, no entanto, parasse. Aos poucos, os hábitos sociais foram se modificando, ao passo que a moral pública tentava estabelecer padrões a serem seguidos, e os gostos e os vocabulários dos bailes se adequavam aos novos princípios. Com o avançar das primeiras décadas do século XX, o poder público se mexia para implementar regras que organizassem as novas associações que proliferavam. A cidade de São Paulo também crescia em velocidade rápida e foi preciso muito ritmo para acompanhar todas essas transformações.

Palavras-chave: São Paulo, sociedades recreativas, bailes, danças de salão, música.

ABSTRACT

SUZIN, Giovana Moraes. **On the salon baton**: music and dance in São Paulo balls, late 19th, early 20th century. 2021. 167 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

At the end of the 19th century, different social groups in the city of São Paulo gathered in dancing recreational societies, whose primary intention was to promote private balls for their members. This study investigates the spaces for socialization created by the popular classes and how the music and dances of the period suffered a circular influence. The sounds of the streets being mixed with those of the salons and foreign rhythms began to gain stronger Brazilian accents. Many were the critics who condemned the balls and dances. While the debate ensued in the public sphere, the music didn't stop. Gradually, social habits changed, morals standards were established, and the style and vocabulary of dances adapted to the new principles. With the advance of the first decades of the 20th century, the public power implemented rules to organize the new associations that did not stop emerging. There was an attempt to impose behavioral norms on the participants of these festivities. The city of São Paulo was also growing fast and it was necessary to have tempo to keep up with all these transformations.

Keywords: São Paulo, recreational societies, balls, ballroom dancing, music.

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1. Abram-se as portas dos salões: os paulistanos vão aos bailes	24
1.1 <i>Primeiros passos – bailes privados de sociedades no século XIX</i>	27
1.2 <i>Entre damas e cavalheiros – danças e estilos musicais de salão</i>	45
1.3 <i>Bailes populares e contravenções</i>	52
Capítulo 2. Novos movimentos e mudanças de ritmo: a cidade frenética se diverte	60
2.1 <i>As leis e os bailes dos trabalhadores</i>	63
2.2 <i>Os “homens de cor” nos salões</i>	71
Capítulo 3. Ouvindo os ecos dos salões	84
3.1 <i>O compasso das elites</i>	87
3.2 <i>A cadência dos bailes operários</i>	95
Capítulo 4. Enlaçados no feitiço dançante	107
4.1 <i>A polifonia dos ritmos nos salões</i>	109
4.2 <i>Acordes e acordos – a coreografia dos discursos nos bailes populares</i>	123
4.3 <i>(Re)Quebrar os padrões – moralidade e o corpo que dança</i>	135
Considerações finais – Segue o baile!	152
Referências	155
<i>Fontes</i>	155
<i>Bibliografia</i>	161

Introdução

Em julho de 1924, a cidade de São Paulo passou por um acontecimento político que marcou o cotidiano dos seus habitantes. Durante cerca de três semanas, a capital foi palco de uma disputa armada que ficou conhecida como Revolta Paulista de 1924, ou Revolução Tenentista de 1924. Na madrugada do dia 5 de julho, unidades rebeldes do Exército e da Força Pública ocuparam as ruas de São Paulo com intuito de organizar uma marcha em direção ao Rio de Janeiro para depor o então presidente da República, Arthur Bernardes. Porém, logo de início o plano não se concretizou como previsto: a resistência imediata oferecida pelos soldados leais ao Governo Estadual prolongou a estada dos rebeldes na cidade, frustrando seus planos de um ataque rápido e eficaz. Nos próximos dias seguiram-se incêndios, tiroteios intensos e diversos saques ao comércio local, não só nos quarteirões centrais como também em alguns bairros, transformando a vida dos cidadãos. Não era possível deslocar-se pela cidade; as atividades comerciais e de lazer foram suspensas, e até mesmo os jornais tiveram dificuldade de circular.¹ Para conter o levante, o Governo Federal bombardeou a cidade com aviões, atingindo principalmente bairros operários como Mooca, Ipiranga, Brás, Belenzinho e o Centro, destruindo edifícios e enchendo as ruas de escombros. Após 23 dias, o saldo foi de cerca de 500 mortos e quase 5 mil feridos, além da derrota dos revoltosos. Nos meses que se seguiram, a população tentava voltar à normalidade. Um periódico assim registrou:

PARTIDA DANÇANTE

Em consequência dos últimos acontecimentos de julho o Grêmio não pôde como devia no mês de agosto realizar a festa das sócias, resolveu a Diretoria, para não pesar aos associados, que naturalmente tiveram seus gastos, dar apenas uma pequena partida que se realiza hoje. Constará a mesma de espetáculo e baile.

Almejamos que nessas horas de prazer, possamos esquecer por um momento, os dias difíceis que passou-se na fatal revolta.²

Tratava-se do jornal *O Kosmos*, o órgão oficial de divulgação das atividades do Grêmio Dramático e Recreativo Kosmos. A pequena notícia, veiculada em setembro de 1924, logo após os incidentes da Revolução, revelava nas poucas linhas a intenção primeira dos bailes: a de

1 Cf.: COHEN, Ilka Ster. *Bombas sobre São Paulo: A Revolução de 1924*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

2 *O Kosmos*, 20 de setembro de 1924, p.4. Nesta, assim como em todas as demais citações, a grafia da época foi corrigida para se adequar às normas de português vigentes.

proporcionar um espaço de lazer aos seus frequentadores e frequentadoras. Neles, podia-se esquecer das amarguras da vida, assim como celebrar os momentos de felicidade e conquistas. O divertimento intrínseco a esses momentos não era, porém, o *único* motivo que fazia com que os bailes acontecessem.

O Kosmos foi uma sociedade recreativa fundada no dia 15 de novembro de 1908 na cidade de São Paulo por um grupo de pessoas negras, cuja intenção era realizar atividades sociais e que tinha como cerne as apresentações amadoras de teatro e a realização mensal de bailes. Segundo os estatutos do grêmio, para participar era preciso ser brasileiro e se associar, mediante o pagamento de joia³ e de mensalidade. Novos sócios necessitavam ser convidados por antigos e aqueles que não efetivavam o pagamento mensal, eram eliminados. No ano de 1924, o Kosmos completaria 16 anos de existência, sendo então a sociedade criada e mantida pela comunidade negra mais antiga em atividade na cidade.⁴ Se em agosto daquele ano dramático, a festa das sócias não pôde acontecer, em 1922 uma dessas festas foi descrita no jornal da agremiação, tornando possível entrever alguns aspectos da dinâmica dos salões e bailes daquele período.

O articulista do jornal, que não assinava a coluna, descreveu a “festa das Damas”, de 15 de julho de 1922 como um grande sucesso, indo “além das expectativas”. Naquele momento, a sede social do clube ficava no salão Itália Fausta, localizado na Rua Florêncio de Abreu, no. 45, no centro da cidade; um espaço amplo com capacidade para receber até mil pessoas.⁵ Segundo o narrador, “O vasto salão do Itália Fausta ficou repleto de perfeitos cavalheiros e gentis senhoritas, todas trajando elegantes toilettes, ora azul-claro, ora lilás, ora branco, que confundiam-se com o desenvolver das danças, dava ao recinto um aspecto deslumbrante e encantador”. A atenção com a vestimenta parece ter sido muito importante para os frequentadores e frequentadoras dos bailes, tanto para os festejos realizados pelas elites como também pelas classes populares. Todo um comércio foi desenvolvido para atender as exigências que surgiram com essa necessidade, desde lojas de tecidos, costureiras e alfaiates especializados, sapatos, leques e chapéus apropriados, assim como perfumes desenvolvidos

3 Valor pago a uma associação ou entidade organizada no ato de uma inscrição.

4 *O Alfinete*, 30 de outubro de 1921, e *Idem*, (data retalhada), 1921.

5 O Salão Itália Fausta teria sido de Alexandre Polloni, um italiano pai da atriz Itália Fausta. Cf.: MENDES, Samanta Colhado. *As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo: 1889-1930*. Franca: UNESP. Dissertação (mestrado). História – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2010, p. 106. O espaço aparece desde 1908 como sede de bailes e sociedades, além também de encontros operários. Em um desses encontros, haveria entre 800 e mil pessoas: *O Combate*, 5 de março de 1920, p.3. O endereço correspondente atualmente à rua Florêncio de Abreu, no.45, é rua Florêncio de Abreu, no.203/209, segundo a pesquisa “Inventário da cena paulistana: antigos edifícios teatrais (de meados do século XIX ao fim da Primeira República)”. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cdt-inventario/exibe_teatro/105 Acessado em 14 de maio de 2021.

especialmente para esse momento de exposição pública.

Em seguida, o narrador comentou que na abertura da festa houve discurso da diretoria e apresentação dos representantes de outras sociedade recreativas, como a Elite Flor da Liberdade, Grêmio Barão do Rio Branco e Centro Recreativo Smart. Em seus pronunciamentos esses diretores enalteceram a atuação do Kosmos, oferecendo presentes, como flores naturais. A presença de membros e comissões de outras associações e a troca de elogios parece ter sido uma constante nos bailes voltados às comunidades negras de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, dada a incidência com que essas marcações de afeição apareciam nos jornais das associações. A última manifestação foi realizada pelo orador oficial do Grêmio Kosmos, que era também o redator do jornal da sociedade. Nela, segundo narrou o autor da coluna, ele enalteceu o “valor da mulher, quer física e moralmente, declarando que a junção do quadro de damas numa sociedade recreativa era o motivo de um verdadeiro acolhimento social”. Para o orador, a mulher não teria “só o dom de cativar”, mas também de “inspirar”. Era, afinal, a “festa das Damas”. Isso significava que aquele baile havia sido organizado pelas sócias da agremiação. O Kosmos, assim com a maioria das outras sociedades negras do período, possuía uma diretoria composta inteiramente por mulheres. Esse parece ter sido o resultado de um processo em que elas ganharam mais espaço representativo dentro das sociedades, exercendo cargos como mestres-salas, fiscais, tesoureiras etc.⁶

Após os discursos, iniciou-se o que o colunista chamou de “parte literária” do festejo, que na realidade era a encenação de uma peça em três atos. Findada a apresentação, teve início o baile dançante em si. Esse formato descrito no periódico, que consistia na realização de uma apresentação dramática seguida de baile, parece ter sido extremamente popular não apenas entre as comunidades negras, como também em bailes de imigrantes que se uniam por nacionalidade, assim como em festividades de operários reunidos por categorias de trabalho. A parte dançante teria ocorrido “animada como sempre”: os bailes normalmente aconteciam até a madrugada. A orquestra abriu a noite com uma música especial: a valsa intitulada “Kosmos”, uma criação de Joânico Leite especialmente para o grêmio.⁷ A valsa, gênero musical e de dança, foi um dos estilos mais presente nos salões das sociedades recreativas, desde meados do século XIX, chegando até as primeiras décadas do XX. Bailar nos salões as danças de par enlaçado, vestir-se elegantemente conforme a etiqueta em voga e aprender a se comportar em ocasiões como os

6 *O Alfinete*, 9 de março de 1919, p.3.

7 De Joânico Leite sabe-se que teria também musicado burletas produzidas em São Paulo no período. Cf.: VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

bailes das sociedades recreativas fazia parte da nova dinâmica da nascente cena pública. Eventos como esses contribuíram para o desenvolvimento de novas formas de sociabilidade e sensibilidade da população, mesmo que esse processo não tenha se dado de maneira homogênea.

A cidade de São Paulo passou por um processo de profunda transformação do século XIX para o XX que tornou possível o surgimento de novas formas de lazer e sociabilidades, como os bailes promovidos pelo Kosmos. Até meados dos Oitocentos, no ambiente circunspecto da capital bandeirante, o entretenimento das elites raramente extravasava o ambiente doméstico, enquanto o das camadas populares era regido principalmente pelo calendário religioso. A inauguração da Faculdade de Direito ajudou a imprimir o começo de uma nova dinâmica e surgiram as primeiras sociedades recreativas voltadas às elites, sendo o Concórdia Paulistana um marco, no ano de 1837. Os divertimentos públicos foram pouco a pouco conquistando os habitantes da cidade, e a multiplicação e diversificação das atividades de lazer provocou mudanças nas formas de sociabilidade, impulsionadas pelo processo de crescimento da capital.

Com o desenvolvimento da economia cafeeira, foi inaugurada a linha de trem São Paulo Railway Co., em 1867, símbolo de modernidade e progresso. A estrada de ferro ligava a capital do estado ao litoral, facilitando o acesso às novidades europeias através do porto de Santos. A riqueza advinda da expansão da cafeicultura trouxe um grande volume de dinheiro à cidade, ajudando também a acelerar a nascente indústria do entretenimento urbano, com a abertura de comércios, bares, cafés, livrarias, teatros e salões nas duas últimas décadas do século XIX.

Acompanhando esse processo, o crescimento populacional da cidade deu um salto vertiginoso: de 1890 até o início da década de 1930, a cidade foi de cerca de 65 mil habitantes para um milhão. A explosão demográfica, intensificada por uma política de imigração em massa, contou também com migrantes de diversos estados, indígenas e ex-escravizados. Foi dado início a um projeto de remodelamento e embelezamento de São Paulo, iniciado na gestão municipal de Antônio Prado (1899-1910), que visava a reconfiguração espacial da cidade e acabou por demolir as construções associadas ao passado imperial, ao mesmo tempo que modernizou a estrutura sanitária da cidade, ampliou a rede de transporte e construiu um cinturão de jardins de estilo europeu. Ao mesmo tempo, como forma de controle social, segregou a população mais pobre, expulsando esse contingente do centro e os realocando em bairros recém-criados, mais próximos as novas fábricas que não paravam de abrir.

O projeto excludente de modernização criou uma “multidão de desenraizados”.⁸ Em contraste com as imagens de progresso que ganhavam a capital, como os bondes elétricos, a telefonia e as tecnologias de reprodução de imagem e som que chegaram na virada do século, os contingentes mais pobres da população eram a face mais visível da permanência de certos traços rurais que faziam de São Paulo uma “província cosmopolita”, sendo caracterizada pela sobreposição e entrelaçamento de diferentes tempos sociais.⁹ Elogiadas pelos grupos de poder, a modernização e a expansão incessante de São Paulo sugeriam, ao mesmo tempo, a constante tentativa de superar o que era considerado indesejável, bem como a provável resistência do que se procurava transformar.¹⁰

O poder público tratava de formas diferentes as distintas camadas populares da população da cidade. De um lado, a parcela populacional nacional era vista como inferior e desqualificada em termos culturais, sociais, étnicos e vinculada aos horrores e à barbárie de aspectos de um passado que muitos procuravam rejeitar – a escravidão. De outro, os imigrantes europeus eram vistos como bem qualificados de partida, por serem relacionados ao modelo de civilização e desenvolvimento que se desejava seguir. E, se a Europa e sua população eram perseguidos como sinônimo de progresso, a cidade de São Paulo era vista como a que mais se civilizava, desenvolvia e progredia na Federação, porque também era a que supostamente mais se europeizava.¹¹ Todavia, a cidade mantinha viva no seu cotidiano certas práticas do passado arcaico e rural de uma cultura caipira híbrida que, aos olhos do poder público e das elites, precisava ser superada.

Ao invés de tentar solucionar o déficit social criado pela escravidão e a marginalização das populações empobrecidas de modo geral, os políticos nacionais, em nome do progresso, relegaram para a marginalidade certas culturas populares, bem como as suas memórias.¹² O resultado foi uma modernidade composta simultaneamente por temporalidades díspares que, numa “espécie de bricolagem, estrutura-se na combinação de diferentes tempos históricos, incorporando diversas modalidades de ritmos, relações e práticas sociais”.¹³ Por meio dessa

8 MARTINS, José Eduardo de Souza. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: PORTA, Paula. *História da cidade de São Paulo*, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 156.

9 Cf.: SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na História brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

10 SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2017 (4ª. Edição), p.69.

11 Ibidem, p.40-42.

12 Cf.: MARTINS, José de Souza. *A Sociabilidade do Homem Simples*. São Paulo: Hucitec, 2000.

13 ROCHA, Francisco. *Figurações do Ritmo: da Sala de Cinema ao Salão de Baile*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p.24.

modernidade inacabada é possível entrever as estratégias adotadas pelos diversos segmentos sociais para se apropriar do próprio conceito de modernidade. Nesse ambiente social conturbado, os novos espaços de divertimento não só atendiam às demandas de lazer dos diferentes grupos sociais e étnicos que passaram a conviver na cidade, como também se tornaram espaços privilegiados para a expressão dessa diversidade.

O conceito de cultura popular pode gerar a falsa impressão de homogeneidade entre diferentes grupos que coexistiam no período. As classes populares foram entendidas aqui como plurais e com características distintas entre si. As produções e formas de difusão cultural também se moviam em vários sentidos, construindo constantes interações. Nessa interpretação, as culturas populares foram vistas como parte constituinte de uma relação dialética de troca e negociação contínuas e permanentes com as demais culturais presentes nesse momento histórico.

Nesse contexto, as sociedades dançantes se transformaram em espaços importantes de articulação de redes de solidariedade e identificação entre os diversos trabalhadores, que fizeram do lazer um canal de afirmação de seus direitos e de sua cidadania, “em lutas que conectavam suas atividades lúdicas à ordem jurídica instituída pela República, às reivindicações operárias do período e à própria política”.¹⁴ Contudo, os bailes funcionavam também como uma escola de boas maneiras para as camadas populares, em que os corpos e as sensibilidades eram submetidos a normatizações, em busca de um propagado ideal civilizatório.¹⁵

Ao redor das práticas de salão, como naquele em que o Grêmio Recreativo Kosmos promovia seus bailes, mas também nos frequentados pelos mais diversos tipos de trabalhadores e, ainda, nas sociedades voltadas às elites paulistanas, encontrava-se a discussão sobre os tipos de danças e música aceitas ou rejeitadas como parte desse mundo moderno que se desejava alcançar. Os estilos de bailado e os gêneros musicais de salão foram se transformando entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX, passando das práticas de matriz europeia até a posterior influência norte-americana, e no desenvolvimentos de ritmos permeados por diversas influências, inclusive as provenientes das populações indígenas e negras, caracterizados pela marca do “requebro”. O historiador Nicolau Sevcenko, ao falar da

14 PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1933)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020, p.233.

15 Segundo Norbert Elias, o processo civilizador transmite ao indivíduo normas e regras sociais na forma de autorregulação e autocontrole dos objetos e das funções corporais. Cf.: ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. Volume 1: Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1939.

democratização do acesso à música e da proliferação dos bailes pagos na década de 1920 em São Paulo, nomeou esse processo de “proliferação dos ritmos frenéticos”, e apontou que a corporeidade da representação rítmica das danças modernas “era a suprema sensação buscada, com todas suas conotações eróticas primárias, acima de qualquer consciência coreográfica nobilitante, reforçadora da ética cavalheiresca tradicional”. Por esse motivo, não era de causar surpresa que essas danças “despertassem a fúria daqueles observadores que nelas viam a dissolução das barreiras e tabus sociais, consumidas em favor da comunhão dos dançarinos em estados de ânimo excitados, propiciadores das mais elevadas exaltações dos sentidos”.¹⁶ Para esses interlocutores, o ideal de civilização e progresso passaria, obrigatoriamente, pelo comportamento moral.

Havia, portanto, negociações e disputas de sentidos nas danças e músicas executadas nos bailes das sociedades recreativas. Os estudos sobre danças, bailes e salões ainda são raros na historiografia de modo geral, e na de São Paulo de maneira específica. Neste sentido, as obras desenvolvidas pelo historiador Leonardo Pereira sobre os clubes negros no Rio de Janeiro ajudaram a estabelecer comparativos com o que acontecia na capital paulistana.¹⁷ Para compreender as especificidades da cidade, a pesquisa realizada por Victor Andrade de Melo e Flávia da Cruz Santos lançou luz sobre as primeiras sociedades do Oitocentos.¹⁸ Outros pesquisadores, como Petrônio Domingues e Uassyr Siqueira, vêm realizando novas análises sobre os bailes e grêmios voltados aos trabalhadores paulistanos que contribuíram para os caminhos percorridos nessa dissertação.¹⁹

Com relação às investigações sobre danças e corpo, as abordagens levantadas por Karla Carloni e Silvia Cristina Martins de Souza serviram de referência para este trabalho.²⁰ Para

16 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 91.

17 Cf. PEREIRA, Leonardo. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”, In: Andrea MARZANO, Andrea; DE MELO, Victor Andrade (orgs.). *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010; Idem, op. cit., 2020; e ainda: Idem, *Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República*. Tempo, v.19, 2013.

18 Cf.: MELO, Victor Andrade de; SANTOS, Flávia da Cruz. *Escola de virtudes: a dança na São Paulo do século XIX (décadas de 1830-1860)*. Porto Alegre: Educação e Realidade, 2018.

19 Cf.: DOMINGUES, Petrônio. *Os clubes e bailes blacks de São Paulo no pós-abolição: notas de pesquisa*. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009; e SIQUEIRA, Uassyr. *Clubes recreativos: identidades e conflitos entre os trabalhadores paulistanos (1900-1920)*. Revista Mundos do Trabalho, vol. 3, n. 5, janeiro-junho de 2011.

20 Cf.: CARLONI, Karla. *Requebrando os quadris: jazz, gênero e revistas ilustradas no Rio de Janeiro (1920)*. Locus – Revista de história, Juiz de Fora, v.25, n.2, p. 79-99, 2019; SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Brasileiras, danças características: reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras musicais* (Rio de Janeiro, fim do século XIX e início do século XX). Revista Maracanã. Edição: v. X, n.10, Janeiro/Dezembro 2014; Idem, *Danças licenciosas, voluptosas, sensuais... mas atraentes!:* representações do batuque em relatos de viajantes. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá, ano 4, n.11, set. 2011.

tentar se aproximar dos significados das danças de salão nos diversos bailes do período, essa prática cultural não será compreendida nesta dissertação como um objeto pronto e de forma unívoca, mas como uma prática em elaboração, cujas acepções eram preenchidas estrategicamente em diálogo com questões de raça, classe e gênero, e a definição de uma identidade nacional dos sujeitos que dela faziam uso. Seus sentidos eram cambiáveis e estavam em constante recriação através de múltiplos discursos que adquiriam perspectivas diversas para determinados grupos e indivíduos. Do mesmo modo, a música popular executada nos ambientes dos bailes será percebida como “parte constitutiva de uma realidade repleta de novas contradições e tensões em que os agentes sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais, vão (re)cons(des)truir a realidade social e cultural.”²¹

A discussão acerca dos gêneros musicais também é uma problemática discutida nesta investigação. A questão da definição de gênero musical continua em aberto, já que se encontra em constante modificação, sendo, portanto, flexível e historicamente mutável. Concepções recentes tratam os gêneros musicais mais como uma categoria de discurso do que como sendo um traço intrínseco à própria música, atendendo a necessidades de um determinado grupo.²² Nesta dissertação será levada em consideração as indagações e questionamentos colocados por Mário de Andrade, observador atento que viveu intensamente o período. Em suas críticas, apontou para as indefinições e imprecisões relativas à música popular da época e reclamou do que chamou de “enorme misturada” de gêneros na música popular brasileira.²³ Outros interlocutores da época, como Jacob Penteadado, tenderam à generalização dos estilos ao classificar as músicas do período, como será visto mais adiante.

Se a categorização de um gênero musical é uma espécie de contrato entre os criadores (compositor e intérprete) e seu público (ouvintes),²⁴ a mediação da indústria fonográfica também não pode ser ignorada. Tanto em partituras como em gravações mecânicas em cilindros ou 78 rotações, as identificações de estilos musicais utilizados no século XIX e início do XX ajudaram a fixar a questão dos estilos presentes naqueles materiais sonoros. Entretanto, muitas vezes essa categorização parecia atender mais a interesses comerciais, como trazer estampado

21 MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas*. Final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte; Bienal, 1997, p.23.

22 Cf.: GONZALEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina – Problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

23 Apud: MORAES, José Geraldo Vinci de, e FONSECA, Denise S. *A música em cena na Belle Époque paulistana*. Revista IEB, set./mar de 2012, p.122.

24 SAMSON, Jim. “Genre.” *Groove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, 2017. Apud: PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada*. Uma experiência paulista (1878-1930). Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História.

um gênero musical considerado “a última moda” para ter mais chances de vendagem, do que propriamente colocar um novo gênero em diálogo com os ouvintes. Muitas vezes tratava-se das mesmas configurações sonoras de outros ritmos sob um outro rótulo chamariz.

É necessário chamar a atenção, no entanto, para as limitações ao se investigar uma expressão da cultura popular de período anterior àquele em que se vive, como a música, a dança e os bailes. O historiador inglês Peter Burke exemplificou esses entraves na seguinte alegoria: tratar de tais manifestações seria como olhar para uma igreja gótica “restaurada” no mesmo período. Nunca se tem a certeza do que existia originalmente e do que foi retirado ou acrescentado pelo restaurador que “achou que devia ter existido”.²⁵ Na tentativa de acertar o passo, as fontes documentais foram amplas e acabaram ditando a coreografia final dessa dissertação. Os documentos utilizados pertencem a cinco categorias, sendo elas: a imprensa, os textos escritos por memorialistas, os estatutos de criação das sociedades, os manuais de etiqueta e os para aprender a dançar e, por fim, a música em diversos formatos. No primeiro grupo documental estão os periódicos que produziram inúmeras informações e também discursos acerca dos bailes no período. Entre eles, os de maior circulação eram o *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*. Foram consultados também os jornais destinados aos operários como *O Combate* e *A Plebe*; as revistas mais voltadas ao público feminino como *A Cigarra*; e ainda, os jornais das comunidades negras paulistana, como *O Kosmos*, *A Liberdade* e *O Alfinete*, entre outros. Mesmo que atendessem a camadas diferentes da população, todos eles continham em suas páginas discursos polifônicos acerca dos bailes, trazendo ora visões positivas, ora negativas desses eventos sociais. Os jornais voltados para população negra eram na realidade, em sua maioria, folhetins mantidos pelas próprias sociedades recreativas, dedicando suas páginas quase que inteiramente às questões relacionadas à vida associativa de seus membros, tornando-os uma preciosa fonte para a pesquisa histórica.²⁶

No segundo grupo documental estão os relatos dos memorialistas e cronistas que viveram as experiências dos bailes de São Paulo no período estudado. As palavras escritas por Affonso Antônio de Freitas, Jorge Americano, Jacob Penteadó, Zélia Gattai e Sylvio Floreal ajudaram a penetrar nos salões e ouvir seus ecos, inclusive com importantes pistas do que era tocado enquanto se bailava as danças em voga. O diálogo com esses testemunhos procurou considerar o contexto e as referências socioculturais presentes nos enunciados, num contínuo

25 BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna – Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, p.46.

26 Todos os periódicos se encontram disponíveis online, nos acervos da Biblioteca Nacional e no acervo “Imprensa Negra Paulista”, da Universidade de São Paulo, levantados pela pesquisadora Miriam Nicolau Ferrara.

processo de identificação e desmontagem dos discursos.²⁷

Os estatutos de fundação das associações possibilitaram captar características e aspectos acerca do funcionamento dessas sociedades. A existência de cargos como mestre-sala e fiscal denunciavam as tentativas de fazer cumprir na prática o que era registrado legalmente pelos estatutos e expressavam os desejos de barrar determinados grupos sociais ou figuras estigmatizadas dos salões. Estavam presentes nesses documentos também os ideais propagados de trabalho, assim como os padrões de moralidade almejados. Mas, acima de tudo, esse conjunto documental demonstra a intenção por parte das camadas populares de se adequarem às normas impostas para existência de seus espaços de lazer, atuando de forma ativa para se enquadrarem às novas circunstâncias históricas do contexto republicano.²⁸

Foram utilizados também dois manuais da época, a saber, um voltado à etiqueta, que descrevia as regras de civilidade a serem seguidas nos espaços públicos, inclusive nos bailes; e um segundo manual especificamente de dança,²⁹ que trazia comentários acerca das modas, assim como o passo a passo para os entusiastas da arte de Terpsícora.³⁰

Por último, foram utilizados também registros musicais da época. Entre eles, partituras voltadas para as danças, salões e bailes, além de registros em discos de 78 rotações.³¹ Trata-se de documentos sonoros que ajudam a aproximar essa dissertação do ruidoso universo musical existente no final do século XIX e início do século XX. Essa pesquisa foi enormemente beneficiada pelas novas fontes ligadas à música que passaram a existir nos últimos anos, como o site Discografia Brasileira, projeto do Instituto Moreira Salles que compartilha o acervo fonográfico da instituição, atualizado permanentemente; e o recém-inaugurado Acervo Levy, que disponibiliza *online* uma grande variedade de documentos dessa importante casa musical paulistana.

O resultado dessa investigação documental, associada a pesquisa bibliográfica, são os quatro capítulos apresentados nesta dissertação. O primeiro traz as iniciativas de criação de sociedades dançantes na São Paulo acanhada de meados do Oitocentos, assim como os tipos de música que podiam ser encontrados nesses salões. Como se comportar no ambiente público

27 O pesquisador Carlos José Ferreira dos Santos apresenta uma série de reflexões sobre o diálogo com esse tipo de fonte. Cf.: SANTOS, op. cit., 2017, p.19.

28 Esse acervo se encontra no Arquivo do Estado de São Paulo. Infelizmente, devido a pandemia causada pelo novo Coronavírus, apenas uma parte desse material pode ser levantada nessa pesquisa.

29 Um segundo manual de dança foi encontrado durante essa pesquisa, sendo ele: BORELLI, Lucio. *Arte da dança de sociedade*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900. Esse manual está sob cuidados do acervo do Instituto Moreira Salles e, como não se encontra digitalizado, infelizmente, não pode ser estudado devido à pandemia.

30 Musa grega da dança, muito invocada nos textos da época, principalmente em periódicos.

31 Os fonogramas estão assinalados ao longo do texto e é necessário ter acesso à internet para escutá-los.

passava a ser uma preocupação, mesmo que houvesse aqueles que dessem seus jeitos de burlar as regras para participar dos divertimentos. Além disso, busca mostrar como alguns grupos negros negociavam a existência de bailes em que pudessem participar, num período que essa possibilidade era constantemente negada num contexto de regime escravocrata e preconceito abundante.

O segundo capítulo, centrado nas experiências do início do século XX, trata das mudanças em ritmo frenético que tomaram conta da cidade, fazendo com que os grupos populares se organizassem a fim de conseguir legalizar suas iniciativas dançantes, mesmo que parte dos militantes operários visse nos bailes perigosos extremos à saúde e à moral. Depois, a narrativa entra “de penetra” nos bailes organizados pelas comunidades negras para tentar entender como funcionavam, suas alianças e disputas entre esses espaços e outros existentes na capital.

O terceiro capítulo coloca em contraste as memórias de paulistanos que viveram bailes muito distintos. Um deles esteve nos salões das elites e relembrou os modos, sociabilidades e etiquetas desses espaços, em dois momentos diferentes. O outro, que também esteve presente nos bailes em diversos momentos de sua vida, contou sua juventude a partir dos salões dos operários paulistanos, rememorando músicas e comportamentos.

Por último, o quarto capítulo aponta para as mudanças nos estilos de dança e música presentes nos salões. Tais transformações ocorreram a partir da circularidade musical possível no período e o entrecruzamento de diversos “sotaques”, como a chegada da influência da música dos Estados Unidos, substituindo a anterior hegemonia da predileção por ritmos europeus. Uma musicalidade pretensamente nacional começava também a despontar. Os novos gêneros eram alvo de constantes disputas discursivas, inclusive nas sociedades recreativas das comunidades negras, mas nem por isso saíam da batuta dos salões: as negociações em torno da moralidade e os corpos dançantes seguiam coreografias próprias.

Capítulo 1

Abram-se as portas dos salões: os paulistanos vão aos bailes

Em 1862 um cronista do *Correio Paulistano* fazia um curioso comentário sobre aspectos da vida cultural da cidade de São Paulo da época:

Uma sociedade de dança lançada no meio de um país, de uma povoação adolescente, é um raio de luz projetado num mundo de trevas, é o sol esplêndido a animar a natureza e a vivificá-la com seus ardores. O baile educa e regenera as sociedades pelo contato do belo com o belo.³²

A sociedade a que ele se referia era a agremiação Concórdia Paulistana, que tinha como núcleo de suas atividades os bailes. Tudo indica que, para o cronista, os bailes em agremiações como esta serviam de impulso para a materialização de uma sociedade que caminhava ainda lentamente em direção a certa modernização cultural. Naquela época, São Paulo era ainda um pequeno núcleo urbano que começava a se expandir, estando por isso ainda em um estágio “adolescente” de crescimento, como destaca o jornalista. Quaisquer eventos ou atitudes que ajudassem a dinamizar a vida pacata da cidade, geralmente eram considerados de maneira positiva. Deste modo, a cidade seria beneficiada enormemente pela criação das sociedades recreativas de dança, responsáveis por trazer dinâmica e “luz” para freguesia e seus grupos sociais. Para ele, o baile, e toda a estética que o envolvia, era um instrumento de contato com a beleza e suas formas, e trazia nas suas práticas sociais uma série de procedimentos que não se restringia aos movimentos coreográficos.

Os bailes, fossem de caráter privado ou público, assim como as danças que ocorriam nesses espaços, implicavam num conjunto de práticas que precisavam ser apreendidas pelos participantes. Os modos de se portar em tais ocasiões geravam significados que uniam os que ali estavam como semelhantes, diferenciando os que não seguiam as regras colocadas. Esse modelo validava os participantes dos bailes, tanto os de elite como os populares. Nesse caso em

32 *Correio Paulistano*, 28 de setembro de 1862, p.1.

análise, o cronista do *Correio* está se referindo aos bailes destinados às elites paulistanas. Deste modo, elas teriam que incorporar tanto as convenções relativas às práticas internas da dança e do baile em si mesmo, como os padrões sociais que envolviam todo evento. Aprender a dançar e a se comportar publicamente passava a ser, então, uma necessidade para participar da nova dinâmica da cena pública nascente. Os hábitos, a moral pública, os gostos, o vocabulário e festejos deviam se adequar a novos princípios, e assim substituir o que era considerado imoral. Havia o desejo de enquadrar os divertimentos a uma moral dita correta que começava a ser difundida como a postura a ser seguida. O próprio conceito de divertimento estava em questão e, enquanto alguns tipos eram considerados legítimos, outros eram rejeitados.³³

O papel da imprensa periódica nesse processo foi fundamental. Mesmo que ela ainda estivesse dando os passos iniciais no sentido de organizar a crítica cultural, a partir do último quartel do século XIX os jornais paulistanos já comportavam colunas e mantinham colunistas exercendo essa função. Neste novo horizonte em que as novidades começavam a despontar de maneira permanente, os periódicos serviam para definir e classificar o que deveria ser considerado como bom, belo, adequado e inconveniente. Assim, a imprensa colaborava para ditar os gostos e educar as práticas dos grupos sociais. A boa música, para essa crítica nascente, se diferenciava da “música ligeira”, criada para fazer divertir e esquecer.³⁴ Embora o trecho ainda não revele isso, invariavelmente os modelos estéticos e de comportamento a serem seguidos eram os europeus. E a discussão deveria passar obrigatoriamente pela música tocada e dançada nos espaços de sociabilidade que estavam surgindo. Além da dimensão sonora, é preciso considerar também os comportamentos relativos aos corpos dançantes em contato, tanto o próprio como o do outro. Isso significa que havia uma moralidade nos espaços dos bailes que tinha centralidade e precisa ser bem dimensionada e compreendida em seu próprio tempo. A intenção da imprensa era ditar o gosto e as práticas dos grupos sociais, seguindo o modelo europeu, tornando-se assim ela também protagonista no cenário musical paulistano.

As opiniões sobre os bailes, como será visto, mudava conforme o momento histórico, os interesses do veículo ou do autor, sendo um debate presente ao longo do século XIX e XX em diversas publicações. Um colunista do *Correio Paulistano* assim justificava a necessidade desses encontros:

33 Cf.: SANTOS, Flávia da Cruz. *Uma História do Conceito de Divertimento na São Paulo do século XIX (1828-1889)*. Tese (Dissertação) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, UFMG, 2017.

34 A pesquisadora Denise Sella Fonseca escreveu sobre o papel da imprensa na formação de um certo gosto musical e de uma nova escuta principalmente no teatro musicado em São Paulo em FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos: a música em cena na cidade de São Paulo: do final do século XIX ao início do século XX*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2017.

A SOCIEDADE E OS BAILES

Se não tivessem inventado os bailes, os casamentos seriam menos frequentes. A proclamação desta verdade, que ninguém de boa fé pode contestar, deve tornar menos odioso para os pais de família as reuniões aonde se dança a polca, e se bebem algumas chávenas de chá-verde, com acompanhamento de música instrumental.

Os bailes são além disso um meio aprazível de aproximar os dois sexos e de resolver muitos problemas de sentimento. [...]

Pois na sociedade moderna pode dizer-se que a entrada para o matrimônio é muitas vezes a porta de um salão aonde se dança.³⁵

Na opinião do autor da coluna, o papel principal dos bailes era realizar o encontro entre pares da sociedade, com o propósito final da realização de casamentos. Aqui, ele deu a entender que os pais dos participantes das festividades não tinham por costume gostar dos bailes, mas deveriam, na sua opinião, aceitar a ocasião como uma oportunidade de futuro matrimônio para os filhos e filhas. Segundo o autor, em um baile, as ações se resumiam a dançar, beber e jogar. Assim continua:

Ora, um baile não é só uma agradável distração, um exercício higiênico, um meio de consumo, um pretexto para desenvolver os músculos, uma espécie de culto aos instrumentos de sopro e de corda, é principalmente a estrada que nos aproxima da porta da igreja, e das aras sacrossantas do Himeneu³⁶ (velho estilo).

A luz dessa ideia, a contradança é um exercício parlamentar, a polca uma perigosa sedução, e a valsa um prelúdio fascinador de delícias que o amor nos promete!

É por isso talvez que alguns escritores maliciosos afirmam que o pudor foge dos bailes, e dessas reuniões eiradas, aonde a sociedade toma chá, murmura do próximo e joga o “whiste” que segundo Taleirand, é a mais agradável distração para os velhos.³⁷

A falta de pudor nos bailes não estaria, portanto, nas danças em si, mas sim na visão maliciosa de alguns. Os comportamentos que se relacionavam a esses corpos dançantes, tanto o próprio quando o do outro, e a moralidade imposta nos espaços dos bailes, com intuitos civilizatórios, é um aspecto que chama atenção e, por isso, tem centralidade na discussão que se pretende fazer. Para entender toda essa dinâmica, é preciso olhar para o século XIX para investigar facetas do processo de estabelecimento de um modelo normativo de diversão considerado correto e que determinou a configuração dos bailes.

35 *Correio Paulistano*, 20 de setembro de 1863, p.2.

36 Deus grego do casamento.

37 *Correio Paulistano*, 20 de setembro de 1863, p.2.

1.1 Primeiros passos – bailes privados de sociedades no século XIX

Com a chegada da família portuguesa ao Brasil, em 1808, e o estabelecimento da sede do Império português nessas terras, a Coroa passou a organizar um calendário de datas cívicas e festas. Os primeiros bailes oficiais que se têm notícia no Brasil foram promovidos por subscrição, em prédios governamentais, teatros, praças ou residências da aristocracia ligada à Coroa.³⁸ Promovidos por lideranças nacionais e voltados para membros da elite, seus objetivos eram de celebrar as datas importantes, principalmente às ligadas à monarquia.³⁹ No Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XIX, algumas associações de iniciativa privada realizavam festas e bailes, como a Assembleia Portuguesa, os Bailes no Catete, a Assembleia Estrangeira e a Sociedade Praia-Grandense.⁴⁰ Os bailes, que já estavam presentes no período colonial, passaram a acontecer com mais frequência no Império. Mas foi durante os anos 1840 e 1860 que se criou uma febre de bailes, concertos, reuniões e festas que ganharam certa projeção, aliando a importação de bens culturais de produtos ingleses e franceses – como a música, a dança e até as vestimentas – com a intenção de informar às demais províncias os melhores hábitos de civilidade.⁴¹

A Assembleia Portuguesa foi a primeira sociedade promotora de bailes no Rio de Janeiro, em 1815. Promovia bailes semanais de maio a agosto, mensais nos outros meses do ano e diversos bailes extraordinários para ocasiões especiais, como datas cívicas, religiosas e relacionadas à vida da família real.⁴² Posteriormente, foram criadas outras agremiações recreativas, como a Assembleia Estrangeira, restrita às pessoas da elite. A sede ficava no Largo do Valdetaro, entre os bairros da Glória e Catete. A partir de 1845, o Cassino Fluminense

38 A documentação encontrada sobre os bailes realizados em locais fechados está centrada durante um longo período nos bailes oficiais, principalmente nas fontes da imprensa periódica. Em 1811 aparece a primeira citação, no *Correio Braziliense*, em que se discutia se a Corte deveria ou não consentir um baile público. Apesar de não estar presente nos jornais da época, sabe-se que grupos populares realizaram diversas festas nesse período, algumas registradas por viajantes. O tema foi assunto do artigo de Lília Mortiz Schwarcz, “Viajantes em meio ao Império das festas”. Segundo a pesquisadora, além de ter presenciado as festas oficiais, os estrangeiros tomaram parte em festas de Dia dos Reis, do Divino, nas cavalhadas, congadas e batuques. As festas, oficiais e populares, tinham também interseções e se misturavam, reinventando relações em um ambiente marcado pela violência. Cf.: JANCSÓ, István & KANTOR, Iris (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001. Vol. 2.

39 Cf. MELO e SANTOS, op. cit.

40 Cf. MELO, Victor Andrade de. *Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 40, n. 3, p. 751-766, jul./set. 2014.

41 SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.111.

42 ZAMITH, Rosa Maria. *A dança da quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011. p.90-91.

substituiu em importância a Assembleia Estrangeira.⁴³ Fundado em 1845 com a finalidade de dar bailes, foi um reconhecido centro de encontro das elites nacionais. Outras que tiveram destaque nesse período, também no Rio de Janeiro, foram a Sociedade Recreação Campestre, a Assembleia Fluminense, a Casa do Baile do Catete e a Sociedade Amizade, todas frequentadas por estrangeiros ilustres, elites fluminenses e, por vezes, a família imperial. Concomitantemente, no decorrer do Segundo Reinado, em diferentes bairros da cidade existiram clubes e agremiações que realizavam bailes públicos, propiciando o encontro de segmentos sociais mais variados, como o Campestre, Sífide, Vestal, Ulisséia, Club Guanabara, Club Botafogo, Grêmio das Violetas, Club do Engenho Velho, Club dos Girondinos, Real Club Gymnastico Portuguez, Cassino Nacional Brasileiro, Congresso Gymnastico Portuguez, Grêmio da Tijuca.⁴⁴ Segundo o pesquisador Victor Andrade de Melo, que estudou os bailes privados na cidade carioca no século XIX, o perfil dos dirigentes das agremiações mais renomadas era um indicador da intencionalidade das elites: no processo de construção da nação precisavam se reconhecer como tal e utilizavam os bailes como forma de identificação e diferenciação, ocasiões nas quais se minimizavam as tensões internas, celebravam-se alianças e acordos e estabeleciam-se distinções com quem estava fora (e entre quem estava dentro). Saber dançar, nesse contexto, passou a ser uma necessidade. Mas não valia qualquer dança, somente os estilos considerados civilizados: “Nada que se confundisse com as práticas populares, razão pela qual era necessário aprender a forma correta de bailar”.⁴⁵

Em São Paulo, embora a cidade vivesse durante grande parte do século XIX um tanto reclusa em seus limites, com uma vida cotidiana pacata e provinciana, algumas poucas atividades relativas à cultura musical e coreográfica foram organizadas. Neste universo, os bailes certamente tiveram papel central, fossem os públicos de caráter mais popular ou aqueles realizados em locais fechados, espelhados nos moldes da capital, que por sua vez se balizavam em modelos europeus.

Alguns viajantes que conheceram a província de São Paulo na primeira metade do século XIX descreveram suas impressões em relatos da época. Suas opiniões divergiam com relação aos divertimentos existentes na cidade, assim como sobre a impressão que tiveram das mulheres paulistas. O inglês John Mawe, escritor e mineralogista que esteve no Brasil entre 1809 e 1810, escreveu ter frequentado partidas dançantes e bailes do governo, tendo encontrado

43 Nota 112 redigida por Paulo Berger apud HAMOND, Graham Eden. *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond*. Trad. de Paulo F. Geyer. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984. p.89.

44 ZAMITH, op. cit., p.91.

45 MELO, op. cit., p. 756-757.

na capital de São Paulo uma “sociedade infinitamente mais civil e polida que a das colônias espanholas”. Sobre as mulheres, as descreveu como sóbrias, amantes da música e da dança, vivazes, vaidosas e graciosas, sabendo manter uma conversação alegre. Cerca de três anos depois de Mawe, o sueco Gustavo Beyer teve impressões parecidas, elogiando os paulistanos e suas festas, assim como as mulheres. Entre 1817 e 1818, foi a vez do alemão Martius conhecer a cidade, que ele elogiou em sua simplicidade. Sobre a música de São Paulo, relatou que ainda era caótica, “à busca de seus elementos primitivos”. Pouco depois, o botânico francês Auguste de Saint-Hilaire teve impressão oposta aos outros viajantes. Sua experiência o fez acreditar que as mulheres eram reclusas e raramente apareciam às ruas e mesmo aos salões. Já em um relato de uma festa realizada em uma casa da alta sociedade, em 1820, por ocasião do aniversário do príncipe herdeiro, futuro Pedro I, o alemão Wilhelm Ludwing von Eschewege escreveu que a dança “à *française*” era então desconhecida. Aqui, provavelmente ele se referia à valsa em geral. Dançava-se somente “à *écossaise*” (*schottisch*) importada da Europa. Apesar de ter ouvido falar bem da valsa alemã, “o fato de abraçar as damas era tido como inconveniente”, e, por isso, o viajante não se aventurou a convidar nenhuma parceira para o bailado. Segundo ele, a orquestra não deu conta de acertar os compassos da nova dança. De toda forma, o relato desses viajantes dizia respeito a festejos em formato de bailes promovidos nas dependências de casas das pessoas que os receberam, ou então em comemorações relacionadas a datas comemorativas e de caráter popular, em espaços abertos.⁴⁶

Em 1835 foi fundada em São Paulo a primeira sociedade dedicada à promoção de bailes privados, mas que eram promovidos por um coletivo com objetivos particulares: a Concórdia Paulistana, localizado na Rua do Carmo, no centro da cidade.⁴⁷ A Concórdia surgiu para ser um espaço de encontros harmoniosos para membros das elites,⁴⁸ mesmo que no começo ele tenha se prestado a promover festas em datas comemorativas. Em 1838, por exemplo, a agremiação organizou um baile para celebrar o aniversário de Dom Pedro II. O periódico *Correio Paulistano* noticiou o evento e descreveu que os participantes ali presentes estariam desejosos para demonstrar sua concordância com o regime monarquista no Brasil. Chegou-se a colocar uma foto do monarca em um trono logo na entrada do salão de baile e, quando a peça foi descortinada, “entou a música um hino cantado por todos os espectadores”. Não menos significativo foi o colunista do jornal que registrou aquela noite notar que havia, entre as elites

46 Os relatos dos viajantes foram compilados por: PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942. p. 71-79.

47 *Correio Paulistano*, 31 de agosto de 1867, p.3.

48 *Correio Paulistano*, 24 de setembro de 1859, p.1.

ali presente, algumas pessoas que faziam oposição à monarquia, mas que se conviveram silenciosamente à manifestação de apoio ao regime.⁴⁹ Além das questões políticas, já existia então a preocupação da opinião pública, expressa no mesmo jornal, com os comportamentos relacionados à moral existentes nos bailes: um colunista ressaltava em seu texto que considerava “de pouca ordem e indecente” a quantidade de bebida consumida pelos namorados de ambos os sexos nas partidas dançantes.⁵⁰

Com o passar dos anos, os bailes da Concórdia Paulistana se descolaram definitivamente das datas festivas políticas, ainda que eventualmente a sociedade acolhesse eventos comemorativos dessa natureza. Nesse caso, não era necessário haver um motivo, uma data nacional por exemplo, para que se desse um baile. O motivo era o fato de os paulistanos daquela época gostarem de se divertir dançando, conversando, comendo, bebendo, enfim, festejando. Esses bailes estavam tão presentes no imaginário das elites paulistanas que o espaço foi pano de fundo para um romance publicado em formato de folhetim no jornal *Correio Paulistano*. Intitulado “Alberto”, o primeiro capítulo tinha o subtítulo de “O Baile da Concórdia”, e assim descrevia a noite de tal sociedade:

Corria o mês de outubro de 18... e a Concórdia Paulistana – única sociedade de baile, que em S. Paulo tem podido zombar do tempo – celebrava a sua partida mensal. Modesta, e muito bem dirigida, essa boa sociedade oferece uma vez em todos os meses, um agradável passatempo aos filhos do seu seio, bem como àqueles a quem em suas sábias determinações lhes apraz convidar. Mas desta vez, esse agradável passatempo, tinha alguma coisa acima do comum: excessivamente concorrida, e além disso abrilhantada pela presença de novas pessoas, a Concórdia prometia uma noite de completo prazer, e de embriagante alegria. (...) Havia-se dançado a primeira quadrilha; e agora que a mocidade calorosa trançava as salas em busca de seus pares para a segunda. (...) A orquestra pela segunda vez abrindo a música, deu começo à contradança: e desde então só se ouvia o compassado arrastar de delicados pezinhos... (...) Vamos agora a outra parte do pavimento. Aí reina a confusão: uns passeiam, outros jogam, este discute política, aquele fala da atualidade, enfim seria um nunca acabar se quiséssemos contar ao miúdo tudo o que se faz nessas três salas que formam a segunda parte do edifício.⁵¹

Apesar de se tratar de uma ficção, o texto publicado como folhetim dava pistas de como ocorriam as partidas dançantes mensais da Concórdia mais de 20 anos após a criação da sociedade. Os jovens das elites compareciam em grande número ao baile, dançando quadrilha

49 *A Phoenix*, 5 de dezembro de 1938, p.1.

50 *A Phoenix*, 6 de junho de 1940, p.2.

51 *Correio Paulistano*, 13 de outubro de 1858, p.1.

e *schottisch*, e se divertindo de outras formas também, com conversas que envolviam política e eventos recentes. Além do salão de dança, o narrador contou que havia outro andar com pelo menos mais três salas que proporcionavam o encontro e outros passatempos, como algum tipo de jogo. Era também necessário pertencer à sociedade ou ser convidado por quem pertencesse, formando um grupo fechado. A história narrava o interesse do jovem Alberto por uma menina de cerca de 17 anos que chegara da Corte. Ele a convidava para dançar, mas se decepcionava pois já havia uma “fila” de outros interessados a quem ela já havia prometido as próximas contradanças.

Alguns anos depois da criação da Concórdia Paulistana, foi fundado em 1849 o Cassino Paulistano, a segunda sociedade dançante da cidade. Estava localizado na Rua Direita, nº22,⁵² também na área central da cidade, como o Concórdia. Tudo indica que não havia grande diferença na dinâmica das duas agremiações, a não ser uma possível formação societária. O Cassino seria mais aristocrático, enquanto o Concórdia incorporava mais os poucos industriais e empreendedores que iam surgindo numa cidade ainda acanhada.⁵³

Ainda assim, com as duas sociedades, a vida social paulistana era considerada por alguns como monótona e atrasada, principalmente quando comparada às festividades que aconteciam na Corte. O político baiano José Wanderley de Araújo Pinho recolheu diversos relatos sobre a vida social da sociedade brasileira no século XIX no livro *Salões e Damas do Segundo Reinado*. Segundo Pinho apurou, Almeida Nogueira, político da época, descreveu São Paulo entre 1843 e 1847 como “uma pequenina e modesta cidade provinciana de tristonho aspecto, sem movimento, sem animação”, de população retraída “sobretudo em relação aos forasteiros”, “esquivas as damas que pouco apareciam na cidade e escassamente ornavam com suas presenças as festas e diversões públicas”.⁵⁴ Segundo o relato do político, descrito por Wanderley Pinho, o teatro na época era incipiente, e os bailes, pouquíssimos. Pinho narrou ainda as impressões da época do escritor romântico Álvares de Azevedo. O poeta, que era nascido em São Paulo, mas cresceu no Rio de Janeiro, havia voltado à sua cidade natal em 1847 para realizar os estudos na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Nas cartas que trocou com sua mãe, revelou suas críticas: “Nunca vi lugar tão insípido como hoje está São Paulo. Nunca vi coisa mais tediosa e mais inspiradora de *spleen*... a vida aqui é um bocejar infinito. (...) Não há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedades, parece isto uma

52 *Correio Paulistano*, 12 de julho de 1854, p.4.

53 MELO e SANTOS, Op. cit., p.10.

54 PINHO, op. cit., p.82.

cidade de mortos”.⁵⁵ Mesmo assim, ele compareceu a alguns bailes da época e deixou suas impressões. Numa carta de maio de 1848, Azevedo escreveu sobre a Concórdia Paulistana, dando detalhes de como os diretores organizavam as noites:

Entre os sócios deste baile não há estudantes. Para elogio desse baile basta dizer-se poucas palavras – todas as sociedades e bailes de São Paulo baniram a caipirice das cartas para os pares, eles ainda teimam e persistem em querer que sejam os mestres-salas que escolham os pares. Ora, como esses sujeitos são meio velhucos ordinariamente... escolhem os pares melhores para si e para os velhos, e, por favor exímio, dão as venerandas matronas para os rapazes. De sorte que fica um mundo às avessas.⁵⁶

Na percepção de Alvares de Azevedo, o baile da Concórdia era inadequado de partida, pois o modo como os pares de dança eram configurados – a partir da escolha do mestre-sala – não favorecia em nada o contato social que ele esperava obter com as mulheres de sua idade. Em sua reclamação, subentende-se que Azevedo acreditava que esse baile não cumpria sua função social de aproximar possíveis casais da alta sociedade paulistana.

Na segunda metade do século XIX, surgiram na cidade outros bailes. Sem necessariamente ter um espaço próprio, os festejos passaram a acontecer também em teatros existentes na cidade, locais que abrigavam principalmente teatro de revista, como o Theatro São Paulo, e em salões que poderiam ser arrendados, como o do Hotel do Universo.⁵⁷ Entre as novas agremiações, estavam a Sociedade Apollinia, o Clube Familiar, a Sociedade Recreio e Amizade e a Sociedade Luzo-Brasileira⁵⁸: clubes de menor porte que ajudaram a movimentar a vida cultural das elites da cidade.

Mesmo assim, 1858, um colunista do jornal *O Correio Paulistano* reclamou da falta de lugares apropriados para realização de bailes na cidade de São Paulo:

- Teve lugar sábado a partida da sociedade *União Familiar*.

55 PINHO, op. cit., p.82. O termo inglês “*spleen*” se refere originalmente a uma víscera glandular, vulgo “baço”, que tem a função de destruir os glóbulos vermelhos. Tornou-se um termo literário quando os poetas decadentistas da segunda metade do século XIX o tomaram simbolicamente como a origem da destruição de algo mais intangível: a alegria de viver. Em outras palavras, esse órgão foi tido como o responsável por todos os estados de melancolia ou estados mórbidos de languidez. Foi muito associado ao poeta francês Charles Baudelaire, que o utilizou para exprimir um profundo sentimento de desânimo, isolamento, angústia e tédio existencial. Cf.: SPLEEN – E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <http://archive.is/wbV2d>, Acesso em 19 de maio de 2020.

56 PINHO, op. cit., p. 83.

57 O Hotel do Universo estava localizado no Largo do Palácio, n.4 ou n.7 (há mais de uma referência). *Correio Paulistano*, 17 de julho 1855, p. 4 e *Correio Paulistano*, 24 de julho 1855, p. 4

58 A Sociedade Luzo-Portuguesa estava localizada na rua Nova de São José, n. 38. *Correio Paulistano*, 4 de março de 1859, p. 4.

A diretoria é digna dos maiores elogios. O que faltou não foi por culpa sua. Sei dos óbices que encontrou para obter uma casa adequada ao divertimento. Se a casa fosse melhor o baile produziria muito melhor efeito; infelizmente em S. Paulo é essa uma das grandes dificuldades com que lutam as sociedades que têm de dar bailes. O serviço do baile quanto à *manducatoria* (gastronomicamente falando) esteve excelente; outro tanto não disseram alguns a respeito do serviço dançante, afirmando que havia falta de moças da ativa de maneira que o *batalhão da reserva* passou-se quase todo para a ativa ficando o batalhão reduzido a seção de companhia. [grifos do original] ⁵⁹

O autor da coluna não culpa a agremiação pelo espaço inadequado de realização de baile e, sim, a falta de estruturas apropriadas na cidade para tal. Muitas sociedades e grêmios não possuíam sede própria, tendo assim que alugar um salão ou realizar as partidas dançantes nos poucos teatros da cidade. O colunista reclamou também da falta de comparecimento das mulheres à festa citada, o que prejudicou a realização das danças da noite.

Desde o princípio, as organizações das elites tomaram medidas para selecionar seu público. Restringiram o número de sócios e suas formas de ingresso nas agremiações, além da exigência do pagamento de mensalidade e joia para se associar. No entanto, alguns frequentadores dos bailes do fim do século XIX davam um jeito de burlar as regras criadas pelas diretorias das sociedades dançantes. O historiador e jornalista Affonso Antônio de Freitas coletou diversas histórias de São Paulo no livro *Tradições e reminiscências paulistanas* e descreveu como alguns ardilosos jovens faziam para entrar em bailes sem convite. No livro, ele contou no que consistia a “sapeação”, gíria da época para explicar uma espécie de golpe, e deu pistas de como eram as partidas dançantes de então.

A *sapeação* mais difícil por exigir maior dose de diplomacia, na prisca idade da plácida e pequenina Paulicéia noventista era, sem dúvida, a dos bailes. Em S. Paulo dançava-se de preferência aos sábados, quer as danças tivessem o pretexto de comemorar um natalício, casamento ou batizado, quer surgissem sob a feição de mero e exclusivo passatempo. As reuniões, os *encontros mundanos* como hoje com menos propriedade se diz, organizados pelas sociedades recreativas, pelas Terpsycore, Casino, Congresso Brasileiro, Concórdia Paulistana, Harmonia, que sempre houve uma sociedade Harmonia na Paulicéia, chamavam-se – *Partidas* – : as promovidas pela gente morigerada e de tratamento denominavam-se – *bailes* – quando preparadas com antecedência e exigindo a observação de determinado grau de etiqueta; *sarau*, *brinquedo* ou *assustado* – quando deliberada e organizadas à última hora.

⁵⁹ *Correio Paulistano*, 20 de outubro de 1858, p.1.

As danças realizadas entre a *gente de pouco mais ou menos*, classe social que correspondia com exatidão à moderna população das atuais *farras* ou *freges*, chamavam-se *arrasta-pé*, *remelexos* e *forrobodó*. O número de dança mais em voga e de mais atraência nos forrobodós era o *maxixe*, espécie de *habanera* lasciva, de requebros torpemente imorais, capazes de fazer corar um frade de pedra, dança em nada parecida com o *maxixe* moderno, discretamente figurado, honestamente gracioso e elegante.⁶⁰

Affonso de Freitas descreveu aqui a diferença entre os bailes: a denominação tinha a ver, antes de tudo, com a classe social de quem frequentava os festejos. Partidas dançantes ou bailes eram denominações das classes mais altas para os eventos premeditados e anunciados, havendo também uma diferenciação quando estes aconteciam sem tanta antecedência, recebendo então outros nomes. Já os bailes realizados pelas classes mais baixas recebiam outros títulos, lá havendo tipos de danças consideradas indecentes e imorais, como o *maxixe*, que, segundo ele, se apresentava de forma diferente no século XIX. O memorialista narrou como ocorria a “sapeação” em bailes ou *assustados*, ou seja, em festejos promovidos pelas classes sociais mais abastadas de São Paulo.

A *sapeação* aos bailes e *assustados* consistia em conseguirem os rapazes, não convidados, tomar parte no divertimento sob qualquer pretexto, sempre infalível quando hábil. O pretexto mais aplicado e que de ordinário surtia o desejado efeito no tempo da mocidade de alguém, que acreditamos não ser totalmente desconhecido do leitor, era o seguinte.

Reunidos em grupo de quatro ou cinco, em geral após a terminação dos espetáculos no velho S. José, os rapazes da época, dispostos a se divertirem o resto da noite, cruzavam as ruas da Paulicéia à procura dos bailes: deparado um desses divertimentos estacionavam a certa distância e cada um deles ia sucessivamente sondar através das janelas, verificando se nas salas não encontraria amigo ou mesmo conhecido seu. Descoberto este, o grupo aproximava-se, era chamado o promotor da festa e então o mais descarado dos sapeadores, de chapéu na mão, todo cortesia, chamando doutor ao dono da casa, que de ordinário retribuía igual tratamento, embora tratasse com um reles bicho, fazia-lhe sentir a grande urgência que tinham em falar com o seu amigo fulano, um recado da família, estudo de um ponto para a aula do dia seguinte...

Chamado à fala e inteirado, à socapa, dos intuitos do grupo, o amigo convidado, em geral um apologista do aforismo – *hoje por ti, amanhã por mim* – voltava-se para o chefe da casa e explicava: eram moços distintos, amigos seus, muito íntimos, e vinham buscá-lo para negócios de importância, mas acontecia estar ele já comprometido para dançar mais um *schottisch* e uma *polca*, também uma *quadrilha*

60 FREITAS, Affonso A. *Tradições e reminiscências paulistanas*. São Paulo: Ed. da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia., 1921, p. 64-65.

e uma mazurca, e enquanto se desempenhava nesse gentil compromisso, pedia para que os amigos fosse concedido esperá-lo ali, mesmo no corredor. Não, esperar no corredor amigos seus? de modo algum, acudia amável o chefe da casa: os doutores podiam entrar; que entrem, dançarão também enquanto esperam... Estava concluída a sapeação. Ninguém mais se lembrava do “chamado urgente” e a saparia dançava até a terminação do baile.⁶¹

Apesar da necessidade de ser sócio para frequentar as partidas dançantes, havia jovens dispostos a burlar os diretores das sociedades para conseguir entrar nos salões e dançar até o final da noite, segundo narrou Affonso de Freitas em suas memórias. A intenção do grupo era dar continuidade aos divertimentos, já que antes estariam eles em algum espetáculo no Teatro São José. Bem-vestidos, eles deviam fazer parte de círculos de elite para conhecer alguém que já se encontrava no baile. As danças presentes na descrição eram então comuns para a época: *schottisch*, polca, quadrilha e mazurca, e o compromisso de dança, firmado entre *damas* e *cavalheiros*, deveria ser levado a cabo pelos envolvidos.

Muitas sociedades mantinham um mestre-sala responsável por conservar o que os jornais da época chamavam de “respeitabilidade” nos salões durante os festejos, como é o caso do Concórdia Paulistana, descrito por Alvares de Azevedo. Tanto na Corte quanto em São Paulo, isso era necessário na medida em que as atividades dançantes eram “tanto celebradas como expressão dos novos tempos quanto compreendidas como agências educacionais, *polindo os costumes*, ensinando a conviver, em um mesmo espaço, homens e mulheres, militares e civis, aristocratas e envolvidos com os novos negócios, parlamentares de distintos partidos”.⁶²

Associado ao crescimento dos bailes, abria-se um mercado de serviços que dava suporte às festividades. As vestimentas adquiriram novos significados, movimentando inclusive um novo ramo de comércio dedicado às roupas para os encontros dançantes. Nas páginas destinadas aos anúncios nos jornais da época começaram a pular reclames de trajes apropriados para comparecer aos salões. Colocava-se à venda roupas dos mais variados tecidos, tanto importados de países como a França, como de produção nacional. Algumas lojas também aceitavam encomendas, prometendo um rápido serviço de entrega.⁶³

Em um folhetim no *Correio Paulistano* de 1856, uma amiga mandava a outra uma carta

61 FREITAS, Affonso A. Op. cit., p.64-65.

62 MELO, op. cit., p. 764. Grifo do autor.

63 A loja de *Luiz Cuyabano*, localizada na rua do Rozario, n.60, prometia entregas de encomendas para bailes em 24 horas, ou no máximo 4 dias para quem buscava uma vestimenta de alto nível. *Correio Paulistano*, 4 de janeiro de 1855, p. 04.

em que pormenorizava um baile que teria participado. A narrativa dava minúcias sobre como eram os salões, as comidas oferecidas e as vestimentas usadas na ocasião. Por meio da ficção, é possível vislumbrar a moda em vigor nos bailes privados naquele momento. Algumas damas são descritas: uma delas, considerada a mais elegante da noite, apresentava um vestido de seda azul com listras brancas, com detalhes em renda e veludo, e usava apenas uma pluma branca nos cabelos. Outra, que a narradora chamou de morena, usava uma estampa branca com quadrados azuis e fitas da mesma cor, com uma grinalda de jasmim nos cabelos de ébano cuidadosamente penteado; sua *toilette* fora confeccionada em São Paulo.⁶⁴ Nesse período, os vestidos eram compridos até os pés, e muitos possuíam volumes e armação nas saias, assim como corselete na parte do tronco para dar mais sustentação. Não apresentavam decote que mostrasse muito do colo, e muitos tinham mangas até o antebraço. Além das vestimentas específicas para a ocasião, um acessório muito particular passou a ser comercializado com o fim específico de ser levado aos bailes: um frasco de vidro colorido, contendo essência de rosas, com o objetivo de refrescar e perfumar. Os frequentadores deveriam carregar o frasquinho junto consigo e o aroma sairia sem que fosse necessário destampar.⁶⁵

Uma categoria de baile que alcançou muitos adeptos na cidade foi o baile de mascarados. Bastante comuns no Rio de Janeiro, a primeira aparição de um festejo desse tipo nos jornais paulistanos data de 1855.⁶⁶ Uma quantidade significativa de anúncios começou a aparecer na imprensa neste período, indicando que os bailes de máscara obtiveram grande sucesso na época. Também para esse tipo de baile desenvolveu-se todo um comércio especializado em máscaras dos mais variados tipos, além de vestimentas próprias.⁶⁷

Outro setor nascente que se expandiu junto com os bailes foi o do “circuito da partitura”.⁶⁸ Desde que começaram a ser comercializadas no Brasil, as partituras musicais foram vendidas em lojas e armazéns nos quais também podiam ser adquiridos outros produtos relacionados à música (papéis pautados, cordas para instrumentos, instrumentos musicais, diapasões e metrônomos), assim como alguns de natureza totalmente diversa, tais como água mineral e chás.⁶⁹ As peças e coleções publicadas pela imprensa musical documentaram o gosto

64 *Correio Paulistano*, 19 de agosto de 1856, p. 1.

65 A loja que comercializava os tais frascos perfumados ficava localizada na rua do Commercio, n. 29. *Correio Paulistano*, 17 de setembro de 1854, p. 04.

66 *Correio Paulistano*, 24 de julho de 1855, p. 4. Cf: MELO e SANTOS, op. cit.

67 Um anúncio de uma loja também localizada na rua do Rozario, mas de n.2, contava no *Correio Paulistano* de 31 de julho de 1855, p. 2.

68 O termo foi cunhado pela historiadora Janice Gonçalves. Cf.: GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, FFLCH-USP, 1995.

69 SOUZA, op. cit., 2014, p. 93-107.

musical da época, já que não haviam, então, modos de gravação.⁷⁰ As partituras eram, portanto, o meio de circulação da música do período. As editoras se preocupavam em priorizar, com maior ou menor ênfase, um repertório diversificado, já que possuir uma gama diversa de opções poderia lhes garantir mais sucesso de vendas. As casas apostavam num repertório que se adequava a determinados espaços de sociabilidade, com repertório específico para saraus, teatros, festas e bailes.

De início, a imprensa musical esteve intimamente relacionada à atuação de impressores estrangeiros, e só posteriormente passou a ser explorada por brasileiros. Para os bailes, passaram a ser impressas partituras de músicas de outros países, mas esse cenário iria mudar em pouco tempo. Já em 1837, por exemplo, apareceu um anúncio no periódico carioca *Jornal do Comércio* que registrava o interesse nascente por músicas brasileiras voltadas especificamente para a ocasião dos bailes, no Rio de Janeiro:

Saiu à luz e acha-se à venda na loja de música e instrumentos de J.B.Klier, Rua do Hospício n.85, o 1 ° número da Terpsichore brasileira; uma coleção de valsas, contradanças, galopadas e composições de vários professores e amantes da música nesta corte. Adverte-se que de três em três meses aparecerá um caderno contendo seis diferentes danças escolhidas; desta maneira ficará preenchida a falta de música de baile (principalmente de valsas), pois que bem poucas valsas compostas para os bailes de Europa servem aqui, em razão de terem os movimentos muito diferentes.⁷¹

O anúncio fazia notar que, mesmo os estilos musicais sendo de origem europeia, o modo de dançar em terras brasileiras seria diferente e, por isso, era preciso colocar ao alcance do público partituras feitas no país, para serem tocadas durante os bailes.

Em São Paulo, diferentemente da capital, as primeiras casas especializadas em impressão de partituras musicais apareceram somente na segunda metade do século XIX. A pioneira teria sido a Gastal & Filho, atuante durante o ano de 1852.⁷² Só mais tarde, surgiram outras, como a Gaspar e Guimarães (1860), Henrique Schroeder (1865), José Maria dos Santos (1869) e Jules Marti (1870). Em algumas delas, a impressão entrava como um negócio secundário, ou parte de uma gama maior de produtos relacionados à música, como foi o caso

70 Na prática, o primeiro dispositivo de gravação e reprodução sonora mecânico foi o fonógrafo de cilindro, inventado por Thomas Edison em 1877, sendo substituído mais tarde pelo fonógrafo de disco (mais conhecido por gramofone), introduzido comercialmente nos Estados Unidos em 1889. Gradualmente, o formato de disco de 78 rpm tornou-se o principal meio de consumo de gravações sonoras, prevalecendo desde 1910 até ao final da década de 1950.

71 *Jornal do Comercio*, 25 de outubro de 1837.

72 GONÇALVES, op. cit., 1995, p. 58.

da Casa Levy. Em 1866, um jornal musical especializado também ganha vida, chamado de *Lyra Paulistana*.⁷³

Como estratégia para incentivar a venda de seus materiais, as casas de edição imprimiam, na capa e contracapa de uma partitura, a lista de peças que integravam seu catálogo. Esse catálogo era organizado por coleções temáticas e séries específicas.⁷⁴ Havia a catalogação clássica por instrumentos, com a prevalência do piano. Mas havia também a classificação voltada especificamente para os gêneros destinados às danças de salão. As coleções com essa característica reuniam tanto um gênero musical apenas, como uma variedade deles. A coletânea *Prazeres do Baile*, por exemplo, apresentava quadrilhas, valsas, *schottisches* e polcas, e era impressa pela Casa Levy, em São Paulo (*imagem 1*). Havia ainda outras coleções que reuniam as partituras que tocavam pelos salões, como *Novidades para Dança* e *Álbum de Músicas para Dança* (*imagem 2*), *Sucessos dos Salões* e *Alegria dos Salões* (*imagem 3*), *Álbum dos Salões*, *Álbum dos Bailes* e *Flores do Baile* (*imagem 4*).

73 GONÇALVES, op. cit., p. 58.

74 Embora com pequenas variações, em uma peça de partitura em geral constava seu número no catálogo, o título da obra por ordem alfabética, o nome do compositor, abreviado quando não omitido, e o preço da partitura. Cf. ZAMITH, op. cit., p. 27.

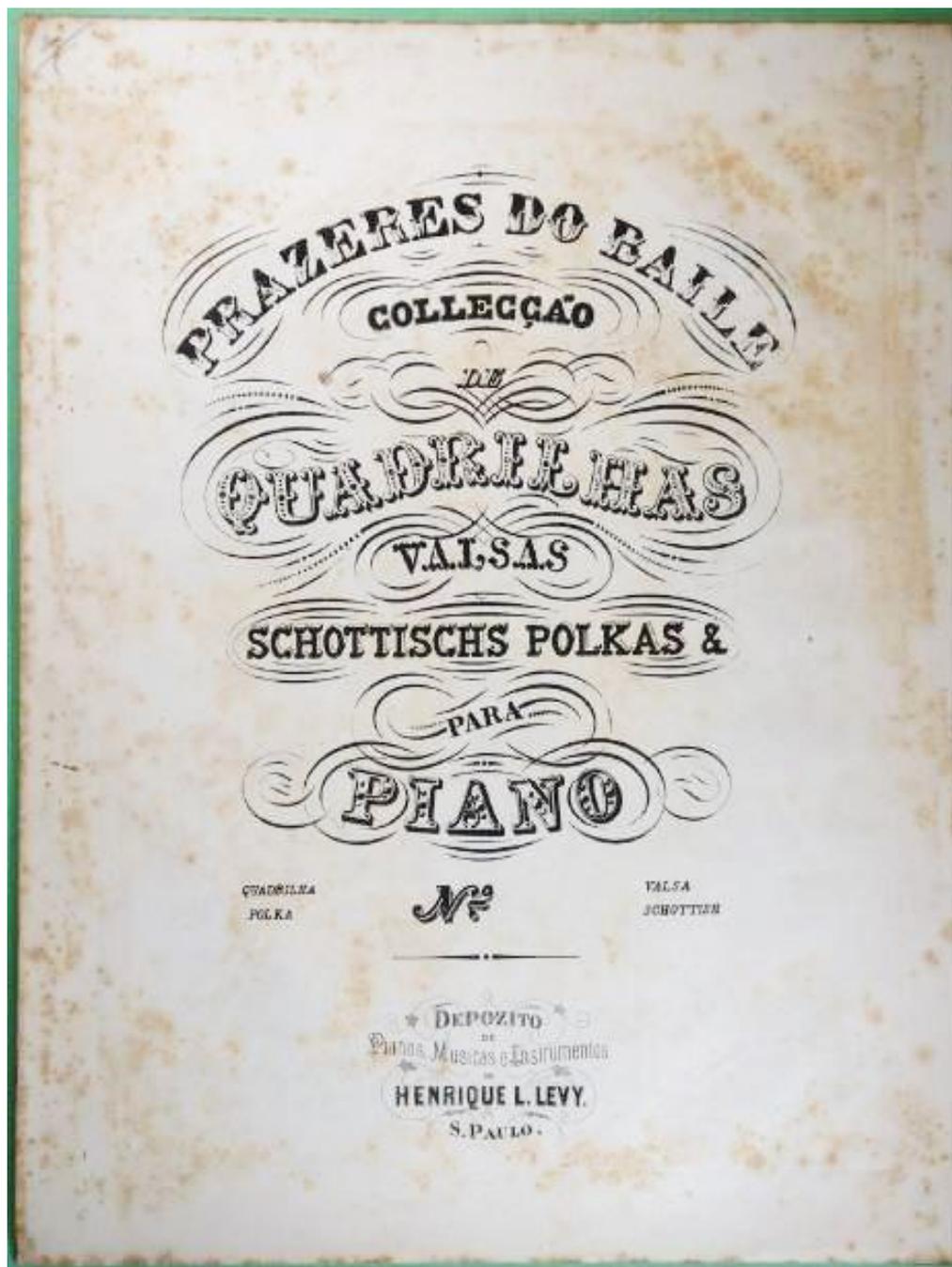


Imagem 1: Capa da partitura da quadrilha intitulada *Sieba*, música de Romualdo Marengo, com arranjos de L. Levy para piano. A coleção *Prazeres do Baile* trazia também partituras de outros estilos musicais, como valsas, *schottisches* e polcas. A contracapa apresentava ainda mais duas coleções, chamadas de *Fios de Pérola* e *Serões Musicais*. A partitura não possui data, mas é provável que tenha sido impressa entre 1883, ano da primeira aparição da quadrilha *Sieba* no *Correio Paulistano*, e 1891, ano que a assinatura da editora passa de “Depósito de Música, Pianos e Instrumentos de Henrique L. Levy” para “Casa Levy, Estabelecimento musical de Levy-Filhos”. **Fonte:** Acervo Levy.

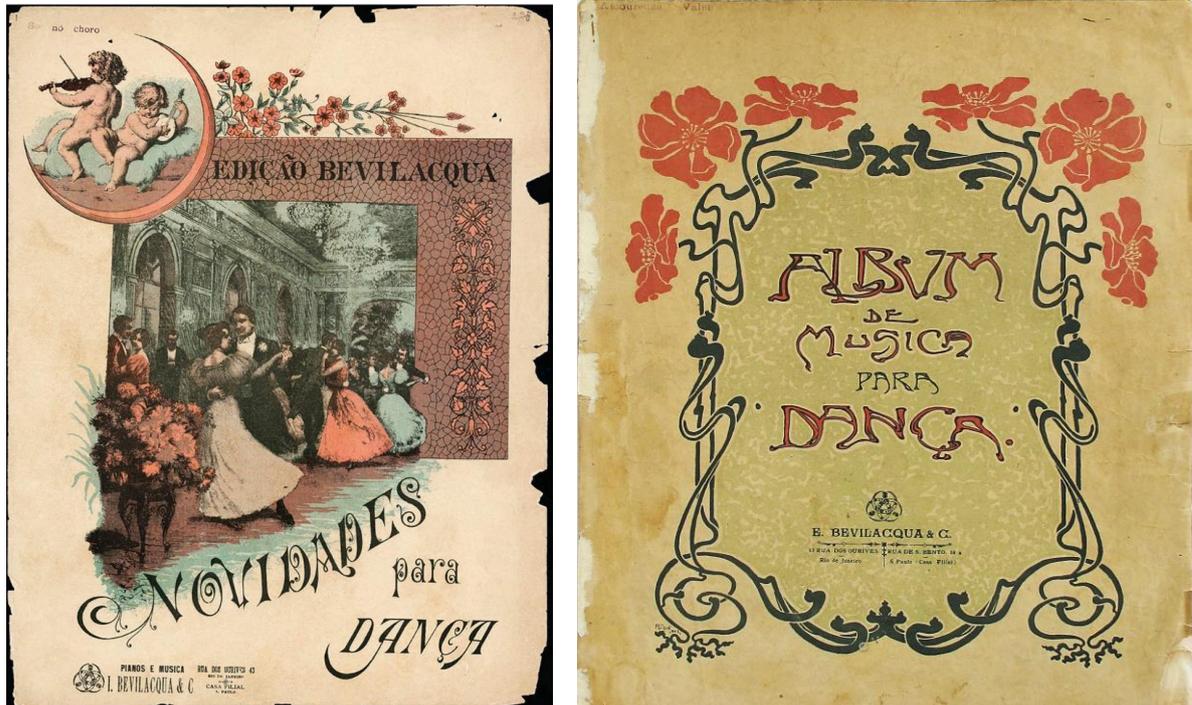


Imagem 2: Capa de duas coleções que apresentavam músicas voltadas para dança, impressas pela Casa Bevilacqua, que possuía então sede no Rio de Janeiro e filial em São Paulo. A capa à esquerda, publicada em 1889, apresentava a ilustração de um baile em um salão onde casais dançavam enlaçados. Trazia a partitura do tango característico intitulado *Só no Choro*, de Francisca Gonzaga, com dedicatória ao maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), considerado o primeiro compositor a usar a palavra “tango” para designar o que era conhecido no meio teatral como “*habanera*”. Ele foi o autor do primeiro tango brasileiro, *Olhos matadores*, em 1871. Segundo o musicólogo Baptista Siqueira, esta composição seria “o vestígio mais antigo que conhecemos do choro como assunto musical”, indicando a maneira nacional de tocar os gêneros do período. A capa à direita foi lançada em 1902 e possuía arte de R. Pon. Tratava-se de uma valsa intitulada *Amoureuse*, do qual não se sabe o compositor, pois a partitura está sem a primeira folha. É provável que se trate da composição do austríaco Rodolphe Berger. **Fonte:** Acervo Instituto Moreira Sales (esquerda) e acervo privado (direita).

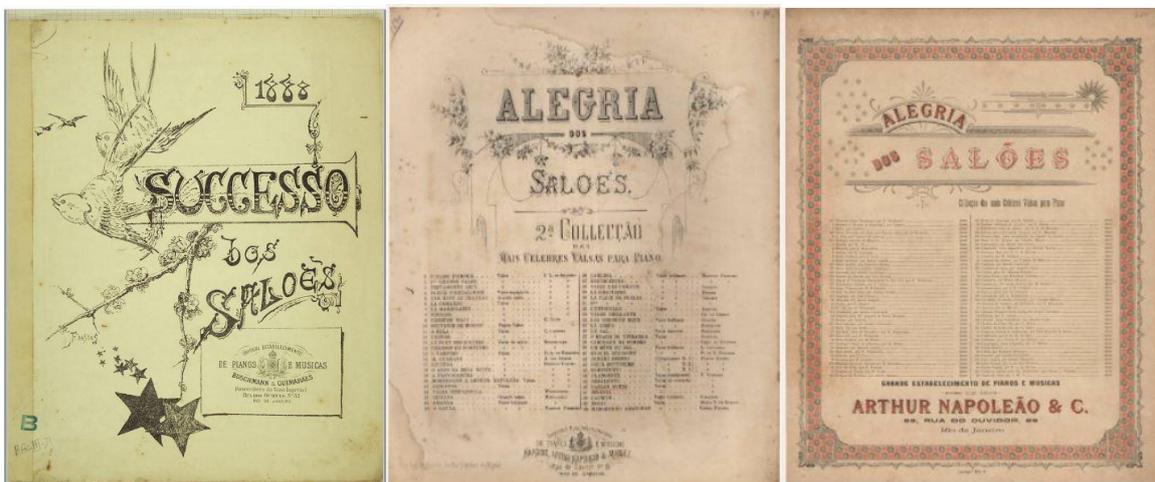


Imagem 3: Três coleções de partituras impressas no Rio de Janeiro que faziam menção aos salões em seus títulos. A primeira, à esquerda, trazia na capa a data de 1888 e no seu interior apresentava a quadrilha *Os Sonhos D'Ouro*, de H.A. de Mesquita, impressa pela Casa Buschmann & Guimarães. As outras duas partituras pareciam pertencer a mesma coleção, impressas em momentos distintos, pois na primeira o nome da editora ainda constava como Imperial Estabelecimento – Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, indicando o período do Império, enquanto na segunda a grafia apresentada foi Arthur Napoleão & C. Pelo nome e endereço, é provável que tenha sido impressa entre 1893 e 1911.⁷⁵ As duas partituras eram valsas de autoria de Francisca Gonzaga, sendo a primeira chamada *Carlos Gomes* (em sua homenagem) e a segunda intitulada *Harmonias do coração*. **Fontes:** Biblioteca Nacional (esquerda) e Acervo Instituto Moreira Salles (demais).

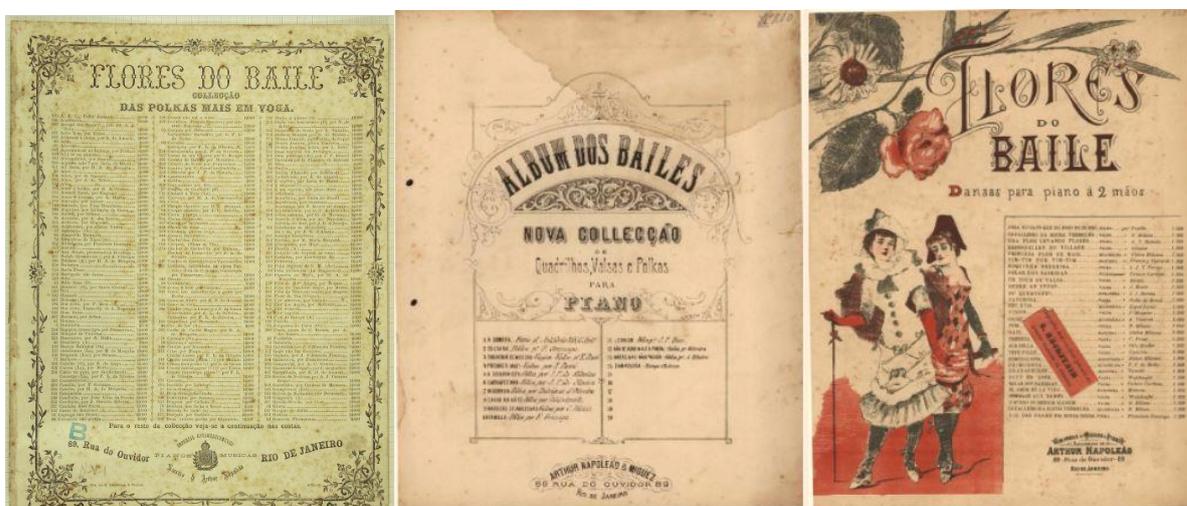


Imagem 4: As três partituras acima faziam menção aos bailes e foram impressas pela Casa Arthur Napoleão em momentos distintos. A primeira à esquerda era uma polca intitulada *Pedida por Todos*, assinada por Joaquim Alves de Carvalho Jr. Pela configuração do nome da empresa, subtende-se que seja anterior à 1877. Já a partitura do meio era uma polca de Francisca Gonzaga com o nome de *Camilla*, lançada em 1879.⁷⁶ A partitura à direita trazia na capa a ilustração de duas mulheres vestidas à fantasia, fazendo alusão a um baile de mascarados. Tratava-se de um polca de Francisca Gonzaga, *Os Olhos dela*, publicada em 1881. Pela capa, podia-se ver que a coleção também incluía valsas, quadrilhas, mazurcas e *habaneras*. **Fontes:** Biblioteca Nacional (esquerda) e Acervo Instituto Moreira Salles (demais).

Uma maior difusão do repertório de salão pressupunha não somente um aumento do público ouvinte, mas também um crescente número de executantes dessa música. O crescimento

⁷⁵ Sobre as sucessivas mudanças de configuração da empresa e de endereços, ver: FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

⁷⁶ A partitura ganhou um anúncio publicado no *Jornal do Commercio*, em 2 de dezembro de 1879.

deste mercado determinou o aumento do comércio de instrumentos, do número de músicos e também do número de professores. O piano, por exemplo, teve suas condições de aquisição facilitadas com o aumento da demanda de mercado e com o barateamento dos custos de produção, o que fez com que ele se popularizasse e ampliasse seu alcance, chegando às classes intermediárias da sociedade. Ele foi a verdadeira “mercadoria-fetichê” na segunda metade dos oitocentos, segundo o historiador Luiz Felipe de Alencastro. Ele descreveu como os pianos acabaram representando um objeto de desejo de lares patriarcais, pois unia valor agregado com efeito ostentatório. Segundo Alencastro, comprando um piano as famílias introduziam nos seus sobrados nas cidades ou nas sedes das fazendas um móvel aristocrático e inauguravam o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornava visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar. Depois da aquisição, saraus, bailes e serões musicais tomavam um novo ritmo. E, na outra ponta, ao vender um piano, os importadores (*imagem 5*) comercializavam um produto caro, prestigioso e de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro.⁷⁷

Nessa época, desenvolveu-se uma divisão entre as características de execução e técnica utilizadas por um pianista “de salão” versus as de um pianista “de concerto”,⁷⁸ evidenciada sobretudo no repertório de ambos. Essa dicotomia está presente no conto de Machado de Assis, “O homem célebre”, publicado em 1896, em que o personagem se deparava com o descompasso entre o erudito e o popular. Pestana, o pianista protagonista, acreditava que o músico erudito era autêntico na relação com a sua arte, enquanto o popular se utilizava de apelos inautênticos na exibição da sua.⁷⁹

77 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In.: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*: Império. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.47.

78 Referidas também como música ligeira versus música erudita.

79 José Miguel Wisnik, que analisou o conto com maestria, apontou que o que aparece na história como problema insolúvel do músico, dividido simetricamente entre o erudito e o popular, estaria muito próximo de indicar a própria solução literária encontrada por Machado de Assis, entre o coloquial e o formal, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões. Outro interessante apontamento de Wisnik recaiu sobre a polca, gênero musical presente no conto, que se apresentava não simplesmente como a dança importada, que ela era, mas também como a insinuação de um objeto sincrético, em que ela se transformava, e cuja nomeação era problemática, pois envolvia a mistura de música de escravos com dança de salão. Estaria aí uma questão que também concernia intimamente o próprio Machado, que dizia respeito à sua mestiçagem. Cf.: WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe*. O caso Pestana. *Teresa revista de Literatura Brasileira* (4|5). São Paulo, p.13-79, 2004.



Imagem 5: Carregamento de piano chegando na Casa Levy, na Rua XV de Novembro, São Paulo. Sem data. **Fonte:** Acervo Levy.

Outro impresso que obteve bastante popularidade no período foram os chamados “carnês de baile”. Tratava-se de um mecanismo para a escolha dos pares de dança em uma determinada noite. Eram acessórios principalmente utilizados pelas mulheres, que os levavam para os bailes nos salões de elite ou os recebiam no local da festa.⁸⁰ Eram caderninhos confeccionados em materiais e formatos variados – em papel cartão, revestidos de tecido, capa de madrepérola, tartaruga ou marfim; nas formas retangular, quadrada, de leque ou de lira –, podendo conter ilustrações e um pequeno lápis amarrado ao impresso por um cordão ou fita que eram presos ao pulso. Na capa do carnê constava o local, a data e, quando fosse o caso, o motivo do evento. Na parte interna, o programa das danças que seriam tocadas e ao lado de cada dança um espaço ou linha tracejada para a *dama* ou o *cavalheiro* anotar, com o lápis, o nome de quem seriam seus pares naquela noite.⁸¹

O escritor Alvares de Azevedo, em carta à sua mãe em 1848, afirmou que “todas as sociedades e bailes de São Paulo baniram a caipirice das cartas para os pares, eles ainda teimam

80 Embora menos comum, homens também podiam receber os carnês, como o aqui exposto na imagem 2. Carnê disponível na exposição virtual *Carnês de Baile e os traquejos da Moda. Os carnês de baile e outros acessórios nos costumes da sociedade do século XX*. Casa Da Marquesa De Santos - Museu Da Moda Brasileira. Disponível em: <https://g.co/arts/eoAfG9QtnMKsLMwJA> . Acesso em 25 de jul. 2019.

81 ZAMITH, op. cit., p. 97.

e persistem em querer que sejam os mestres-salas que escolham os pares”,⁸² como citado anteriormente. É possível que ao se referir às “cartas para os pares”, ele estivesse fazendo alusão aos carnês de dança. Apesar de ver com bons olhos o fim da prática dos carnês, que considera “caipirice”, reprova a escolha dos parceiros pelos mestres-salas. Ele afirmou terem acabado com as tais cartas ainda na primeira metade do século XIX, mas em 1890, em um baile oferecido para o Marechal Deodoro da Fonseca, primeiro presidente após a Proclamação da República, por ocasião da intenção de realizar uma Exposição Continental em São Paulo, os carnês foram distribuídos aos participantes, chegando esse vestígio da dinâmica dos bailes até o presente (*imagem 6*). No programa da noite, contavam dezesseis danças, sendo elas 5 valsas, 4 quadrilhas, 4 polcas, 1 *schottisch*, 1 lanceiro e 1 galope.



Imagem 6: Carnê de baile em forma de brasão, tendo na capa o retrato de Deodoro da Fonseca e um ramo de café e a data. Na contracapa, a inscrição: “Baile oferecido ao chefe do Governo Provisório o Exm. Sr. Generalissimo Manoel Deodoro da Fonseca pela Comissão Directora da Exposição Continental em São Paulo”. Nas páginas internas, o programa com bordas decoradas e as dezesseis danças presentes no baile; nomes femininos escritos a lápis: A. Freire (riscado a lápis), E. Corrijores, A. Carvalho (riscado a lápis), Laura (riscado a lápis e escrito em cima Mme. Leôncio de Carvalho). Lápis amarelo com inscrição "Johann Faber" presos ao carnê por cordão azul. Impresso no canto inferior direito: "Tipografia Guimarães e Ferdinando". **Fonte:** Casa Da Marquesa De Santos - Museu Da Moda Brasileira.

82 PINHO, op. cit., p. 83.

Esses carnês, em conjunto com as partituras, os anúncios e as colunas nos jornais, e o relato de memorialistas, permitem que seja possível encontrar os vestígios dos estilos e gêneros musicais tocados e dançados nos salões da época. O panorama musical da segunda metade do século XIX que ficou registrado nessas fontes sofreu grandes modificações em relação às primeiras décadas, influenciado pelo avanço do processo de urbanização de algumas cidades (principalmente Rio de Janeiro e, em menor grau, São Paulo) e pela circulação musical que se deu entre as elites brasileiras e outras camadas sociais. Se no começo do século a música presente era principalmente influenciada por parâmetros europeus, na segunda metade dos oitocentos ela já começa a passar pelo processo de hibridização com manifestações oriundas de camadas mais populares, o que incluía povos escravizados e seus descendentes.

1.2 Entre damas e cavalheiros – danças e estilos musicais de salão

A maior parte do repertório que alimentou a prática de música residencial da segunda metade do século XIX podia ser denominada genericamente de “música de salão”. O termo abrangia o tipo de música que mais usualmente foi executado nas reuniões musicais das residências, de diversas sociedades particulares de música e em salões de baile: eram peças instrumentais ou vocais de dimensões não muito grandes e de estrutura musical simples, com fins solísticos ou coreográficos. Suas manifestações mais características são as modinhas, as árias italianas e francesas – muitas vezes transcritas para instrumento e voz (quase sempre o piano ou violão) – e as danças de salão.⁸³

Enquanto nos ambientes domésticos circulavam principalmente partituras de modinhas e lundus, que eram executadas ao piano, nos bailes de elite e grandes eventos sociais, os ritmos que imperavam oficialmente eram os importados da Europa, sendo as principais práticas de dança de salão do século XIX a quadrilha, a polca, a valsa, a *redowa*, a *schottisch* e a mazurca. Essas danças tornaram-se tão comuns que contaram com a contribuição da grande maioria dos músicos autores que compuseram até o final do período monárquico, mesmo que parte deles também estivessem dedicados aos concertos, à ópera ou à música religiosa. Eram principalmente executadas em pequenos conjuntos instrumentais que mesclavam cordas e

83 FARIA, op. cit.

sopros.⁸⁴ Porém, algumas vezes, podiam também contar com mais músicos envolvidos, como é o caso do anúncio do baile mascarado de 1855 em São Paulo, que convidava o público a comparecer ao evento que aconteceria das oito horas da noite às quatro da manhã: “Uma bela orquestra composta por 15 músicos, executará durante o baile, lindas e variadas quadrilhas, valsas, polcas e *schottisch*.”⁸⁵

Em 1859, outro anúncio no *Correio Paulistano* exemplificava as danças que poderiam ser encontradas nos salões do período:

TEATRO DE SÃO PAULO

Diretores Macedo & Henrique.

Sábado 2 de julho de 1859 = grande Baile Mascarado. O salão achar-se-á mais bem adornado.

Depois que a orquestra tocar a Batalha de Almoester tocará lindas valsas, schottisches, mazurcas, varsovianas, polcas, lanceiros e quadrilhas, finalizando com o Galope Infernal.

O baile principiará às 9 horas e acabará às 2 da madrugada.

Os bilhetes acham-se à venda no largo do Chafariz, 41.

Entrada geral 2\$000.⁸⁶

A Batalha de Almoester era uma marcha, aqui provavelmente tocada para abertura da noite, mas sem dança dos presentes. Além dos gêneros citados, o anúncio pontuou que a noite terminaria com o “Galope Infernal”. Pode-se encontrar outras citações a essa dança nos jornais, sempre tocada para encerramento dos bailes. Apesar de não haver indícios seguros, é provável que se tratasse de um tipo de quadrilha. Esse ritmo musical e dança, referida em vários periódicos, assim como por cronistas da época era, na verdade, um conjunto indissociável de 5 danças, originalmente composto por quatro pares de dançadores e, por isso, seu nome. Mário de Andrade apresenta mais informações em relação à função social da quadrilha e de sua “folclorização” no século XX:

A quadrilha caiu no domínio popular de nossa gente e a marcação em francês dos seus passos teve adaptações adoráveis que chegaram a ser transportadas pros salões da burguesia. Já por 1853 e 55 era tão popular que caíra no domínio das músicas de barbeiros cariocas que as executavam nas folias do divino [...].⁸⁷

84 CASTAGNA, Paulo. *A música urbana de salão no século XIX*. História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP. S/d.

85 *Correio Paulistano*, 24 de julho de 1855, p. 4.

86 *Correio Paulistano*, 1º de julho de 1859, p.4.

87 ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte, Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 414-415.

Também chamadas de contradanças, as quadrilhas muitas vezes obedeciam às marcas ditadas por um organizador. Constituíam-se em uma sequência de “figuras elementares” – o mesmo que passos ou marcas – que podiam sofrer alterações, como mudança de posição e inserção de novos passos, o que aponta para a inexistência de uma forma coreográfica rígida. Ensinada pelos mestres de dança nos salões das elites brasileiras, a quadrilha rapidamente se popularizou, com a ajuda do comércio de partituras impressas no país e no exterior, além de forte presença no teatro musicado e pela execução dos músicos populares que a aprenderam “de ouvido” e a divulgaram.

Sua longevidade deveu-se aos compositores brasileiros da segunda metade dos oitocentos, que recriaram a quadrilha, em contínuo processo de hibridismo musical.⁸⁸ Ao longo do século XIX e início do XX, foram unidos e encadeados passos de quadrilhas diversas, como a francesa, de lanceiros e das famílias, como um processo de recorte e colagem. Nela se identificam alguns movimentos coreográficos como os cumprimentos, filas paralelas, trocas de parceiro e movimentos para frente e para trás.⁸⁹

As danças de “par enlaçado” chegaram ao Brasil em 1840 e, como novidade moderna, foram adotadas com entusiasmo pelas elites das principais cidades do litoral, mas demoraram mais a serem aceitas no interior.⁹⁰ A novidade iria mudar a forma como se dançava nos salões até então, pois pressupunha que os corpos dos pares ficassem colados enquanto se movimentavam. A primeira delas foi a valsa, executada da seguinte forma: duas pessoas giravam sobre si mesmas enquanto descreviam um grande círculo no lugar onde dançam. “É o símbolo dos movimentos que fazem a terra e os planetas: um sobre si mesmo e outro em roda do sol.”, descreveu Rafael Coelho Machado no Dicionário Musical de 1842.⁹¹ O musicólogo português Ernesto Vieira deu o seguinte parecer sobre essa dança em 1899:

A valsa moderna, como ela se dança freneticamente nos salões, é em andamento muito vivo, com os três tempos do compasso sempre acentuados por um acompanhamento tão uniforme que se torna monótono, embora os compositores mais hábeis procurem variá-lo, tornando a harmonia interessante e dando movimento melódico ao baixo.⁹²

88 ZAMITH, op. cit., p. 127.

89 Atualmente, a quadrilha permanece entre os gêneros musicais ainda presentes na sociedade brasileira, mas está restrita às festividades do ciclo junino.

90 SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.66-67.

91 MACHADO, Raphael Coelho. *Dicionario musical*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909, p. 263. Apud: CASTAGNA, op. cit.

92 VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical* Lisboa: Typ. Lallemand, 2.^a Edicção, 1899, p. 519-520. Apud:

A valsa adquiriu feições locais e sofreu várias influências aos longos dos anos, inclusive de ritmos como a modinha e o choro.

Até o início do século XX, outro grande sucesso nos salões era a polca. O historiador e musicólogo Cacá Machado defendeu que a polca – como estilo musical e de dança – passou a exercer um papel de mediador entre classes, ligando uma cultura musical vinculada à vida popular da camada média da população, que circulava pelos grandes teatros e pelos pequenos salões da sociedade. Isso teria acontecido pois, quando chegou ao Brasil, a polca começou a ser tocada pelos “pianeiros”, ou seja, músicos de pouca formação musical que frequentavam os salões das elites do Segundo Reinado, ganhando circularidade entre os diversos meios. Desta forma, a polca se configurou como o primeiro gênero da moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas, que posteriormente seriam chamadas de massa.⁹³

A polca foi caracterizada, portanto, como um “mediador cultural”, sendo cultivada pelos habitantes “cosmopolitas dados às modas e costumes ‘universalistas’ europeus, pelos moradores dos cortiços e bairros populares, bem como efetuada pelos ‘músicos barbeiros’ escravos ou ex-escravos com mais tempo livre entre uma barba e um bigode para praticarem seja a flauta, a rabeça ou o violão”.⁹⁴ Circulando pelas diversas camadas sociais cariocas, a polca não teria traduzido a ideia de harmonia ou síntese entre opostos, nem atuado apagando os conflitos, mas, sim, descrevendo uma ideia de “trânsito ou troca” – na qual opostos nem sempre se diluem – revelando toda a ambiguidade existencial em um momento de inseguranças quanto ao futuro, com a proclamação da República e o fim da escravização.

As informações de Maria Giffoni acrescentam outros gêneros derivados da polca ou a ela fundidos no século XIX e início do século XX:

Originária da Boêmia, difundiu-se internacionalmente. Introduzida entre nós, em 1845, foi executada pela primeira vez por Filipe e Carolina Caton e pelo par de Vecchi e Farina. O casal Caton abriu, logo em seguida, um curso dessa dança, o qual teve grande sucesso. Em 1846 foi fundada a Sociedade Constante de Polca, dança que se tornou predileta dos brasileiros, fazendo concorrência à Valsa. Por longos anos dançaram-na, com feições nossas, e dela surgiram variações locais, como a Polca Sertaneja, mais ritmada e rápida do que a europeia e o Puladinho. [...] (compasso binário, allegretto, havendo exemplos em 4/8).⁹⁵

CASTAGNA, op. cit.

93 MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007, p.20-21.

94 Ibidem, p.34-35.

95 GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje*. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desportos do MEC, (Caderno Cultural, v. 2), 1974. p. 34.

Quando a polca venceu as barreiras de classe e se transformou numa “loucura coletiva” no âmbito das camadas médias urbanas (chegou a ser criado o verbo *polcar*, como será visto mais adiante), a semelhança de ritmo com o lundu permitiu a fusão que poderia, às vezes, ser apenas nominal, mas que garantiu ao gênero de dança saído do batuque a possibilidade de ser, afinal, admitido nos salões sob o nome de polca-lundu.⁹⁶ Essa denominação, porém, poderia estar encobrindo outro gênero de música e dança: o maxixe. Sem origem clara, o gênero musical maxixe teria nascido da dança que, como ritmo de bailado urbano, estendeu-se dos forrobodós e cabarés aos clubes, sociedades e palcos do teatro de revista, ficando também conhecido como saca-rolha, parafuso e carrapeta. De gênero marginal durante o último quartel do século XIX, passou a fazer parte da moda, no início do século XX, apontando uma circulação entre as culturas periférica e dominante.⁹⁷

Na década de 1860, cerca de 30 anos após a publicação das primeiras partituras musicais no país, várias peças passaram a conter a palavra “brasileira”. As séries “Danças brasileiras”, “Três modinhas brasileiras”, “Coleção de modinhas brasileiras”, “Doze valsas brasileiras”, “Álbum de modinhas brasileiras”, “Novo álbum de modinhas brasileiras” e “A lira brasileira”, entre outras, apontam para uma forma de composição musicalmente diferente daquela vinda da Europa, sem obedecer a um formato estanque dos gêneros de dança e de música, demonstrando uma circulação do repertório musical de forma contínua. A partir de então, e cada vez mais, as composições realizadas no Brasil estariam impregnadas de gêneros oriundos do exterior que aqui se misturaram, como a polca, a *habanera*, o fadinho, a marcha militar, a valsa, a modinha, o lundu e o maxixe.

Os sons dos salões da cidade, onde as elites se divertiam, e os das ruas, produzidos pelas camadas populares, passaram por um processo de circulação do repertório musical em fluxo e refluxo, como apontado por Rosa Maria Zamith:

Seria um engano pensar a dança (ou a música) linearmente, detentora de um único fio condutor evolutivo: um tipo de dança que é proveniente de outro que, por sua vez, origina uma nova modalidade. Ela não só se transforma com variantes ao longo do tempo, como estabelece relações com outras danças dela contemporâneas, gerando novas combinações coreográficas e musicais. Tudo isso acontece no interior de uma classe social e ainda é intercambiável com outros segmentos.⁹⁸

96 TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991, p.56.

97 Ibidem.

98 ZAMITH, op. cit., p.63.

Esse seria o caso de todos os ritmos e gêneros que aqui existiam no século XIX, a exemplo do maxixe, da polca em suas variantes, do lundu e assim por diante. Existiram, ainda, outras danças nos bailes do século XIX, como a *redowa*, a *schottisch* e a mazurca, que foram desaparecendo à medida que o século XX avançava. Ainda era possível, porém encontrar alguns desses estilos nos catálogos de partituras, principalmente de *schottisch*, que era chamado popularmente de xote. As sucessoras dessas danças cada vez mais mesclaram ritmos europeus com variações já abasileiradas.

Na mesma época das casas editoriais, a partir da década de 1830, começam a ser lançados manuais de conduta pessoal e social, alguns deles com capítulos dedicados a reuniões sociais, como os bailes. Esses manuais ocuparam um importante lugar na educação dos corpos, gestos e conduta pessoal, que passam pelo conceito de civilidade da época. Por ser uma construção social, os padrões de etiqueta expressos nesses guias se constituíam como uma forma de comportamento e distinção, inclusive como uma estratégia política de obter prestígio.

Um dos mais famosos manuais do século XIX foi o *Código do Bom-Tom*, escrito pelo cónego português J. I. Roquette e publicado pela primeira vez em 1845, com várias edições nos anos seguintes. Seu subtítulo já reflete o viés da obra: *Regras de civilidade e de bem viver no XIX século*. O manual foi escrito a partir de observações do que ocorria nas elites de Paris, referência internacional da época para regras de etiqueta. Com intuitos didáticos, o autor escreve em primeira pessoa, como um pai passando ensinamentos a seus filhos, que nomeia de Eugênia, de 8 anos, e Teófilo, de 10 anos. A escolha tinha uma intenção pedagógica: as regras de comportamento para homens e mulheres apareciam de formas distintas, enquanto seus papéis eram retratados de forma naturalizada, revelando as diferenças de tratamento de gênero da época. O *Código* foi altamente difundido no Brasil durante a última metade do século XIX, sendo utilizado inclusive em escolas. No “Capítulo VI, Dos Bailes”, Roquette ditou as normas e deu dicas de como se comportar nas ocasiões dos “divertimentos públicos”. Para seu filho Teófilo, alertou:

(...) a música, as luzes, a multidão de gente, os cheiros, o contato com pessoas de diferente sexo, causam uma espécie de embriaguez, de que é necessário ter desconfiança. Tomai cuidado que vossa alegria se não torne ruidosa, descomedida, familiar: este é muitas vezes o resultado da bulha e dos movimentos violentos. O sangue sobe à cabeça, fala-se sem refletir, e obra-se sem consideração.⁹⁹

99 ROQUETTE, J.I. *Código do Bom Tom*. Regras de civilidade e de bem viver no XIX século. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433081957031&view=1up&seq=91> . Acesso em 9 agosto de 2019.

A aproximação de homens e mulheres deveria, portanto, ser evitada. Os sentimentos, igualmente, deveriam ser comedidos e racionalizados. Ao dançar com uma mulher, o homem deveria evitar que seu corpo tocasse o corpo dela, pois “um homem bem criado parece ter medo de tocar o vestido de uma dama”. Às mulheres, ele recomenda que deixem “as mais apressadas começar as quadrilhas”, mantendo o bom tom e o ar cordial sempre. Além disso, as mulheres deveriam evitar “toda relação com teu cavalheiro”, especialmente no quesito conversação: “quanto menos palavras melhor, nunca prolongue uma conversa”. Por sua vez, os homens deveriam evitar as “escarnicadeiras”, mulheres que falavam ou se mostravam demasiadamente. Roquette ensinava que era necessário suprimir os “excessos”, seja de movimentos, de toques ou de falas. A interação entre os sexos deveria ser mínima no ambiente público, se limitando somente a necessária para “o bom convívio” de homens e mulheres.

Para os bailes completarem a vocação desejada pelas elites, as aulas voltadas ao ensino de dança começaram a se multiplicar justamente para promover a educação dos corpos e indicar as normas e os costumes sociais que deveriam ser seguidos. Homens e mulheres se tocando em público, uma novidade então, exigia que fossem estabelecidos novos padrões de comportamento. Com esse objetivo, em 1831 começaram a aparecer anúncios de aulas de dança particular para a cidade de São Paulo:

- Mr. Anjo Chaves Professor de Dança torna a participar ao respeitável público, que em sua casa rua de S. Bento n.6 dá lições de dança a todas as pessoas que de seu préstimo e arte se quiserem utilizar: ensina-se o que requer uma educação cuidadosa, sendo a dança uma qualidade que embeleza, e orna as pessoas civilizadas, por ser o método Francês com que se propõe a ensinar, o mais seguido, e o mais adotado em todas as capitais d'Europa, servindo não só para o entretenimento que ministra a dança, como para a polidez do porte, movimentos, atitudes e maior civilidade. Também se compromete o anunciante a dar lições por casas particulares; assim como a ensaiar, e dirigir bailes no melhor gosto anunciado.¹⁰⁰

Ao oferecer seus serviços como professor de dança, o professor Mr. Anjo Chaves ressaltou que a dança não servia apenas para o entretenimento, mas também como um instrumento educativo que ensinava o modo correto de se portar em público. A dança, segundo sua visão, embelezava e educava, e seu método francês era o praticado em países considerados civilizados em termos de comportamento e etiqueta. Saber os novos modos de se portar era,

¹⁰⁰ *O Farol Paulistano*, 24 de fevereiro de 1831, p.4.

portanto, um grande passo a caminho do processo civilizatório, e a dança era instrumento importante nessa construção. Além dos professores oferecendo aulas particulares em casas e salões, com o passar dos anos apareceram as aulas de dança nos programas regulares de algumas escolas.¹⁰¹

Entretanto, enquanto as estratégias para educação do corpo e dos costumes proliferavam no período pré-abolição através das aulas de dança e dos bailes privados para as elites, as experiências da população mais pobre eram encaradas de modo diferente.

1.3 Bailes populares e contravenções

Ao mesmo tempo em que existia uma cultura musical das elites, que circulava pelos grandes teatros e pelos salões da sociedade, surgia e crescia uma cultura musical ligada à vida das camadas populares da população, que se dava principalmente nos espaços públicos e, aos poucos, começou a ganhar lugar em pequenos salões alugados, assim como em casas de família. Tudo indica que tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo a prática da dança popular sempre sofreu restrições, notadamente quando se dava em espaço público.¹⁰² É comum encontrar nos jornais indícios dessas tensões, comunicados de repressão ou solicitações de que alguma medida fosse tomada por parte dos poderes públicos. Um exemplo pode ser visto na coluna não assinada presente no *Correio Paulistano*, em 1856:

A arte da dança vai tomando tal incremento entre nós que até os escravos já tratam de cultivá-la. Se a civilização tira lucro dos bailes de pretos é o que não sabemos; certo é, porém, que as algibeiras dos senhores sofrem grandes prejuízos com os repetidos assaltos que lhes dão aqueles *dançarinos* para poderem sustentar uma excrescência de luxo bem dispensável em raça tão desfavorecida dos bons costumes. A polícia deve cortar-lhes um gosto que desgosta tanto a nós outros.¹⁰³

Nesse texto opinativo, o colunista execrava especificamente os bailes de populares

101 Cf. MELO e SANTOS, op. cit.

102 Um exemplo de festa em espaço público ligada à cultura popular era a festa da irmandade do Divino Espírito Santo, ligada à igreja de Santana do Rio de Janeiro, mas que misturava elementos da cultura negra de reizado com elementos da igreja católica. No grande dia da festa, celebrado no dia que a igreja celebrava o santo, se reuniam diversas “nações” africanas ao redor do batuque, ao som de tambores e tantãs, e a população presente dançava. Considerada barulhenta e lasciva pelas autoridades públicas, a festa sofreu restrições pela municipalidade e desapareceu na metade do século XIX. Cf.: ENDERS, Arnelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2000.

103 *Correio Paulistano*, 12 de julho de 1864, p.4.

promovidos por grupos negros escravizados em São Paulo na segunda metade do século XIX. Para o autor, existia uma grande separação entre o que seria a civilização e tais grupos. Seu julgamento era de que o dinheiro convertido para os bailes citados seria um grande desperdício, já que os negros não teriam os bons costumes necessários para apreciar a arte da dança. Não fica claro pelo texto se se tratava de um baile em espaço público ou em local fechado, mas o certo é que a opinião expressava o desejo de que tais eventos fossem eliminados pela força policial. O texto trazia à tona o processo de estabelecimento de um modelo correto de diversão, relacionado a iniciativas de controle da ordem pública a um perfil civilizacional que determinava o que deveria ser aceito ou não.

Apesar de representar a opinião mais recorrente na época, esse não era o único ponto de vista sobre os bailes populares e, em especial, sobre os bailes de comunidades negras. Um leitor do *Correio Paulistano*, na sessão de correspondência, em 1856, saiu em defesa dos “bailes de pretos”, contestando uma carta¹⁰⁴ que recriminava os encontros:

Lá estive no baile que ultimamente houve, na qualidade de convidado, e admirei-me da decência e ordem que reina em suas reuniões; o respeito, a afabilidade que prestam aos brancos que ali vão (como eu) convidados pelo seu diretório: o asseio em tudo; a maneira polítca e atenciosa com que se tratam, enfim, prouvera a Deus que em algumas sociedades em que tem estado o autor da correspondência houvesse a ordem, o respeito, e até a moralidade que vi neste baile por certo digna de louvores. Seja-me permitido perguntar ao maldizente que procura envenenar o inocente divertimento dos míseros pretos, se era melhor esses pretos andarem pelas ruas com tabaque ou outra qualquer coisa, e fazendo um ajuntamento de toda qualidade de pretos, ou ajuntarem os (que são forros), e darem um baile como os que tem havido na casa da rua de Santa Thereza?¹⁰⁵

O autor da carta citou um diretório e comparou o baile em questão ao que acontecia em outras sociedades, o que faz acreditar que se tratava de um baile privado, promovido por uma sociedade dançante ou agremiação. Ficava localizado na região central da cidade, muito perto da Sé, em uma casa, que devia abrigar o salão. Nesse trecho, o autor da carta enfatizava que era testemunha da ordem, respeito e “até moralidade” desse grupo específico com quem esteve em contato. Ao usar a expressão “toda qualidade de pretos”, pode-se presumir que no baile encontravam-se negros escravizados e forros. A mesma decência que atestou ver ali, o autor não garantia a todos os negros em geral, ainda mais àqueles que tocavam seus tambores pelas

104 Tratava-se de uma carta publicada na *União dos Círculos* n.27, da qual não foi possível conseguir maiores informações.

105 *Correio Paulistano*, 10 de abril de 1856, p.4.

ruas da cidade. Nesse próximo trecho, a questão de roubos e furtos aparece novamente, a exemplo da coluna citada anteriormente:

Desde muito tempo que costumam os pretos darem na mesma casa bailes, e não consta que alguma preta tenha feito furtos de roupa de sua senhora, para aparecer no baile, pelo contrário, são suas senhoras as primeiras a dar-lhes tudo o que elas precisam. Imitando assim o costume dos brancos, eles só mostram o desejo que têm de melhorarem em tudo, e mostram que mesmo sendo pretos são amigos dos bons costumes e do progresso, procurando um divertimento que pelos brancos é tão apreciado. Eles não estando no caso desses pretos que gostam só de tambaque – não terão a liberdade de procurar outro divertimento, principalmente sendo tão honestos? Acho que sim!¹⁰⁶

A informação contida na coluna é preciosa: os bailes nessa casa do centro, promovidos por grupos negros, aconteceriam já há algum tempo. Mesmo sem ter exatidão, sabe-se então que existiam bailes negros antes de 1856, data do texto. É possível inferir também que a questão de escravizados que furtavam seus senhores para conseguir bens para participar de festejos, seja dinheiro ou roupas, era uma preocupação presente entre as elites da época, registrada nos jornais. E aqui o autor do texto apresentou sua análise: ao procurarem o divertimento dos bailes, os negros estariam mais próximos dos “bons costumes e do progresso” alcançado pelas elites. O autor continua: mesmo entre os brancos, há de se fazer diferenciações entre os que são civilizados e os que não são:

Mesmo entre nós há 3 classes – uma que é a civilizada, que gosta dos bailes para seu melhor divertimento, outra que gosta mais dos sorongos, miudinhos e chulas, ou batuque, e pelo que vejo o autor da correspondência a que aludo gosta mais dos sorongos e miudinhos, e por isso não é de admirar que goste mais dos caiapós, do que de um belo baile de pretos, e mesmo porque confessa que não gosta da moda: dos sorongos e miudinhos sim, porque são sempre dados longe *das barbas das freiras*.¹⁰⁷

Progresso e civilização apareciam como conceitos caros ao autor. E sua definição de quem era ou não civilizado passava pelo critério musical. Aqueles que apreciavam os bailes, no que deve ser o entendimento de danças de origem europeia, então na moda nos salões, eram moralmente aceitáveis. Já aqueles que preferiam ritmos brasileiros e de origens africana ou

106 *Correio Paulistano*, 10 de abril de 1856, p.4.

107 Idem. Grifos do original.

indígena, como os citados, pertenceriam a outra classe, ainda não civilizada. Entre eles, o batuque, que em realidade não configurava um estilo musical específico, mas sim uma denominação genérica para descrever qualquer reunião que incluísse dança ao som de tambores e outros instrumentos de percussão realizada por negros escravizados ou não.

Os registros referentes aos batuques foram recorrentes principalmente entre viajantes, sendo descritos quase sempre de forma depreciativa, definindo-os como danças primitivas, bárbaras, lascivas e sensuais em demasia, embora tais julgamentos muitas vezes não escondessem o sentimento de admiração exótica que tais danças provocavam nesses observadores estrangeiros.¹⁰⁸ Já os caiapós, que o autor da carta acusa o detrator dos bailes de pretos de gostar, eram danças apresentadas em procissões por grupos negros da cidade de São Paulo no século XVIII, ao som de grandes tambores para atrair público até o cortejo. A dança dramática mostrava a morte do filho do cacique dos indígenas de etnia caiapó pelo branco invasor, o desespero da tribo e a chegada do pajé, que recorria às suas artes para fazer ressuscitar o pequeno curumim.¹⁰⁹ Há, portanto, uma distinção entre a música e a dança moralmente aceita e aquelas que o autor considerava imorais – aqui, passando pelo critério de moral cristã e o que seria aceito ou não em um ambiente católico e familiar. Não à toa, ele disse que os sorongos e miudinhos aconteciam longe das “barbas das freiras”, ou seja, longe dos preceitos da igreja. O artigo assim continuava:

Enfim, quando eu apreciava os bons costumes dos pretos desta boa terra, é justamente quando aparece a senhora correspondência envenenando um tão simples divertimento, em vez de animá-los nos seus desejos de nos imitarem, pois é o meio este por onde devemos esperar termos escravos briosos e amigos da boa sociedade, porém o autor diz que não gosta de modas, e eu digo que tomara que eles procurem sempre as modas que forem por nós adotadas.¹¹⁰

O autor da carta dava seu parecer final à questão em discussão: se os escravos estavam imitando seus senhores, ao dançar em bailes com a “devida” ordem e decência, as mesmas danças que os brancos e as elites exibiam nos salões, seria o caso de incentivá-los, pois assim eles seriam bons, vaidosos e “amigos da boa sociedade”. O divertimento dos bailes deveria, portanto, ser permitido aos escravizados e negros de modo geral, colocando-os em patamar mais próximos ao do comportamento desejado pelas altas classes.

108 SOUZA, op. cit., 2014, p.102. Ver também: Idem, op. cit., 2011.

109 Sobre os caiapós, cf.: SIMSON, Olga Rodrigues Moraes von. *Carnaval em branco e negro*. São Paulo: EDUSP, 2007.

110 *Correio Paulistano*, 10 de abril de 1856, p.4.

No entanto, essa não parecia ser a opinião geral e o debate seguiu-se nos jornais. Três anos após a carta em defesa dos “bailes de pretos”, o *Correio Paulistano* publicou um diálogo de uma audiência pública na cidade de São Paulo, em que uma mulher se colocava veemente contra os tais festejos. Não ficava claro se se tratava de uma ficção ou uma transcrição real, mas o fato é que o texto demonstrou um ponto de vista que estava presente na sociedade da época. A discussão envolvia uma senhora queixosa, o juiz e o escrivão presente.

- Eu vou direto ao meu caso. Eu sou inimiga dos bailes; a experiência me tem ensinado que os motivos que presidem aos convites são mesmo de honras. Mas enfim paciência, quem lá vai é porque quer e porque pode, pois a constituição permite, senão todas, ao menos a maior parte das coisas que ocorrem em alguns bailes. [...] Não é contra os bailes dos brancos que venho pedir providências; é contra os dos pretos, meu senhor, que foi a pior lembrança que se podia ter, porque quem paga é a gente, são os senhores.

- Precise sua queixa.

- [...] Pois bem, eu fiquei viúva com dois crioulos, uma escrava, uns ouros, e umas misérias de dinheiro amoadado [...]. Vou vivendo como Deus quer, e, para mal de meus pecados, tenho comigo aquela minha afilhada, que falei a v.s. [...] Corria a doce paz na minha casa, logo depois da morte de meu homem, que há mais tempo devia estar gozando da bem-aventurança. Vai daí e não sei que inventivas foram estas de bailes de pretos, e a minha casa, e de diversas colegas que eu conheço ficou que nem uma tragédia. Contando não se acredita, illm. senhor, os cativos ficaram perdidos, e é queixa geral na cidade: pelo que acontece comigo v.m. regule o que vai por aí.¹¹¹

A queixosa pedia providências contra o que chamou de baile dos pretos, apesar de se colocar contra todos os tipos de baile. Após o surgimento de tais festejos, sua vida teria mudado: os escravos que possuía haviam se perdido por causa dos bailes, e isso não estava acontecendo somente com ela, mas também com outras pessoas de seu conhecimento. Segundo seu depoimento, quem pagava pelo comparecimento dos escravos eram os senhores e, por isso, pedia que se acabasse com esses eventos. A denúncia da queixosa assim continuava:

- A minha Eudoxia quando estou no melhor do meu sono, sai de casa não sei se pelos telhados, e lá passa a noite nos tais bailes, recolhendo-se quando o galo canta, os crioulos Eufrozino e Perpetua, a mesma coisa. Pois senhor juiz fiquei pateta o dia que me avisaram disto. Chamei um vizinho que me acompanhou, dirigi-me ao tal baile, com um chicote, e lá encontrei a desavergonhada da crioula com as saias e vestidos da minha menina; e, isto não se atura; com os meus ouros, e com um rosário que tirei em uma rifa, que ainda não acabou de correr! ... isto tem se repetido por

111 *Correio Paulistano*, 25 de setembro de 1859, p.1.

toda cidade, e eu venho perguntar a v.s. se já se acabaram as leis, e se os cativos podem fazer esses ajuntamentos de súcias, e súcias noturnas sem o consentimento de seus senhores. Isto só nas grades, senhoria! Os escravos estão perdidos; já não querem servir; voltam dos tais bailes altanados, porque lá eles têm também o tratamento de excelência! Ora como a minha crioula Eudoxia há de preparar meu jantar tendo uma excelência! Ora, este mundo ou está de pernas para o ar, ou está para se acabar em fogo.¹¹²

A queixosa não escondia sua indignação ao relatar como sua escrava fugia de casa – que deveria estar certamente trancada, pois se fazia necessário sair por lugares que não a porta –, sem seu consentimento, para comparecer aos bailes usando pertences da família, como roupas e peças de ouro. O problema, na verdade, não consistia somente no “empréstimo” dos bens realizado pela escrava, mas sim no fato de que nos bailes ela, assim como os outros escravos, deixavam suas posições subalternas e eram tratados com “excelência”. Ao voltar dos bailes, estariam eles “altanados”, ou seja, soberbos e orgulhosos, ou pior, desenvolveriam rebeldia, a ponto de não quererem cumprir mais as tarefas cotidianas para a sua senhora, como preparar uma refeição. Tal perigo estaria acontecendo por toda cidade. O baile de pretos se configurava, portanto, como um grande perigo para a ordem escravagista vigente. A queixosa exigia providências, já que apenas seu chicote não parecia surtir efeito. Em seguida, o escrivão deu o seguinte parecer:

- Informo a v.s. que com efeito estão admitidos pelo nosso regime os bailes dos pretos, que alguns autores chamam bailes *humorísticos*. São fundados em uma razão de ordem pública, pois enquanto ronca o fagote e se faz *balancé e tour de main* não se comete roubos e malversações.
- E os nossos vestidos que lá vão, os nossos brincos, os furtos que por aí fazem para as excelências se apresentarem como bons pares; é nada? Ora senhor juiz, então aqui o senhor escrivão é da panelinha.¹¹³

Na época, os “bailes de pretos” não eram, portanto, proibidos. Ao contrário, acreditava-se que enquanto estivessem ocupadas dançando, essa parcela da população, considerada potencialmente perigosa, não poderia estar roubando ou cometendo outros crimes. A queixosa, porém, denunciava que os roubos estariam justamente ligados aos festejos, e aproveitava para acusar o escrivão de comparecer aos citados bailes. O escrivão disse então que já havia ido a um dos festejos, mas que não se prestou a dançar, apenas a comer e beber e assim se retirou: se dizia “inimigo de atmosferas pestilenciais”. O juiz, em seguida, decidiu mandar o escrivão

112 *Correio Paulistano*, 25 de setembro de 1859, p.1.

113 *Ibidem*.

como uma espécie de espião aos bailes, dando sua sentença final:

[...] - Tire-me também uma relação dos cativos que lá encontrar, com ou sem consentimento de seus senhores, para que no primeiro sarau, o senhor auxiliado pela força pública, conduza-os à ladeira do Porto Geral, e os atire por ela abaixo.
- V.s. será obedecido, mas também depois de proibirem os *cayapós* e as congadas, a consequência foi a história dos bailes, mais dispendiosos, porque hoje o jornal do escravo, por via de regra é para o bailado, de que alguns comem porcentagem etc. Enfim nesta parte a senhora tem razão, é caso de *fuzilar*.¹¹⁴

Ao aceitar a missão do juiz, o escrivão deu também seu parecer: os “bailes de pretos” seriam resultados da proibição dos “cayapós” e das congadas. Nesses festejos, os escravizados estariam se informando, e haveria também quem estivesse se aproveitando deles para fazer algum dinheiro. De toda forma, ao cometer tais irregularidades, os escravos deveriam ser eliminados. Com essa sentença, a queixosa ficou satisfeita e se retirou da sala.

Como se pode ver, o debate sobre os bailes populares, e ainda mais especificamente os bailes que envolviam escravizados, levantava opiniões diversas no período. Os grupos que se opunham a esses bailes parecem ter vencido esse debate, já que muitos municípios estabeleceram limites legais para que eles não acontecessem. Em São Paulo, a Lei Provincial n. 43, de 1867, no artigo 130, determinou: “[...] fica proibido aos escravos a dança e jogos de qualquer qualidade que sejam, tanto nas ruas, como nos subúrbios de povoação”. Tais determinações e a perseguição comumente se aplicaram a todos os populares, independentemente de sua condição de libertos.¹¹⁵

Já para outros grupos populares, o controle exercido pelas autoridades e as pressões sociais presentes nos jornais parecem terem sido mais brandas. Um grupo de alemães deu um baile, por exemplo, em 1871 para comemorar o término da guerra e a unificação do país. O *Correio Paulistano* relatou que foram convidadas pessoas de outras nacionalidades, principalmente brasileiros.¹¹⁶ No intervalo das valsas e quadrilhas, foram executados hinos e canções patrióticas por um coro de alemães, sem que o autor da nota relatasse haver algo de errado na prática. Sua colocação foi honrosa: “Cousa muito para notar-se nesta festa, na qual estavam reunidas pessoas de mui diversas condições e variadíssimo grão de cultura social, foi a completa harmonia, tranquilidade e ordem que ali reinou até o fim”.

Com o crescimento da cidade a partir daquela década, que se acelerou vertiginosamente

114 *Correio Paulistano*, 25 de setembro de 1859, p.2.

115 MELO e SANTOS, op. cit., p. 16.

116 *Correio Paulistano*, 4 de abril de 1871, p.2.

na passagem para o século XX, os divertimentos se multiplicaram em diversas direções. Assim, os bailes proliferaram não apenas para os que possuíam poder econômico, como também para as mais diversas camadas da população, transformando-se em um dos principais divertimentos e meio de sociabilização dos paulistanos no início do século XX.

Capítulo 2

Novos movimentos e mudanças de ritmo: A cidade frenética se diverte

Na virada do século XIX para o século XX, a cidade de São Paulo passou por profundas modificações em decorrência do crescimento econômico, sustentado pela economia cafeeira de exportação, que fora propiciadora do surgimento não apenas de muitos negócios, como também da instalação de indústrias de diversos ramos e de serviços. Para sustentar essa expansão, a população da cidade também aumentou vertiginosamente, com a incorporação de migrantes, tanto do interior do estado como de outras regiões, assim como de imigrantes de diversos países. Uma das consequências da explosão populacional foi a ampliação da malha de serviços oferecidos aos habitantes da cidade, alguns de caráter público e outros privados, como praças, parques e jardins públicos, associações, clubes, cinemas, teatros, restaurantes e cafés, que foram palcos de festas e eventos diversos. Esses espaços proporcionaram a ampliação das relações de convívio e de sociabilidade entre a população, propiciando aos seus frequentadores a possibilidade de construção de uma ampla rede de relações e de lazer.¹¹⁷ Coexistiam nesse contexto os traços de uma metrópole industrial que se modernizava com as resistências rurais e provincianas dos habitantes vindos das mais diversas partes.

O historiador Nicolau Sevcenko, ao descrever o processo de mudanças que colocou abaixo muitas das antigas construções da cidade entre as décadas de 1900 e 1930, afirmou que o resultado foi uma São Paulo irreconhecível e quase indecifrável: “Nenhuma impressão marcou mais fortemente as gerações que viveram entre o final do século XIX e o início do XX do que a mudança vertiginosa dos cenários e dos comportamentos”.¹¹⁸ No mesmo sentido, José Vinci de Moraes escreveu que São Paulo, nessas décadas, em virtude da permanente mudança em seu cenário urbanístico e de sua composição populacional diversificada, pode ser pensada como “uma metrópole ao mesmo tempo com múltiplas faces e nenhuma identidade mais evidente, podendo ser captadas de inúmeras e diferentes maneiras”.¹¹⁹

117 SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo*. Metamorfoses de uma festa (1923- 1938). São Paulo: Editora UNESP; Londrina: EDUEL, 2008, p.63.

118 SEVCENKO, op. cit., p.37.

119 MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular no São Paulo*

Esse período trouxe todo tipo de expectativas para a população da cidade e tentou-se, de forma sistemática, apagar o passado escravagista considerado atrasado, voltando os olhos para o futuro e o progresso. Num cenário de utopia e projeção, surgiram promessas de igualdade e de cidadania – uma modernidade que se impunha menos como opção e mais como etapa obrigatória e incontornável.¹²⁰ A população da cidade, como forma de enraizamento, buscava novos meios de convívio e diversão. As elites paulistanas se espelhavam nos requintes da sociabilidade europeia, principalmente francesa, e passaram a frequentar teatros, óperas, restaurantes e cafés. Se encontravam em saraus literários e audições musicais, enquanto os mais pobres se concentravam em bares e casas nos bairros em que viviam. Competições esportivas promovidas pelos clubes recreativos passaram a ser valorizadas como forma de liberação do corpo e identificação com uma sociedade moderna. A vida social restrita ao lar e à igreja foram definitivamente substituídas por encontros na esfera pública, em ruas e praças, referenciada cada vez mais pelo mundo dito civilizado.¹²¹

Embora a cidade tenha se formado a partir do encontro de várias culturas, as elites dominantes procuraram impor seu novo modo de vida, percebido como moderno, tentando diluir as diferentes culturas existentes e erradicar os hábitos populares vistos como atrasados ou perigosos, seja expulsando os negros e outros “indesejáveis”, seja protegendo seus bairros com muralhas invisíveis – como é o caso do bairro Jardim América.¹²² Também por esses motivos, as mudanças de crescimento urbano e proliferação do lazer foram percebidas de modo distinto pelas diversas classes. Quase um século depois da criação das primeiras sociedades recreativas, muitos eram os clubes que coexistiam nas grandes cidades brasileiras, e em São Paulo não era diferente. Com públicos específicos, essas agremiações possuíam diferenças entre si.

O processo de metropolização da cidade de São Paulo, durante as décadas de 1910 e 1920 do século XX, fez emergir novos padrões e estilos culturais: valores da modernidade. Entre esses preceitos, a prática de dança, que já estava presente desde meados do século XIX, ganhou ainda mais impulso, principalmente nas danças de estilo denominadas de “modernas”.

dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.140.

120 SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História do Brasil Nação: Abertura para o Mundo (1889 – 1930)*. Rio de Janeiro: Mapfre e Editora Objetiva, 2012, p. 19.

121 RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole. In.: PORTA, Paula (org.) *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 vol, p. 392.

122 O Jardim América foi criado a partir do loteamento feito pela Companhia City of S. Paulo Improvements and Freehold Land Co. Ltda. e projeto urbanístico do inglês Barry Parker, o mesmo que planejou o primeiro bairro-jardim de Londres. O projeto baseava-se no conceito de cidade-jardim e pretendia concentrar residências de alto padrão. A empresa impôs em contrato que os fechamentos dos terrenos para a rua deveriam ser baixos, afastados uns dos outros para não impedir a visão dos imóveis. As obras foram iniciadas em 1913 e terminadas em 1929.

O historiador Nicolau Sevcenko descreveu como descansar se tornava cada vez mais obsoleto, já que as pessoas preferiam gastar seu tempo livre em atividades ligadas ao lazer.¹²³ Esse teria sido um dos principais motivos da proliferação das sociedades recreativas, também chamadas de clubes dançantes, grêmios ou *music-halls*. Nos bairros operários, as classes trabalhadoras foram também afetadas pelos valores da modernidade. Na panela de pressão das estruturas urbanas em constante ebulição e modificação cozinham as experiências de negros e negras, interioranos e interioranas e imigrantes das mais diversas origens, resultando num caldo sociocultural multifacetado que serviu experiências cotidianas muito próprias e específicas.

Foi nesse movimento de grandes mudanças que dona Alice veio para São Paulo.¹²⁴ Nascida na virada do século XIX para o XX, em Aparecida do Norte (cidade situada no Vale do Paraíba – SP), ela se fixou na cidade com a mãe e avó aos 3 anos de idade. De família sem recursos, sua mãe trabalhava como empregada doméstica. Desde pequena dona Alice trabalhou ajudando a progenitora na limpeza nas casas, depois iniciou-se em ateliês de costura. Aos treze anos, conheceu seu futuro marido, Humberto, em uma sociedade recreativa no bairro do Bom Retiro.

Meu tio (...) me levava para as danças no grêmio recreativo do Bom Retiro, isso com muita simplicidade. Todos eram amigos, as festas eram agradáveis. Dançávamos polca, mazurca, ragtime, habanera, shots e valsa. (...) Faziam quatro, cinco buquês de flores no salão e os pares que arrematavam as flores dançavam. Quando tinham um só buquê, quem arrematava dançava sozinho. Conheci meu marido numa sociedade musical do Bom Retiro. Eu tinha treze anos, ele vinte e dois; foi meu primeiro namorado.¹²⁵

Nas primeiras décadas do século XX, em São Paulo, pululavam bailes por toda cidade, como no Bom Retiro, chegando aos bairros mais afastados e, principalmente, apresentando grande concentração pela região do Triângulo Central.¹²⁶ Promovidos pelas sociedades ou grêmios, os bailes, nas suas inúmeras formas, eram diversão garantida. Ao realizar o encontro de jovens, propiciavam a formação de novos casais, fosse nos salões mais modestos ou nos pomposos frequentados pelas elites. Muitos casamentos tiveram suas histórias iniciadas nas sociedades dançantes da época, ficando esse registro na memória dos seus participantes. Pouco

123 SEVCENKO, op. cit., p.33.

124 Depoimento recolhido por Ecléa Bosi, no livro *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

125 BOSI, op. cit., p. 51-75.

126 As ruas São Bento, Direita e XV de Novembro formam o "triângulo histórico" e o antigo centro e núcleo original da cidade.

tempo antes, os casamentos eram majoritariamente formados a partir de acordos entre famílias, atendendo aos interesses provenientes da união. Com os jovens desfrutando novas formas de socialização fora da esfera do privado, as possibilidades matrimoniais se diversificaram, e encontros como o de dona Alice, de uma família pobre do interior do estado, pôde acontecer com Humberto, filho de italianos que se firmaram no bairro do Bixiga, na capital. Ao se conhecerem, namoraram durante um tempo. Na época do encontro, Humberto tinha 22 anos e achou que Alice era muito jovem para assumir compromisso. Pediu licença para a mãe dela e disse que, quem sabe, mais tarde, “se fosse o destino”, eles voltariam a se encontrar. Quando ela estava para completar a maioridade, reataram os laços e, quando Alice fez 18 anos, se casaram.

Havia também outras formas de divertimento. Toda semana dona Alice e Humberto iam ao cinema no Bom Retiro, onde assistiram ao primeiro filme falado de suas vidas. Aos domingos, iam passear no Jardim da Luz. Dona Alice lembrou que durante o carnaval ia com o companheiro à Praça da República; faziam curso na Avenida Paulista e na Avenida Rangel Pestana, todos cantando as canções da época, fantasiados e com seus sacos de confete e serpentina. Dona Alice também viu as Óperas no Teatro Municipal. Um amigo de trabalho de Humberto conseguia ingressos, pois sua mulher trabalhava no Teatro. Assistiu as mais famosas: “Aida”, “Tosca”, “Rigoletto”. Os anos passaram-se, os filhos vieram. Como a mãe havia feito na sua época, passou a levar as filhas, já crescidas, aos bailes da cidade. Em suas memórias, dona Alice recordou que introduziu a prole especificamente a um baile no Trianon. Não constaram em suas lembranças aspectos ruins dos novos tempos nos salões.

2.1 As leis e os bailes dos trabalhadores

As autoridades públicas criaram leis para regulamentar as associações civis, normas que organizavam e controlavam também os diversos tipos de baile que começavam a proliferar. Antes do Regulamento de Divertimentos Públicos de 1909,¹²⁷ o decreto que regia as sociedades dançantes era a Lei nº 173, de setembro de 1893.¹²⁸ Se em meados do século XIX eram

127 DECRETO N. 1.714, DE 18 DE MARÇO DE 1909. Dá regulamento para os divertimentos públicos, nos termos do artigo 28 da lei n. 1.103, de 26 de novembro de 1907 e mais disposições em vigor. ALESP. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1909/decreto-1714-18.03.1909.html>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

128 LEI Nº 173, DE 10 DE SETEMBRO DE 1893. Regula a organização das associações que se fundarem para fins religiosos, morais, científicos, artísticos, políticos ou de simples recreio, nos termos do art. 72, § 3º, da

proibidas a reuniões a determinadas parcelas da população (como visto no capítulo 1), com a nova lei, burocratizava-se o processo de manutenção das associações civis. Passou a ser necessário aprovar o estatuto da entidade com a autoridade local e garantir a publicação dos seguintes itens no Diário Oficial: nome, fins e sede da associação ou instituto; modo pelo qual a associação era administrada e representada; e se seus membros respondiam igualmente pelas obrigações da associação. Assim, pretendia-se restringir as organizações consideradas perniciosas à moral e à família.

As sociedades recreativas formadas por trabalhadores, como os clubes frequentados por dona Alice, tinham que tomar algumas medidas para garantir suas existências, em um tempo em que a polícia era constituída por uma força “extremamente brutal, discriminatória, arbitrária, acima das leis e impune”.¹²⁹ Ao publicar seu estatuto no Diário Oficial da época, o Club União Recreativo, por exemplo, especificava seus fins:

Club União Recreativo

Sede nesta capital, à rua da Boa Vista n. 22.

São seus fins proporcionar aos sócios diversos divertimentos, tais como: jogos lícitos, leitura de jornais e dar um baile trimensalmente.

Será admitido por uma diretoria composta de quatro membros, sendo: presidente, secretário, tesoureiro e procurador fiscal.

Cabe ao presidente a representação do mesmo Club, quer em juízo, quer fora dele.

Os membros da sociedade não respondem subsidiariamente pelas obrigações que os representantes dela contraírem expressa ou intencionalmente em seu nome.

São Paulo, 27 de janeiro de 1899. - *O presidente, Hemenelgildo Barreiros.*¹³⁰

Ficava subentendido no estatuto a preocupação das agremiações paulistanas em funcionar dentro dos limites do legalmente permitido, propondo-se a realizar somente atividades lícitas e regulamentadas pelas leis e decretos referentes aos divertimentos públicos. Indicava que a instituição buscava, ao menos aos olhos da lei, desvencilhar-se de práticas condenadas e perseguidas – como dos jogos ilegais ou mesmo dos bailes populares que ocorriam em botequins e cortiços da cidade, muitas vezes sem a permissão policial. Esse discurso narrativo se repete em quase todos os estatutos da época.

As sociedades recreativas procuravam também se diferenciar pelo estabelecimento de

Constituição. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1824-1899/lei-173-10-setembro-1893-540973-publicacaooriginal-42519-pl.html>. Acesso em 23 de janeiro de 2020.

¹²⁹ SEVCENKO, op. cit., p. 110.

¹³⁰ ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO (AESP), Primeiro Cartório de Registro de Imóveis da Comarca da Capital (PCRICC), Estatuto do Club União Recreativo, 18 de janeiro de 1899, Sociedade Civil n.º 62, caixa 10.390.

critérios para ingressos em seus quadros sociais. Possuir “moralidade de costumes” e “boa conduta”, ou ainda ter “bom procedimento social e não estar envolvido em processo-crime” eram requisitos para a admissão em algumas sociedades. O Grêmio União Paulista, por exemplo, especificou em seu estatuto os critérios para se associar à entidade:

Artigo 9o. Para ser sócio do Grêmio União Paulista, é necessário:

1o. Ter bom procedimento e uma posição social decente;

2o. Ser maior de vinte e um anos;

3o. Ser proposto por um sócio e apresentado à diretoria;

Parágrafo único. Os proponentes declararão nas propostas que fizerem, devidamente assinadas, o nome proposto, estado, profissão e residência.

Artigo 10o. O nome proposto, antes da aprovação, será afixado na secretaria do clube.

Parágrafo único. Qualquer sócio poderá impugnar a sua entrada, dirigindo a reclamação por escrito ao procurador-fiscal.¹³¹

Ter “posição social decente” e ter que declarar a profissão era então uma exigência comum a várias sociedades: a exigência constava também nos estatutos do Grêmio Dramático e Musical Luso-Brasileiro e da Sociedade Recreio Artístico, por exemplo. O Éden Clube do Brás, em seu estatuto de 1919, especificava que era necessário “ter profissão honesta que lhe assegure meios suficientes para a sua subsistência” para se associar. Grande parte dos critérios que buscavam estabelecer o perfil dos associados estavam marcados pela valorização do trabalho e eram peculiares às agremiações dos trabalhadores populares. A título de comparação, as exigências feitas para o ingresso em clubes da elite paulistana, como o Clube Atlético Paulistano, pertenciam a outra esfera de julgamento. Essa associação, cujo presidente em 1915 era Antonio Prado Júnior, filho do ex-prefeito da cidade, Antonio Prado, aceitava como sócios somente “os que, sendo público e notório, gozarem de boa fama na sociedade” – uma alusão aos indivíduos de proeminência social e econômica reconhecidas.

Outras formas de diferenciação entre as agremiações foram criadas. De modo geral, os critérios de admissão de novos associados escancaravam alguns conflitos existentes no período. A maioria das sociedades de trabalhadores não fazia distinção de nacionalidade, mesmo entre aquelas com acentuada identidade étnica. O Círculo Recreativo Flor do Brás, fundado em 1908, tinha seu estatuto manuscrito em italiano, indicando a grande presença de sócios de origem italiana. Mas também aceitava como sócios “cidadãos de qualquer nacionalidade”. Algumas

131 AESP, PCRICC, Estatuto do Grêmio União Paulista, 1o. de fevereiro de 1901, Sociedade Civil n.º 92, caixa 10.391.

associações, porém, não admitiam “pessoas de cor”, como o Círculo Recreativo Vila Buarque (fundado em 1905), o Círculo Dramático e Recreativo Città di Roma (fundado em 1920) e o Círculo Filodramático e Recreativo Roma (fundado em 1921). Essas duas últimas exigiam que os sócios exercessem “profissões honestas”. Algumas sociedades exigiam em seus estatutos que os novos sócios fossem “nacionais”, barrando assim a entrada de imigrantes em seus bailes.¹³²

Havia também formas de controle interno para garantir o cumprimento das regras de comportamento. Muitas sociedades mantiveram a figura oitocentista dos mestres ou fiscais de salão. Alguns membros designados pela diretoria tinham a função de chamar a atenção dos que estivessem transgredindo as normas internas, assim como de evitar incidentes nas diversões e “a permanência nos salões da Sociedade de pessoa suspeita ou de má reputação”.¹³³

Zélia Gattai recordou como atuava a figura do fiscal de salão durante os bailes em suas memórias. Quando criança, ela frequentou os bailes do clube Palmeiras, localizado perto de sua casa, na Alameda Santos.¹³⁴ Uma vez por semana, aos domingos, depois do jogo, o clube oferecia uma “vesperal dançante”, animada por um conjunto de *jazz-band* chamado “Os Batuta Godói”, formado por Godói e os quatro filhos, moradores do bairro.

Minhas irmãs, proibidas por mamãe, não podiam frequentar o tal baile. Quanto a mim, não havia restrições: “É criança, não me preocupa” - dizia dona Angelina. Difícil era conseguir penetrar o salão. Havia uma ordem da diretoria do clube: “Proibida a entrada de crianças no recinto – para evitar bagunça”.¹³⁵

A proibição da entrada de crianças era comum a muitos salões, estando essa regra presente em diversos estatutos. A pequena Zélia, para conseguir burlar tal regra, se aproveitava de sua intimidade com José Picucci, diretor-social e mestre-sala dos bailes do clube Palmeiras.

Rapaz magro, altíssimo, Picucci exercia a função de fiscal dos dançarinos, zelando pela moral do clube. Sua estatura de gigante facilitava-lhe a tarefa. Eu o conhecia bem pois ele namorava uma das moças Cica, Matilde; muitas vezes servi de pombo-correio entre os dois, levando e trazendo bilhetinhos. Grato pelos serviços prestados, sempre que o mestre-sala me via em meio aos curiosos, fazia-me entrar, arranjava-me até cadeira que colocava num canto recomendando: “Assista aí quietinha...”

132 Cf.: SIQUEIRA, Uassyr. op. cit., p. 233-244.

133 Ibidem.

134 Apesar de ser também uma sociedade esportiva, ela nada tinha relação com o homônimo time atual conhecido, que na época se chamava Palestra Itália (1914). GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1978 (29a. Edição, 1998), p. 229.

135 Ibidem.

Picucci era temido por todos, principalmente pelos jovens propensos a ousadias. Afastava os moleques que, teimosos, galgavam as janelas para espiar o baile, espetando-os com alfinete. Olho vivo, descobria maldade nos mais inocentes encostos: perna com perna, rosto com rosto colados, mãos avançando... A primeira advertência constava da separação do par: braço metido entre os dois, estabelecendo distância, o dedo em riste, ameaçador. Os reincidentes eram expulsos do salão.¹³⁶

Segundo o relato de Gattai, alguns gestos e toques eram considerados imorais, e, portanto, fora do que era permitido no salão. As pernas do casal que bailava deveriam manter-se longe, assim como os rostos, que não deveriam se tocarem, e às mãos só eram permitidas as posições necessárias para a dança de par. O trabalho do mestre-sala era proibir tais aproximações e, caso necessário, retirar os infratores do salão. Por seu depoimento, Zélia parecia se divertir ao acompanhar as movimentações do baile.

Mesmo com todos esses mecanismos para garantir a moralidade nas sociedades, grêmios, clubes e salões, os espaços de lazer dos trabalhadores eram vistos por muitos como locais de concentração de vadios e de desordeiros. Esse tipo de percepção também estava presente entre as classes trabalhadoras. As associações e entidades civis de cunho estritamente político, como os sindicatos e ligas de operários, avaliavam que as sociedades dançantes e os bailes, em geral, desviavam o trabalhador do pensamento crítico. O jornal *A Plebe*, periódico anarquista e anticlerical, publicou em 1917 uma coluna crítica a esse respeito:

A Dança e o Futebol

Lastimando profundamente o estado em que se encontra a juventude contemporânea, em relação ao seu valor físico, moral e intelectual, afigura-se mais oportuno abordar mais algumas considerações a respeito.

Presentemente a juventude está corrompida pelos divertimentos mais prejudiciais ao organismo e à educação.

Uma infinidade de rapazes atira-se inconscientemente à dança e ao futebol, duas calamidades modernas que dizimam milhares de seres humanos.

A dança, hoje em dia, bate o recorde da imoralidade, atinge o apogeu da loucura e do crime.

As sociedades dançantes e os clubes de futebol pululam nos bairros suburbanos, onde é grande a população proletária.

Disse um discurso abalizado moralista que a dança é a porta da prostituição, porque a legião de raparigas que concorre aos bailes se corrompe e perverte.

Na verdade, além de causadora da desgraça de tantas raparigas, a dança é também corruptora de numerosos rapazes.

O futebol atrai igualmente milhares de rapazes que se exercitam no funesto jogo com um selvagerismo atroz.

136 GATTAI, op. cit., p. 230.

Esses rapazes, inconscientes e despreocupados, de nada se receiam: por isso quebram as pernas e os braços, estragam o aparelho digestivo, afetam os pulmões, se arruinam, enfim, para todo sempre.

O futebol é uma diversão violenta. Além de produzir o mal físico, produz também o mal moral. Em certas ocasiões, no fervor do jogo, um simples gol, basta para originar contendas, onde não raras vezes há feridos.

Mais úteis à humanidade e a si próprios seriam esses rapazes se em lugar de se ocuparem em semelhantes passatempos, ingressassem antes nos Sindicatos e Ligas Operárias, a fim de enfrentar o vilíssimo patronato.

Mais prestimosos à causa da emancipação se revelariam todos esses amantes da orgia e da boemia se, em vez de concorrerem diariamente aos ensaios de dança e aos treinos da bola, afluíssem às escolas e frequentassem as bibliotecas em busca de conhecimentos de reconhecida utilidade.

Que se associe, pois economicamente, a juventude ora transviada por meios esportivos. Só assim se evitará rolar, como uma bola, para o abismo...¹³⁷

No artigo d' *A Plebe*, a dança e o futebol estão associados a formas de lazer que envolvem a degradação do corpo e da moral. Segundo o crítico, a dança estaria causando “loucura e crime”, além de corromper mulheres, levando-as à prostituição. Para ele, tanto a dança quanto o futebol se configuravam como mal uso dos tempos livres, que poderiam ser mais bem aproveitados se os jovens estivessem se coligando em sindicatos ou ligas operárias. O vilão, aqui, além do patronato, eram as danças e o esporte, que destruíam os trabalhadores física, moral e intelectualmente. Mas essa não era uma opinião unânime entre os populares do período.

Houve quem não achasse que a música e dança significasse necessariamente alienação e corrupção moral dos corpos. Tanto é que existiram, na virada no final do século XIX e início do XX, algumas bandas que carregavam o título de “operária” em seus nomes. É o caso da Banda de Operários Italianos Umberto I¹³⁸ e a Banda de Música União Operária da Lapa.¹³⁹ Esta última, fundada na década de 1880, chegou a ter vários nomes, entre eles Lyra da Lapa, Banda Musical 15 de Novembro (após 1889), Banda de Empregados da São Paulo Railway Company (em razão da maioria de seus componentes serem à época funcionários da empresa) e Corporação Musical Operária da Lapa, a partir de 1914.¹⁴⁰ O contramestre da Corporação, Sr.

137 *A Plebe*, 30 de outubro de 1917, p.1.

138 *Correio Paulistano*, 4 de fevereiro de 1890, p.2

139 *O Estado de S. Paulo*, 3 de maio de 1910, p.4 e *Idem*, 16 de novembro de 1910, p.3.

140 Cf.: HARDMAN, Francisco Foot. *Lyra da Lapa: acorde imperfeito menor*. Campinas, UNICAMP. In: Coleção Remate de Males Nº 5. 1985, e SILVA, Juliana Soares da Costa. *Práticas musicais, comunidade, localidade e velhice: um estudo etnográfico sobre a Corporação musical operária da Lapa*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2018.

Victor Barbieri, registrou em suas memórias apresentações do grupo em diversos locais da cidade. Além de cobrir eventos específicos como datas cerimoniais e festas religiosas, a banda teria se apresentado em clubes e sociedades como Argonautas, Fenianos, Tenentes do Diabo, Democráticos, Carnavalesco Lapeano, Flor do Mel, Luz e Esperança, Grêmio da Lapa, 1º de Maio Club, União Lapa e Rugerone.¹⁴¹ Dessa forma, a União ou Corporação Operária da Lapa teria sido uma das mais importantes corporações musicais de São Paulo e um espaço de resistência cultural coletiva operária e imigrante (no caso, italiana) por meio da música. Detentoras de práticas libertárias, as bandas formadas por trabalhadores fizeram parte do forte movimento operário existente na virada de século, sendo resultado e também apresentando uma síntese do contexto que envolvia as reivindicações por direitos então inexistentes.

A presença musical das bandas – incluindo-se aí as bandas operárias – refundiu-se, na verdade, com uma tradição cultural muito mais ampla e diversificada, em que veios contraditórios de manifestações sonoras anônimas e nômades inscreveram suas marcas nas esquinas da cidade, reelaborando, por sua vez, as oposições rural/ urbano, europeu/nacional, erudito/popular etc.

Outra coisa é que a música, como não poderia deixar de ser, esteve sempre na trajetória do movimento operário. Não como fator decorativo, externo, mas como elemento constitutivo do ritmo das manifestações, desenhando formalmente os contornos do ritual político e fazendo o contraponto exato ao discurso verbal – aspectos decisivos no andamento do clima e no encaminhamento simbólico da catarse.¹⁴²

O pesquisador Francisco Foot Hardman avaliou que a existência de bandas e outros conjuntos musicais entre os operários não constituiu um fenômeno restrito às manifestações políticas, mas antes um aspecto geral e inerente à formação de classe. Esses grupos reuniam trabalhadores por fábrica, bairros, categoria profissional ou nacionalidade, constituindo uma prática muitas vezes vinculada às entidades sindicais e ao próprio lazer operário.¹⁴³ Essa dinâmica pode ser vista nas páginas do jornal operário *O Combate*, que circulou em São Paulo nas décadas de 1910 (a partir de 1914) e 1920. O jornal mantinha uma seção dedicada ao movimento laboral, na qual reunia várias correntes políticas contestatórias, tanto servindo de veículo para o trabalhador comum como a grupos como o Partido Democrático ou o Bloco Operário e Camponês.¹⁴⁴ Nessa seção, era possível encontrar o anúncio de alguns festivais

141 HARDMANN, op. cit., p. 65.

142 Ibidem, p. 61.

143 Ibidem, p. 62.

144 DE DECCA, Edgar Salvadori. 1930, *O silêncio dos vencidos*. SP: Brasiliense. 2ª ed., 1984, p.83. Apud.: MIRANDA, Jussara Valéria. *A objeção de consciência e o combate à tirania nos escritos libertários de Maria*

realizados para a arrecadação de fundos com objetivos específicos. Em setembro de 1918, *O Combate* apresentou a seguinte nota dentro da seção Movimento Operário:

Festival em benefício dos chapeleiros

É no próximo sábado que, como pré-noticiamos, se realizará no Salão Celso Garcia um imponente festival em benefício dos cofres da União dos Chapeleiros.

Os ensaios da “trupe” dramática prosseguem ativamente na sede social, tendo sido divulgada a procura de ingressos, cujo preço é de 1\$600 cada um.

O programa a ser exibido consta do seguinte:

Drama social 1 ato - “O 1º. De Maio”; comédia em 3 atos - “A Sogra”; e grande baile familiar, que se prolongará até a madrugada.

Como se vê, será um festival recheado de atrativos e ao qual emprestarão realce algumas gentis senhoritas.¹⁴⁵

Para arrecadar fundos para a União de Chapeleiros, um festival que incluía um número dramático, um número cômico e um baile foi realizado no Salão Celso Garcia. Anunciou-se também a presença de “gentis senhoritas”, que pode ser entendido como um atrativo para os operários que estivessem em busca de namoro ou casamento. Os chapeleiros não foram os únicos a realizar festas para angariar recursos que apareceriam na sessão do jornal voltada ao movimento operário. Alguns festivais visavam beneficiar os trabalhadores que estavam sendo perseguidos pelo Estado:

Grandioso Festival em benefício às famílias dos operários deportados

Deve realizar-se brevemente, no teatro da Escola Moderna, recentemente criado na avenida Celso Garcia, 262, um grandioso festival que reverterá em benefício de Edgard Leuenroth e das famílias dos operários deportados.

O Programa, que está sendo confeccionado a capricho, contém números interessantíssimos, entre os quais avulta um atraente baile familiar.

A contribuição para a festa será inteiramente voluntária.¹⁴⁶

Aqui, o evento se propunha a juntar recursos em favor dos operários perseguidos devido ao envolvimento com as greves realizadas em 1917.¹⁴⁷ Além de chapeleiros, outras categorias

Lacerda de Moura. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011, p.2.

145 *O Combate*, 26 de setembro de 1918, p.2.

146 *O Combate*, 16 de fevereiro de 1918, p.2.

147 Edgard Frederico Leuenroth foi um tipógrafo, jornalista, arquivista e propagandista. Ajudou a fundar e colaborou em diversos jornais, inclusive com *O Combate*. Foi também fundador de diversas entidades vinculadas à imprensa, como o Centro Typographico de São Paulo, a União dos Trabalhadores Gráficos, a Associação Paulista de Imprensa e a Federação Nacional da Imprensa. Foi responsável direto pela constituição de um dos maiores arquivos existentes sobre a memória dos movimentos operário e anarquista, que está sob os cuidados da Universidade de Campinas, levando o seu nome. Em 1917, foi julgado e condenado como um dos articuladores da Greve Geral. Cf.: <https://www.ael.ifch.unicamp.br/edgard-leuenroth> . Acessado em 15 de julho de 2020.

proporcionaram festejos para seus trabalhadores. Em outubro de 1918, a União Graphica, formada por litógrafos, deu um baile no Salão Lyra, em “comemoração à data de fundação de sua coletividade de resistência econômica”.¹⁴⁸ Na realidade, várias foram as associações e sociedades do período que estavam ligadas aos movimentos operários, e que além de proteger e unir seus membros, também desenvolveram atividades culturais e de lazer como parte integrante de seu escopo. Uma dessas associações que aparece de forma recorrente no jornal *O Combate* é a Federação Hespanhola, cuja sede social era localizada na Rua do Gasômetro, nº. 49, no bairro do Brás. Em setembro de 1917, a Federação anunciava um grande festival, composto por uma parte cênica seguida de um baile, no salão de sua sede.¹⁴⁹ Um mês depois, realizaria a “Festa da Raça”, em comemoração à data da descoberta da América, com um grande baile.¹⁵⁰ Entre as realizações beneficentes da entidade, estavam um festival para arrecadação de fundos para a construção de um Centro Instrutivo¹⁵¹; e um festival com baile para arrecadar dinheiro para um trabalhador específico, Salvador Gallardo, que estaria passando por dificuldades.¹⁵²

Enquanto discursivamente alguns grupos de trabalhadores, principalmente militantes ligados a posições políticas anarquistas, colocavam-se contra a prática de bailes operários, na prática, esses momentos de divertimento e lazer aconteciam dentro das próprias organizações, muitas vezes servindo inclusive de auxílio para causas ou necessidades delas. Ao invés de alienar esses trabalhadores populares, os bailes e as agremiações acabavam se tornando espaços efetivos de organização social.

Não foram apenas os operários ou imigrantes que se uniram em torno de sociedades, grêmios e clubes. Outros grupos marginalizados iriam se agrupar, criando suas próprias formas de sobrevivência e experiências sociais em busca de uma rede de solidariedade.

2.2 Os “homens de cor” nos salões

Boa parte dos divertimentos¹⁵³ das classes populares no início do século XX era

148 *O Combate*, 7 de outubro de 1918, p.2.

149 *O Combate*, 6 de setembro de 1917, p.2.

150 *O Combate*, 12 de outubro de 1917, p.1.

151 *O Combate*, 22 de março de 1918, p.3 e *O Combate*, 26 de março de 1918, p.2.

152 *O Combate*, 10 de maio de 1918, p.2.

153 A pesquisadora Flávia da Cruz Santos historicizou a utilização do conceito de “divertimento” no contexto do século XIX em São Paulo. Segundo ela, havia uma disputa entre os vocábulos passatempo, diversão, recreação, lazer e divertimento, em que este último saiu vitorioso. O significado do conceito de divertimento dizia respeito a

inseparável e estava largamente integrada à experiência do cotidiano. Maria Inez Machado Borges Pinto, ao comentar sobre o ritmo de vida e lazer das classes mais pobres da cidade de São Paulo no período afirmou que o mundo do trabalhador se baseava, principalmente, nos contatos face a face, quer seja com a classe proprietária, ou com o próprio grupo social. As relações diretas com seus semelhantes, o fato de compartilharem experiências comuns de sobrevivência, de dividirem uma intensa cultura oral, criava infinitas possibilidades de companheirismo entre as classes mais baixas.¹⁵⁴

Nos bairros habitados por trabalhadores de baixa renda, como Penha, Mooca, Brás, Bom Retiro e no centro da cidade, estabelecia-se a coexistência entre moradores brancos, negros e mestiços de toda ordem. As comunidades de imigrantes europeus organizavam-se por intermédio de suas famílias, vindas das mesmas regiões de origem. Já os segmentos populacionais negros migrados para a capital ou ali nascidos pressupunham poder encontrar no meio urbano em expansão novos padrões de convivência social, redes de solidariedade e oportunidades de trabalho. As manifestações culturais desses grupos, particularmente as que envolviam um tipo de música e dança, teriam significado especial nesse contexto:

Seguramente esses eventos culturais respondiam, entre outros, a profundos anseios de afirmação social, de busca pelo elo comum, daquilo que melhor poderia traduzir sua especificidade enquanto grupo social. O fato dos participantes serem todos, de maneira mais próxima ou remota, descendentes de africanos (ex-escravos que haviam chegado à liberdade em passado recente ou, em caso de melhor sorte, haviam conhecido a condição de libertos) estabelecia-se um liame comum ainda que de pesado ônus.¹⁵⁵

Com o crescimento da cidade e a intensificação das atividades industriais e comerciais, uma parcela do contingente negro, formado por jovens com alguma vivência urbana e um início de escolarização, passou a encontrar trabalho regular nas indústrias e atividades comerciais e a contar com uma renda mensal constante que lhes permitia alguns gastos de lazer. Nas primeiras décadas do século XX, essa população que habitava em bairros populares mais distantes, como Casa Verde, Vila Formosa, Parque Peruche, Cruz das Almas ou Bosque da Saúde, sentia

atividades que tinham em comum sentimentos e expectativas. Elas provocavam alegria, prazer, regozijo e estavam em oposição ao que era sério e sisudo. Mas, apesar de possuírem essa natureza comum, eram atividades muito variadas que incluíam desde a música e o teatro, às zombarias e os esportes. Cf.: SANTOS, op. cit., 2017.

154 PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e Sobrevivência: A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.247.

155 BRITTO, Ieda Marques, *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986, p.57.

necessidade de se encontrar regularmente para dançar, estabelecer laços de amizade e, de alguma forma, vivenciar o pertencimento a um grupo social mais amplo que a simples unidade familiar, criando redes de apoio e solidariedade. Muitos eram os preconceitos que existiam na cidade de São Paulo, e a população negra era certamente alvo de muitos deles. Em um jornal voltado à comunidade negra, um articulista denunciava a intolerância e o desprezo sofridos, enunciando também as diferenciações que ocorriam entre seus pares:

Hipocrisia de cor

O leitor deve saber calcular o pesadelo que tem na palavra desprezo: é esta que acabrunha e persegue o infeliz negro, ou pessoa equivalente de classe; nós sabemos que a palavra negro é empregada como um pouco caso, ao passo que as pessoas educadas, usam da expressão “morena”, o que admito que seja pronunciada. O preto é desprezado em todos os pontos de vista, mesmo em algumas sociedades que alguns escuros, pensam ser claros; igualmente em muitos países, especialmente na terra da civilização, nos Estados Unidos; por que procurar ridicularizar o preto, quando ele também é uma criação de Deus? É um vivente como qualquer outro, se há alguns que procedem mal, isso há em todas as cores. Será provável que neste mundo sem fim, só o negro é um ente desprezível, quase ao abandono dos seus próprios iguais de raça, como existe ou pretende existir em sociedades desta terra, formado pelo conjunto de homens de cor? Esquecem por ventura que todos morreremos e teremos só um julgador e este não fará alusão à cor? Deixemos de preconceitos de raças iguais, antes, procuremos chamar ao caminho da honra e ao dever os transviados, para que possamos sair desta utopia em que vivemos, mormente em um país rico e livre como o nosso, onde existe o preconceito é verdade, mas em sua maioria, na própria raça dos azeviches.¹⁵⁶

O articulista questionava o desprezo com que os negros eram tratados em diversos locais e, principalmente, entre si, e chamava para a superação desses preconceitos. A escravização já havia se tornado passado, mas estava a apenas uma geração de distância: noções preconceituosas de inferioridade de raça estavam presentes nas práticas do cotidiano. A abolição promulgou aos negros a liberdade, mas existiam ainda muitos entraves de ordem social e econômica que tentavam excluí-los de uma participação efetiva em todos os âmbitos. No Brasil, diferentemente do Estados Unidos, onde havia leis que explicitavam a proibição de negros nos espaços públicos e privados, a exclusão se dava por questões sociais e econômicas, mas que passavam pelos preconceitos enraizados numa sociedade recém-saída do regime escravocrata, na qual negros e mestiços eram desumanizados.

Mesmo com as restrições e o preconceito às festas realizadas pelos grupos negros no

156 *A Liberdade*, 14 de dezembro de 1919, p.1-2.

Oitocentos (como exemplificado no capítulo 1), com a virada de século organizações com objetivo de reunir uma parcela da comunidade negra e mestiça foram criadas, se legalizaram e se consolidaram. As sociedades, grêmios e clubes desenvolviam atividades de caráter recreativo, desportivo, dramático e dançante. Às vezes se dedicavam apenas a uma dessas áreas de atuação. Promoviam bailes, convescotes, excursões, concursos de beleza, quermesses, homenagens às personalidades e aos outros clubes, competições desportivas, saraus, chás, apresentações musicais, encenações de peças teatrais, festas carnavalescas e grandes solenidades nas datas significativas para a população negra, como era o 13 de maio na época. Nessas ocasiões, ocorriam sessões de declamação, performance dos “corpos cênicos” e, para encerrar as solenidades, os concorridos bailes. Os *soirées* dançantes, outra denominação para os bailes, constituíam a atividade social mais divulgada na imprensa “dedicada aos homens de cor”, escrita e mantida por esses grupo.¹⁵⁷ Os ecos dos salões chegaram aos dias de hoje por meio desses jornais, tais como *O Bandeirante*, *A Liberdade*, *O Clarim da Alvorada*, *O Progresso*, *A Sentinela*, *Elite da Liberdade*, *A Chibata* e *O Alfinete*.¹⁵⁸

A quantidade de vezes e a constância com que as colunas e comunicados desses bailes apareciam nesses jornais fez com que a antropóloga Regina Pahim Pinto deduzisse que os grupos negros mantinham uma “intensa vida social”.¹⁵⁹ A maioria das análises realizadas com base na chamada “imprensa negra paulista” segue lógica parecida. Trabalhos pioneiros, como o de Miriam Nicolau Ferrara, uma das responsáveis pela recuperação do acervo que conhecemos atualmente desses grupos, buscou nas páginas dos periódicos as manifestações, protestos e reivindicações dos negros frente ao tratamento desigual que recebiam na sociedade paulista.¹⁶⁰ Mas dentre esses estudos, não foram encontradas análises que caracterizaram esses jornais pelo que realmente eram: folhetins criados por e para as sociedades dançantes e grêmio recreativos, e por isso suas páginas eram majoritariamente voltadas à vida associativa dessas populações.

Dentre as associações que apareciam nos jornais estavam Grêmio Kosmos, Elite da Liberdade, 15 de Novembro, 28 de Setembro, 6 de Maio, Centro Recreativo Smart, Flor da Mocidade, Princesa do Norte, Eden Juvenil, Paulistano, Cravos Vermelhos, União da

157 ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo* (1888-1988). Bauru, SP: EDUSC, 1998.

158 Muitos dos quais estão disponíveis no Acervo da Imprensa Negra Paulista da Universidade de São Paulo, que abrange periódicos produzidos no período de 1903 a 1963. Cf.: <http://biton.uspnet.usp.br/imprensanegra/> Acesso em 30 de maio de 2018.

159 PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993, p. 74.

160 FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista* (1915-1963). São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

Mocidade, Brinco de Princeza, 13 de Maio dos Homens Pretos, Auri Verde, Barão do Rio Branco, Campos Elyseos, Pendão Brasileiro e dezenas de outras. Elas funcionavam como importantes espaços de natureza privada, ganhando importância adicional em face da acirrada repressão policial às festividades da população negra em espaços públicos. Como era comum às outras associações, nelas a camada mais jovem estabelecia contato e as mais velhas podiam se encontrar. Os bailes funcionavam também como importantes pontos de peregrinação dos desfiles dos primeiros cordões carnavalescos, que faziam questão de ali realizar evoluções, trocando homenagens com a jovem comunidade da cidade.¹⁶¹

Muitos dos salões que as sediavam, numerosos a partir da metade da década de 1910, localizavam-se na zona circundante ao velho centro paulistano, distribuindo-se pelas ruas Florêncio de Abreu, do Carmo, Quintino Bocaiúva, 25 de Março, e Praça da Sé. Em alguns clubes, os bailes eram divididos por faixa etária, cabendo aos jovens participarem da “*matinée*”. As festas iam noite adentro, alcançando altas horas da madrugada, inclusive em dias da semana. Os bailes ocorriam periodicamente e eram animados pelas músicas orquestrais e as *jazz-bands*, de formação menor do que uma orquestra. Como a profissionalização dos músicos demoraria ainda para acontecer,¹⁶² é provável que a maioria das bandas fosse composta por instrumentistas “amadores”, brancos e negros. Houve, porém, a intenção de organizar uma orquestra composta somente de músicos negros, como ficou registrado nas páginas do jornal *A Liberdade*:

Nova Orquestra

O nosso amigo sr. Benedicto Vianna está organizando nesta capital uma orquestra de elementos de pessoas de cor. Muito nos folga em dar notícia dessa bela organização.

Parabéns.¹⁶³

Para participar dessas noitadas, os frequentadores precisavam se associar às sociedades, realizando o pagamento da joia ou mensalidade correspondente, assim como ocorria nas associações de elite ou nas compostas por imigrantes. Esse valor era revertido para cobrir as despesas com o aluguel do salão e o conjunto musical (*ver imagem 12*). Existia também a possibilidade de comparecer a um baile como convidado de algum sócio.

161 SIMSON, Olga Rodrigues Moraes von. *A burguesia se diverte no reinado de momo: sessenta anos da evolução do carnaval na cidade de São Paulo. (1855-1915)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984, p. 102-103.

162 Ver MORAES, op. cit., 2000, p. 112-113.

163 *A Liberdade*, 14 de dezembro de 1919, p.2.

Centro Recreativo "Smart."	
Balço geral apresentado á nova directoria em 10 de Março, correspondente ao mandato de 1919 a 1920:	
RECEITA	
Mensalidades	874\$000
Leilão de flores	405\$400
Rateio	358\$100
Saldo em Agosto de 1919	2\$600
	1:640\$100
DESPESAS	
Musica	491\$500
Salão	445\$000
Prolongado e expediente	97\$500
Auxilio á Caixa beneficente	47\$000
Dificit até Julho de 1919	199\$900
	Total 1:280\$900
Saldo que passou para a directoria de 1920 a 1921	359\$200
S. Paulo, 10 de Março de 1920. — O Presidente, Frederico Baptista de Souza; o Thesoureiro Joaquim Domingues.	

Imagem 12: No balanço financeiro do ano de 1919 do Centro Recreativo Smart, é possível ver que as despesas com “música”, ou seja, com a contratação das bandas que tocavam nos bailes, e com o aluguel do salão chegam a ser maiores que o valor arrecadado com as mensalidades dos sócios da sociedade.

Fonte: jornal *A Liberdade*, 4 de abril de 1920, p.3.

Muitas sociedades mantinham laços de trocas e cordialidade com outras, comparecendo aos seus bailes em ocasiões especiais, como comemoração de fundação e datas civis. No entanto, alguns articulistas dos periódicos expressavam a preocupação que a multiplicação das sociedades recreativas pudesse criar certo descontrole social e moral, levando à decadência desses novos estabelecimentos.

Representações

Percorrendo as sociedades de homens de cor em São Paulo, raras vezes encontramos três ou mais sociedades coirmãs, representadas por diretores ou sócios dando provas dos laços de amizade que unem as mesmas, demonstrando que desse convívio associativo, há algum proveito a tirar a classe a que pertencemos. É verdade que esse proveito de união e amizade, nem todos, ou não sabem, ou não querem compreender, verdade é que o convívio social, ainda não abrange o fim colimado, porquanto a chamada “aliança” tanto mais difícil seria, porquanto as aliadas seriam as prejudicadas em São Paulo, onde todos os dias fundam-se sociedade com elementos eliminados de outras, para assim procurarem meios de prejudicar aquela que os eliminou e muitas vezes as que não gozam de convívio social, por interesse ao mal, aceitam os eliminados, vindo em pouco tempo a decadência de todas estas, porque é costume da maioria dos rapazes retirarem-se das sociedades devendo mensalidades atrasadas e que gozaram dos ensaios por benevolência, sem dar a mínima satisfação, e isto porque nem todas as sociedades têm o trabalho de organizar um livro dos maus sócios, chegando ao ponto destes frequentarem como convidados, as festas e mesmo ensaios das sociedades de que foram eliminados. Daí a decadência; porque, se todas tivessem uma boa organização, estes homens não teriam entrada nos divertimentos, ficando isolados das sociedades; procurariam cumprir com os seus deveres e não

andariam fundando sociedades todos os dias; porque, nesse caso, tantas seriam estas, que as autoridades, por medidas preventivas, fariam suas visitas, ou procurariam conhecer o fim e os meios, prestando um valioso serviço à ordem e à moral que necessita de uma intervenção para firmar um alicerce a que chamamos “respeito”. As representações a que aludimos, são boas e demonstram um grande adiantamento, porém, não podemos de tanto nos gloriar; representantes há, que em uma noite, comparecem em três sociedades, gozando das valsas distintas e retirando-se para gozar outras. Ora, isto não é regular, deveriam as diretorias chamar esses representantes e ensinar-lhes o seu dever em casa de seus amigos, porque, não gostando desta ou daquela, não devem comparecer para evitar censuras e muitas vezes o desequilíbrio entre essas sociedades, por causa muitas vezes, de um representante que não sabe que papel está representando, porquanto, apesar de fazerem parte de diretorias de 3 ou 4 sociedades, dão prova de desconhecer as leis e os costumes de qualquer delas.¹⁶⁴

Para o reclamante, o problema não seria a quantidade de sociedades em si, mas a falta de comprometimento de alguns sócios que não demonstravam respeito para com as entidades. Nos jornais, repetidas vezes apareciam notas das sociedades pedindo que seus membros quitassem as mensalidades em aberto. O articulista do *A Liberdade* questionava a falta de organização das agremiações em não ter mais controle sobre esses maus pagadores, que passavam para outras sociedades e até fundavam novas.

Havia também disputas entre diferentes sociedades ou antigos membros de uma mesma agremiação. O Grêmio Dramático e Recreativo Kosmos foi fundado em São Paulo em novembro de 1908, por iniciativa de um grupo de jovens negros que, insatisfeitos com as discriminações praticadas por vários clubes, resolveu investir na construção de um espaço próprio para desenvolver suas atividades sociais. Embora fundada por jovens negros, a agremiação era composta também por italianos, que faziam parte inclusive de sua diretoria. Nesse momento, usavam o nome de Grêmio Dramático Recreativo 18 de Agosto. Possivelmente por desavenças com os integrantes italianos, constituíram o novo clube e incluíram em seu estatuto a regra da necessidade de nacionalidade brasileira para novos sócios.¹⁶⁵ A partir de 1909, quando a primeira diretoria tomou posse, o Kosmos, como era mais conhecido, começou chamar a atenção de uma parcela da “população de cor” – como eles se autodenominavam, na época – e, aos poucos, tornou-se uma espécie de referência a ser seguida pelas demais. As atividades recreativas e culturais dos clubes buscavam ser caracterizadas “pelo

164 *A Liberdade*, 4 de abril de 1920, p.1.

165 Cf. SIQUEIRA, op. cit., p. 233-244.

espírito de elegância e moralidade”.¹⁶⁶

As tensões e os conflitos existentes nas classes trabalhadoras eram comuns e certamente aconteciam também nos ambientes de salões de baile. O jornal *A Liberdade*, em 1920, noticiou uma reclamação de um frequentador dos bailes voltados à comunidade negra que estava descontente com um estrangeiro que estaria realizando bailes ilegais:

Notícias – Ao Senhor Vitaliano Ungheria

As vossas palavras foram mal dirigidas e mal explicadas no dia 24 do mês passado, no prédio 164 da rua Glycerio, quando ali realizava-se um destes célebres bailes de cavação, com referência à proibição do nosso elemento andar metido nessas farras. A medida tomada pela nossa classe é muito justa. As diretorias do Centro Smart e do Paulistano devem tomar uma providência afim de não aceitar em seu seio pessoas que só servem para fomentar a desmoralização da classe. Se bem que a nossa raça acha-se um tanto desmoralizada, ainda nos achamos com forças suficientes para endireitá-la; é bastante que haja uma união das sociedades legalmente constituídas. O sr., na qualidade de estrangeiro, pode dar baile de qualquer espécie e convidar gente estrangeira, por que não o faz? Porque lá não vão. Mas, achou que os nossos patrícios é que são os tolos, porque são eles que vão gastar o último real no vosso botequim! E porque pagam para entrar no salão 2\$000 cada um?! Pergunto: por que há um mês atrás, quando chegou ali a autoridade do Cambucy, esconderam a lista dos que tinham pago na porta?

O art. 16, § 1º n 2 da lei n.º 1258, de 30 de outubro de 1909, proíbe os bailes, pagos na porta, sem o devido alvará de licença.¹⁶⁷

A denúncia, endereçada ao próprio dono da festa, revela várias camadas de conflitos existentes no período. O primeiro incômodo do articulista se referia à proibição de negros de comparecerem a determinados salões, já que não se tratava de um baile para estrangeiros, mas sim para brasileiros. Além disso, o reclamante questionava por que o tal estrangeiro não se voltava a dar festas aos seus compatriotas. Depois, o formato do divertimento foi questionado: não seria uma sociedade, mas sim um baile público que cobrava ingresso na porta, sem possuir autorização legal para tal. Por esses motivos, duas agremiações da comunidade negra se uniram para tomar providências. Não fica explícito, mas a coluna dava a entender que as pessoas que frequentaram o tal baile seriam desligadas dessas sociedades. Três meses depois, as discussões continuaram:

166 DOMINGUES, op. cit., 2009, p.1

167 *A Liberdade*, 1o. de fevereiro, 1920, p. 2.

Salão da rua Glycerio

Até que enfim está funcionando o salão encrênqueiro, mas sabem como? O tal proprietário ganancioso andou chorando de porta em porta pedindo misericórdia, houve um bom coração que falou com a autoridade do distrito e este mandou que se registrassem os estatutos de uma sociedade qualquer, de posse assim deste documento o salão abriu as portas; acontece que, estatutos pertencem a uma sociedade e estão servindo às outras as quais não podem assumir responsabilidades devido a malfadada cobrança da porta, não sendo permitida por lei cobrança de entradas para bailes públicos, não podendo vedar a entrada a quem quer que seja e quem é que quer assumir as responsabilidades perante as autoridades? Ninguém.

É preciso compreender que existem duas taxas de imposto a pagar, uma da Prefeitura e outra do Estado, que é o respectivo selo para tais entradas.

A nossa raça precisa compreender que os bailes ali foram suspensos por sua causa: lembrem-se que lá existia um cartaz que dizia: *Aqui não dança pretos!* É bom evitar de frequentar esta casa, tão mal-vista; deveis procurar outro lugar para divertirem-se, eu compreendo que, todo homem que tem brio e vergonha, passando por uma outra não torna.

Esperamos enfim o resultado. ¹⁶⁸

O escritor ironizou como o dono do salão fez para obter o estatuto de sua sociedade e, ainda, continuou denunciando a ilegalidade do formato de seus bailes. Julgava ser inaceitável que homens e mulheres negras frequentassem o espaço, já que, em um passado não muito distante, o acesso a eles havia sido negado.

Outro salão também foi alvo dos periódicos para que a comunidade negra deixasse de frequentar seus festejos: tratava-se do Salão Lyra, mesmo local onde ocorreu o festival em prol dos litógrafos. O pedido foi realizado por um leitor do jornal *O Alfinete*:

Carta Aberta

Senhor Redator do Alfinete, peço a V. S. fazer o obséquio de agasalhar no vosso Jornal as seguintes linhas, que são de todo interesse das sociedades recreativas de Homens de Cor desta Capital.

Deparei há dias no semanário a “Rolha” que publica nesta Capital, o seguinte:

O conhecido Pedro Capua, que foi o proprietário do Salão de Bailes Públicos da rua 13 de Maio esquina da rua Manoel Dutra, cujo prédio a nossa digna Polícia da Liberdade, mandou fechar devido aos escândalos que ali praticavam, sendo as maiores vítimas os homens de cor preta que por qualquer motivo apanhavam de chicote, facas, cacetes e revólver entravam em ação em seguida a pobre vítima era entregue à polícia de ronda que mandava conduzir no carro de preso sem saber por quê.

A Polícia da Liberdade conhecedora destes fatos, intimou-o a fechar, pagando Pedro Capua, a sua inteira responsabilidade do salão dos bailes e das barbaridades

168 *A Liberdade*, 9 de maio de 1920, p.2.

cometidas.

Não tardou muito que Pedro Capua com outros seus camaradas alugassem o salão Lyra, de propriedade de alemães, cito, ao largo do Paiçandu, viessem fazer o seu campo de batalha, aí, diariamente realizam-se bailes de maxixe que na maioria dançam mulheres brancas, que não se deixam de compartilhar as nossas patrícias a nossa vergonha, e, a nossa raça ficar completamente desmoralizada.

Existe uma vítima, é Cecília Richter, branca, moradora a rua São Domingos, nº 17, que foi seduzida no salão Lyra.

Este célebre salão, está alugado a um agente de polícia. O mesmo sucede ao outro da rua Couto de Magalhães 38, cujo arrendatário é conhecido como Pedrinho.

Aí os tais bailes realizam-se as quintas-feiras, sábados. Neles, tomam parte quem quer que seja, contanto que paguem mil réis para a entrada. As damas nada pagam; pelo contrário, são atraídas para a perdição.

No primeiro ainda há uma sociedade que funciona das 14 às 18 horas, nos domingos. Se a polícia investigasse descobriria muitos desses lugares apropriados para a prática de atos de libidinagem.

É preciso que as nossas sociedades se acautelem para não receber em seio esses indivíduos suspeitos.

Não se deve frequentar o célebre salão Lyra.

A nossa raça deve procurar outra convivência a qual sabendo-nos impor somos merecedores e assim cumprimos o nosso dever perante as sociedades, respeitando todos fazendo-nos respeitar com a devida sinceridade e moralidade.¹⁶⁹

O salão Lyra, que outrora teria tido prestígio na cidade, estaria arrendado para um homem de má índole, que estaria, tal qual o imigrante da rua do Glycerio, realizando bailes cobrando a entrada. O festejo seria um lugar de corrupção moral para seus frequentadores, principalmente para as mulheres. O exemplo seria uma mulher branca, vítima de sedução dentro do recinto. Alguns meses depois, o assunto voltava a ser notícia no mesmo jornal. O leitor d' *O Alfinete* defendia seu argumento sobre a interdição de frequentar o salão Lyra, pois o tal Pedro Capua teria entrado no espaço exigindo dinheiro dos pretos que estavam a dançar no baile. As cenas narradas tentavam mostrar os perigos da insistência em frequentar um baile no qual a população negra não era de todo bem quista.¹⁷⁰

Mesmo que houvesse conflitos e tensões envolvendo as sociedades, parecia haver também uma convivência entre diversos grupos de trabalhadores nesses espaços. Um colunista do periódico *A Liberdade*, que se nomeava Matuto¹⁷¹ e tratava de si na terceira pessoa em seu

169 *O Alfinete*, 2 de outubro de 1918, p.2.

170 *O Alfinete*, 9 de março de 1919, p.2.

171 Segundo o pesquisador Gilmar Luiz de Carvalho, Matuto era o pseudônimo de Gastão Silva. Cf.: CARVALHO, Gilmar Luiz. *A Imprensa Negra Paulista entre 1915 e 1937: características, mudanças e permanências*. Dissertação (Mestrado em História Econômica), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

texto, deixava entrever em suas palavras a circulação de pessoas de diferentes origens pelos salões.

VAGANDO

“Quem mente, não diz o que sente.”

Quantas cousas curiosas se observa por esse mundo além, sem necessidade de sair de São Paulo; e por quê? muito simples a razão; percorrerei a sociedade de homens de cor e nelas encontrareis, sócios, sócias, ou convidados de diversas nacionalidades, especialmente italiana e portuguesa, e a cada um cumpre o solene dever de falar bem de sua pátria, ainda mesmo que sejam nascidos no Braz, na rua Carneiro Leão, em Santos ou no Rio de Janeiro; no entanto, a curiosidade é tanta que não vemos um brasileiro nato, (isto é, de pais brasileiros) discutir a favor de sua pátria, ou mesmo do lugar de seu nascimento, e alguns há que, tendo nascidos em Santo Amaro, dizem que são cariocas! Não negam a cor, porque isso é impossível. O pobre Matuto, que se orgulha, às vezes, de certas coisinhas agradáveis, que se passa nas mesmas sociedades, fica então cismando, quase resolvendo arrumar a bagagem e dançar o cateretê no sertão... de São Paulo.

Em compensação, porém, chegou a sua curiosidade ao ponto de distinguir algumas pessoas patriotas, no “Kosmos”, tem Honório, Reginaldo, Nascimento, Benedicto Olympio, menos o Anesio que é apologista do Japão – no Smart, Frederico, Gastão, Joaquim Domingues, Luiz Henrique, Pedro Chirico,¹⁷² que faz questão em provar que é bom brasileiro nascido em São Paulo – menos o Juvenal Bernardino, que é italiano. – No Pendão, o Argentino, menos o Augusto Pereira, que é chinês. – No 28 de setembro, o Benedicto Ribas, menos o Lucio, que é alemão. – No Paulistano, o Artur, Arcebiades, Octavio, menos o Emygdio que é internacional. – No Henrique Dias, o Henrique Dias, que pelo nome não pode deixar de ser patriota... e... no jornal A Liberdade todos os representantes, menos o Alfredinho que é apologista da nação africana.

Quem não define, sem ouvir as opiniões dos outros, por causa das nacionalidades, ficando nos bastidores, apreciando os espectadores, é o cismático.¹⁷³

Nessa coluna, era possível perceber que, diferentemente do que sugere o discurso de alguns grupos nos periódicos, havia uma grande mistura de nacionalidades convivendo dentro dos salões. Mesmo com uma certa dose de ironia do autor do texto, que critica os participantes dos bailes que, tendo nascido no Brasil, se diziam estrangeiros devido suas origens, explicitou-se que existiam italianos e portugueses, entre outros, nos bailes criados pela comunidade negra.

O historiador Leonardo de Affonso de Miranda Pereira, ao tratar dos clubes no Rio de Janeiro, evidenciou o quanto os membros das sociedades se esforçavam para fazer da imprensa

172 Pedro Chirico era dono de um salão, chamado Salão Internacional, localizado no Largo do Riachuelo (atual Praça das Bandeiras), no.56. O anúncio de locação de seu espaço para “bailes, batizados, casamentos e ensaios de sociedades recreativas” constava em diversos jornais da comunidade negra de São Paulo, como n’*O Alfinete*, *O Bandeirante* e *A Liberdade*.

173 *A Liberdade*, 14 de dezembro de 1919, p.1-2.

um meio de afirmar para si mesmos uma imagem elevada e respeitável.¹⁷⁴ O mesmo parecia acontecer em São Paulo, em que ao tratar de um baile em determinada agremiação, os adjetivos para descrever os eventos nos periódicos dos “homens de cor” quase sempre diziam respeito à respeitabilidade reinante nos espaços e seus caracteres familiares. Um dos aspectos presentes nos jornais que chamava atenção era o cuidado com a vestimenta que se esperava dos frequentadores dos clubes. Em um artigo do jornal *A Liberdade*, um escritor ridicularizava os dançarinos que compareciam aos bailes usando tênis:

Os sapatos Tênis

(...) Terminado o carnaval, diversos rapazes e moças tomaram por moda o uso dos tais sapatos que somente servem para o esporte como: pic-nic, passeio campestre e banhos de mar.

Fazendo uso diário desses sapatos, e até chegando a tomar parte em matinées e soirées dançantes! Que ingenuidade!! Esses que trajam-se e não sabem se a sua toillet é de passeio ou banho, e assim o fazem por verem outros fazer, cometem grande erro... É preciso que a mocidade da Pauliceia antes de envergar uma roupa ou um objeto qualquer procure saber se isso está de acordo com a moda, para não cair no ridículo de si próprio.¹⁷⁵

Mais do que afastar desses clubes o preconceito que começava a associá-los à imoralidade, esse tipo de apontamento sobre as vestimentas utilizadas nos salões tinham uma dimensão política, ligada ao desejo de legitimação dessas sociedades e de associá-las à decência e ao mundo moderno, conectados com o que estava na moda.

Além disso, essas sociedades pareciam estar sempre se esforçando para incrementar a formação intelectual de seus componentes. Nesse sentido, em quase todas, os bailes eram antecidos por peças teatrais. Além disso, algumas defendiam a criação de bibliotecas junto aos clubes, como explicitava um colunista no periódico *O Alfinete*: “Precisamos mostrar que não é somente os *One-steps*, *Ragtime* e *Picadinho*, que sabemos cultivar, também sentimos amor e boa vontade para as coisas instrutivas. Os bons livros de literatura, poesia e moral”.¹⁷⁶ É bem provável que o “picadinho” fosse uma dança derivada da polca, já que esse estilo também se diluiu no que foi conhecido na época como “puladinho”. Assim, para além das danças, desejam fortalecer os laços entre os sócios e impulsionar a elevação e respeitabilidade entre pares.

Como visto, os bailes foram alvos de críticas ferozes por parte da imprensa do início do

174 PEREIRA, op. cit., 2020, p. 93.

175 *A Liberdade*, 28 de dezembro de 1919, p.2.

176 *O Alfinete*, 9 de março de 1919, p. 2.

século. As questões de classe, raça e de moralidade perpassavam os diversos tipos de divertimento do período, sendo as sociedades e salões dançantes apontados como lugares perniciosos e imorais para os jovens. Mesmo assim, as sociedades dançantes dos trabalhadores populares, especialmente as voltadas para a população negra, lutavam para afirmar sua legitimidade e elevação através do lazer. Essas tensões só viriam a crescer, conforme a quantidade de salões em São Paulo se proliferava e as danças passavam a conter passos que exigiam corpos cada vez mais próximos.

Capítulo 3

Ouvindo os ecos dos salões

No início do século XX, a Concórdia Paulistana já havia deixado de existir, mas outra sociedade, também de nome Concórdia, foi fundada nos mesmos moldes da pioneira, e voltada para o mesmo público – as elites de São Paulo. O advogado e memorialista Jorge Americano (1891-1969) narrou no livro *São Paulo Naquele Tempo* um baile ocorrido no novo clube Concórdia.¹⁷⁷ O evento teria acontecido entre 1908 e 1915. As partidas dançantes tinham lugar então no Salão Germânia, localizado na rua D. José de Barros, região central da cidade, a cada três meses. O salão, com colunas brancas entre o centro e as partes laterais, como nas igrejas, estava “deslumbrantemente ornamentado”, sendo cada coluna envolvida por um cordão espiralado de folhas de pinheiro europeu, com uma flor espetada de ponta a ponta, segundo sua descrição. A iluminação do recinto consistia em lustres de cristal ligados a eletricidade.¹⁷⁸ O baile começava formalmente às 21h30 e possuía um intervalo para o jantar à 1h00. Ele não precisou que horas a festa tinha seu fim.

Os rapazes de então vestiam casaca, colete branco, calçavam *scarpins*, traziam cravo branco na lapela e luvas brancas. No trajeto de casa até o salão no centro da cidade, vestiam sobretudo e cartola de seda lustrosa. Os mais elegantes traziam o chapéu de claque, que era uma cartola de gorgorão de seda, sem brilho, tendo uma espécie de pequena armação de molas que permitia o movimento vertical de abrir e fechar. Quem usava chapéu de claque o conservava consigo durante todo o baile, ora segurando-o na mão, ora pondo-o fechado debaixo do braço, ora abanando-se com ele, ora, até, “com certo atrevimento”, fazendo com que o movimento de ar chegasse até a moça com quem passeava entre uma dança e outra.

Com relação ao vestuário feminino, Americano indicou que os figurinos vinham da França: as famílias que iam à Europa todos os anos traziam modelos da Rue de La Paix e da Place Vendôme. Os tecidos eram franceses: crepe da China ou *cetim-liberty*, bordados com *pailletés*, lantejoulas, miçangas ou vidrilhos cintilantes, e gaze *chiffon*. As descrições indicam

177 AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo (1895-1915)*. São Paulo: Carrenho Editorial/ Narrativa Um/ Carbono 14, 2004, p. 256-260.

178 A energia elétrica chegou em São Paulo em 1899, com a São Paulo Tramway, Light and Power Company.

que os frequentadores desse baile tinham poder aquisitivo para adquirir o traje completo (no caso dos homens) e vestimentas e tecidos importados (no caso das mulheres). Ainda segundo sua descrição, os decotes femininos eram “razoáveis”, as silhuetas eram moldadas sem exagero e as saias eram longas e estreitas, sendo às vezes chanfradas, deixando ver um palmo de perna acima do tornozelo – certamente uma mudança em relação às roupas da metade do século XIX, que apresentavam corseletes e saias volumosas. Os penteados, que, segundo o memorialista, na virada do século XIX para o XX eram avolumados de enchimentos, cachos e trancinhas postiças, haviam se transformado e diminuído consideravelmente. “Obtinha-se discretamente com *Henné* um tom bronzeado. As mais ousadas já douravam o cabelo com água oxigenada.”¹⁷⁹ Segundo ele, a maquiagem era, naquele tempo, muito discreta.

A dinâmica nos dias de baile era cerimoniosa. No alto da escada de entrada do salão ficava a comissão de recepção, formada de seis a dez rapazes, escalados, variando de baile para baile. “Lá estavam desde nove e meia da noite, mas as famílias começavam a chegar às dez”. A cada família que chegava, destacava-se um dos membros da comissão, descia alguns degraus, “fazia uma cortesia à senhora, oferecia-lhe o braço, ela desprendia-se do marido e prendia-se ao novo braço, havia sorrisos de cumprimentos, e o rapaz conduzia a senhora e as filhas até o vestuário”, onde deixavam suas capas. As senhoras, matriarcas da família, sentavam-se em filas de cadeiras que formavam um quadrado ao redor do salão, com seus respectivos maridos em pé, atrás delas. Suas filhas acomodavam-se em outra fila, enquanto os rapazes dançarinos ficavam em pé, junto às colunas.

Tocavam duas ou três músicas, sem começar o baile. Na terceira ou quarta, de repente, um rapaz dos que hoje chamaríamos grã-finos, abandonava a coluna em que estava negligentemente encostado olhando na direção da namorada do lado oposto, atravessava o salão, curvava-se ligeiramente diante dela, e dizia: “A senhora me dá o prazer desta valsa?” (todos os rapazes e moças tratavam-se de “senhor” e “senhora”.) A moça levantava-se sorrindo e dizia: “Com muito prazer”. Ficava aquele par dançando sozinho, às vezes até o fim da valsa. Outras vezes coincidia começarem vários ao mesmo tempo.¹⁸⁰

Nesse trecho, Jorge Americano nomeia um tipo de dança que ocorria nos bailes do Concórdia: a valsa. Pode ser que ele tenha utilizado o estilo de forma genérica. Nada consta sobre a orquestra que se encarregava de executar as músicas da ocasião. Ainda sobre a dinâmica dos bailes, o memorialista esmiuçou:

179 AMERICANO, op. cit., 2004, p.260.

180 Ibidem, p.257.

Nenhum rapaz, em hipótese alguma, podia dançar sem ser apresentado à moça. Pedia então a um amigo que a conhecia, que lhes fizesse esse favor. Havia moças casadoiras, que ficavam durante longo tempo sentadas, sem par. A mãe falava ao marido que estava ali atrás, ou era chamado a pouca distância com um gesto de leque, indicando-lhe discretamente um rapaz conhecido arisco. O pai disfarçava, dava voltas, passava perto do rapaz e dizia: “Sim senhor! O senhor está murcho hoje! Por que não dança? Quero apresentar-lhe minha filha.” Se o rapaz era tímido, respondia: “Já tive o prazer de conhecê-la, mas não tinha visto onde estava.” Acompanhava o pai dela, e saía dançando. Se o rapaz era esperto, respondia: “Já tive o prazer de a conhecer. Justamente agora estava pensando em tirá-la para dançar, se não fosse estar já comprometido no meu 'carnê'. Mas logo em seguida terei o prazer de lhe pedir uma contradança.” Passava a noite inteira desviando o olhar, do lado em que estava a moça e a família.

181

Nessa passagem repleta de detalhes, Jorge Americano relevou os meandros dos bailes de elite do início do século. Muito significativo era o fato de um homem não poder pedir para dançar com uma mulher sem antes ter sido a ela apresentado, demonstrando o formalismo ainda fortemente presente na sociedade daquele período. Sua narrativa deixa entrever que ainda existiam naquele momento duas reminiscências do século XIX: o leque carregado pelas mulheres e os carnês de baile, em que se escrevia o nome dos pares com quem se estava comprometido para as próximas danças. Outra curiosidade foi apontada: as moças “casadoiras”, ou seja, as que claramente desejavam o matrimônio, mas ainda não estavam comprometidas, eram por vezes preteridas pelos rapazes durante os bailes. Estariam eles atrás de uma noite de divertimento sem desejar assumir algo de longo prazo? Americano segue assim sua descrição:

A música tocava, os pares dançavam. A música parava, os rapazes ofereciam o braço às moças e iam rodeando, dois a dois, em carrossel, pelo centro do salão. Se a moça se aborrecia, pedia para descansar e o rapaz levava-a até o ponto de onde a tirara. Se quem aborrecia era o rapaz, ele perguntava à moça se queria descansar. Sobravam aqueles que não se faziam mutuamente a pergunta, e o carrossel continuava. Era a hora das declarações de amor e das combinações de casamento. Esses intervalos levavam, em regra, dez minutos, de música a música. As senhoras comentavam: “Fulano já dançou três vezes com sicrana.”¹⁸²

Aparentemente, a intenção dos pares variava. Com toda a cerimônia e formalismo ainda

181 AMERICANO, op. cit., 2004, p.258.

182 Ibidem.

presente naqueles bailes, as dinâmicas pareciam bem estabelecidas e, os papéis, bem claros para a elite presente na ocasião. Dali, Jorge Americano disse que viu saírem diversos casais, vários resultando em casamento. Sua minuciosa descrição de costumes e aspectos cotidianos desses bailes ajuda a entender que, mais do que saber bailar, era preciso saber dançar da forma correta, e comportar-se adequadamente nesses novos espaços de sociabilidade.

3.1 *O compasso das elites*

Na década de 1920, o jornal *O Estado de S. Paulo* mantinha uma coluna intitulada “Coisas da Cidade”. Os temas abordados pelo colunista, que assinava como R., variavam entre a crônica política, trânsito e transporte, alimentação, comércio e serviço. Em janeiro de 1920, R. abriu espaço para publicar uma carta de um leitor assombrado e atônito que se dizia “um pai de família”. A carta relatava o sentimento do progenitor relacionado aos bailes que aconteciam por toda São Paulo:

Se você precisasse, como eu, levar as filhas a certos salões desta cidade, haveria de ficar pasmado da maneira como se dança hoje, e já teria, em consequência, dado o seu grito de alarme pela sua seção do Estado. Porque, meu caro cronista, é uma verdadeira indecência o que se vê hoje nos lugares mais frequentados pela nossa “haute”. Começa porque quase toda festa hoje é de dança: vai pela cidade uma verdadeira dançomania, e se nossas filhas dançam a todas as horas, durante o dia e à noite, com grande espanto nosso, que outrora só dançávamos das dez horas da noite em diante. Ainda se essas danças fossem como as do meu tempo, sérias e distintas, vá que se tolerassem. Mas não! As danças modernas, de nomes arrevesados, são tudo quanto há de menos distinto e descambam para uma licenciosidade que é seriamente alarmante. Lembra-se você daquele personagem asiático do “Pierre Nozière”, de Anatole France, que indo ver um baile em Paris, o pintou como uma verdadeira orgia? (...) Ora, imagina, por um momento, que a mesma pena tivesse de descrever os bailes de São Paulo. Se em Paris, naquele tempo (há cerca de 30 anos) os bailes pareciam orgias, o que parecerão hoje os que se fazem em certos lugares de São Paulo?

Não só as danças são indecorosas, como os rapazes requintam em torná-las indecentes, a ponto de levantarem protestos das venerandas progenitoras presentes. Precisamos reagir contra isso, e com a maior urgência. Lembrem-se os chefes de família de que, se tolerarem por mais tempo essa situação, terão de se arrepender mais tarde da sua desídia e indiferença.¹⁸³

Como indica a carta, o pai reclamante pedia providências para a situação “alarmante”

183 *O Estado de S. Paulo*, 25 de janeiro de 1920, p.6.

que envolvia os bailes frequentados pelas filhas Segundo a sua visão, indecência e a licenciosidade dominavam nesses ambientes. Ao descrever as danças presentes, as distinguiu daquelas da sua época, mais sérias e com horários determinados. Porém, citou que um personagem francês, 30 anos antes – ou seja, quando ele era jovem – já descrevia os bailes (mesmo que estivesse falando dos que aconteciam em Paris) como lugares de libertinagem e esbórnica. O ponto chave de sua reclamação tratava do tipo de dança presente nos bailes contemporâneos. Teriam seus pais considerado os bailes de sua juventude também como indecentes? Menos de três meses depois, o colunista R. volta ao tema suscitado pela carta, mas dessa vez para mostrar um baile que apresentaria características opostas aos salões que foram alvo da reclamação do “pai de família”:

Ora, no último baile do “Harmonia”, enquanto as danças corriam animadas, e eu observava a maneira distinta dos pares, tão diversa do “can-can” desbragado em que se divertem certas pessoas de ambos os sexos da nossa cidade, as quais, segundo se fala, estão até introduzindo a moda das danças no escuro, ou quando muito na penumbra, – algumas senhoras conversavam perto de mim, precisamente sobre as danças de hoje. Entre um grupo de celibatários que não se cansavam de fazer ironia e troça, e o das senhoras que diziam a sério as suas impressões da sala, eu a ter de ser indiscreto, preferi prestar atenção no que diziam estas:

— Vejam vocês, observava uma respeitável e inteligente matrona, de linda cabeleira branca, vejam que baile distinto o da “Harmonia”. Aqui não há os exageros de certas famílias, não se vê ninguém a tomar champagne demais e a fazer das suas. Mas também, como trabalham as diretoras para conseguir esta ordem e correção!

— E é mesmo, esclareceu outra. Nestes tempos de danças reprováveis, de “maxixe” desengonçados, nós temos medo de deixar que as nossas filhas vão aos bailes. Não sabem o que sucedeu a pouco tempo numa sala de dança. Como a entrada é permitida a todos sem distinção de classe ou de educação, um rapaz, que desejava pregar uma peça a certa moça, lembrou-se imaginem do que! - de mandar o seu “chauffeur” dançar com ela! (...)

— Veja só, que abuso!

— Abuso, mas das famílias que frequentam tais casas! Uma moça que se preza não deve ir a bailes públicos, onde se mistura toda gente, boa ou má, distinta e ordinária. Aqui ao menos, na “Harmonia”, há rigor na admissão dos sócios e dos convidados. E vocês não acham que é muito melhor assim? Nós ficamos tranquilas porque temos a certeza de que todas as pessoas admitidas pelo Club são respeitadas e comportadas, e não precisamos fiscalizar as danças das meninas, como em outros salões ...¹⁸⁴

Não parece ser à toa que o autor da coluna tenha tratado do assunto dos bailes num intervalo de tempo tão pequeno. No primeiro texto, ele deu espaço para as observações de “um

184 *O Estado de S. Paulo*, 7 de abril de 1920, p.6.

pai de família”; no segundo, usou a própria voz para imprimir sua opinião final da questão. Entre os temas abordados, dança e música são veículos para abordar temas relacionados à moral que envolve os corpos – em especial, os femininos. Questões de classe também estão presentes. O “pai de família” fala que São Paulo estaria sendo acometida por uma “dançomania”, que além de transformar a dança em uma prática sem hora “certa”, envolveria novos estilos de bailado, diferentes dos que existiam no tempo do narrador. Com nomes de difícil compreensão, tais danças se oporiam à decência e levariam à degradação sexual e moral, em especial das mulheres que frequentavam os bailes. No segundo texto, é R. quem vai pessoalmente a um baile, considerado por ele e pelas mães presentes como exemplo de salão nos quesitos morais e também das coreografias apresentadas. Primeiro, R. cita o *can-can*, a sensual e provocante dança de quadrilha feminina, muito popular nos cabarés de Paris no período, classificado por ele como assanhada e, conseqüentemente, moralmente condenável. Em seguida, são as matronas que desqualificam outra dança, dessa vez o maxixe, alvo de acalorados debates marcados pela moral. O problema não seria apenas a dança e o ritmo em si, mas também os locais onde essa música era encontrada: nos bailes públicos. Diferentemente de clubes elitizados como o Harmonia, nos bailes públicos não era necessário associar-se ou pagar joia, bastava comparecer ao salão e pagar o preço da entrada para participar da noite. Portanto, diversos segmentos da sociedade estavam presentes, com predominância das camadas populares. Essa dinâmica foi alvo de recriminação das mães no baile do Harmonia: a mistura de classes não era bem-vista, já que poderia corromper as mulheres frequentadoras dos bailes.

A Sociedade Harmonia¹⁸⁵ referenciada no texto de R. foi fundada em 1916 e seus bailes aconteciam habitualmente nos salões do Trianon, podendo ocorrer também no Teatro Municipal em ocasiões especiais, como durante os festejos de carnaval.¹⁸⁶ O salão do Trianon era uma construção na Avenida Paulista, que fazia parte de um complexo denominado Belvedere Trianon, inaugurado também em 1916.¹⁸⁷ Ficava entre o Observatório Astronômico e a residência do engenheiro Fonseca Rodrigues.¹⁸⁸ Na parte superior do Belvedere, havia um *boulevard* destinado aos passeios. Alguns metros abaixo do nível da avenida ficava o grande

185 Não se trata aqui da Sociedade Harmonia de Tênis, criada em 1930 e existente até a atualidade. Esta também é uma entidade recreativa, representante de uma exclusiva e pequena parte da elite paulistana. Sua sede social abriga as atividades de lazer desse grupo fechado, estabelecida no bairro do Jardim América, em São Paulo.

186 Informações a partir de nota de comemoração de aniversário de um ano da Sociedade Harmonia, presente no jornal *A Gazeta*, 5 de outubro de 1917, p. 5.

187 O Belvedere Trianon foi demolido em 1951. O local, onde atualmente se localiza o Museu de Arte de São Paulo (MASP), abrigou anteriormente o pavilhão temporário da 1ª Bienal Internacional de São Paulo.

188 O engenheiro José Antônio Fonseca Rodrigues foi um dos responsáveis pelo projeto de retificação e canalização do Rio Tietê em 1922.

salão do Trianon, com restaurante e outras dependências. Possuía também um terraço com vista para o vale e para a cidade na face contrária à avenida (*imagens 7 e 8*). Nas ocasiões especiais em que os bailes aconteciam no Teatro Municipal, era então instalado um tablado adaptado em cima da plateia, no nível do palco, para que as danças ali acontecessem.



Imagem 7 (à esquerda): no topo da colina, o Belvedere Trianon, localizado na Avenida Paulista. Na parte inferior estava o salão que recebia jantares e bailes (sem data).

Imagem 8 (à direita): vista do vale a partir do Belvedere Trianon (sem data).

Fonte: acervo O Estado de S. Paulo

Os jornais da época, ao tratar da Sociedade Harmonia, descreviam seus sócios como os “elementos mais distintos” de São Paulo, “cooptadores da união e da finura de nossa sociedade”. Nas suas matinês dançantes, a associação contava com uma orquestra regida pelo maestro Carlos Cruz, que variava de tamanho conforme a data. O Harmonia foi comparado pelo jornal *A Gazeta* ao Club Athletico Paulistano,¹⁸⁹ que também reunia a alta sociedade em seus salões.¹⁹⁰ Apesar de ser uma organização eminentemente voltada ao lazer, o Harmonia não deixava de representar os interesses políticos de seus sócios, chegando a realizar bailes com bandeiras representando os Aliados durante a Primeira Guerra Mundial e oferecendo parte das arrecadações da sociedade às crianças belgas órfãs do conflito.¹⁹¹

Em uma foto publicada na revista *A Cigarra*, de 1918, um grupo de frequentadores da Sociedade Harmonia foi registrado durante um baile da agremiação (*imagem 9*). As mulheres, em sua maioria sentadas e de pernas cruzadas, trajavam vestidos longos, abaixo dos joelhos e

189 O Club Athletico Paulistano foi fundado em 1900 pela elite como espaço desportivo. Em 1917, o Paulistano ampliou seu estatuto para promover também a vida social de seus sócios, passando a realizar bailes em sua sede social.

190 *A Gazeta*, 11 de julho de 1927, p. 4.

191 *Correio Paulistano*, 9 de dezembro de 1917, p. 3.

sem decotes aparentes, que cobriam até pelo menos o antebraço. Na cabeça, sustentavam chapéus finos e decorados; nos pés, sapatos fechados e de salto. Já os homens apresentaram-se de terno completo e gravata, além de lenço na lapela. Todos aparentando jovialidade, com não mais do que 30 anos. Os bailes da Sociedade Harmonia eram muito procurados: para a ocasião de uma *matinée* dançante que aconteceria em 1916 no salão Trianon, a diretoria publicou uma nota no jornal avisando aos interessados que não era permitida a entrada de não-sócios e de crianças, e que os quadros da sociedade já estavam completos, não sendo possível associar-se naquele momento.¹⁹²



Imagem 9: Foto de um baile da Sociedade Harmonia, em 1918, publicada pela revista *A Cigarra*. Nesse período, os bailes da agremiação ocorriam no Salão do Trianon, espaço de várias festas das elites. **Fonte:** *A Cigarra*.

Jorge Americano, que havia presenciado os bailes na nova sociedade Concórdia na primeira década do século XX, também foi testemunha das partidas dançantes que aconteceram

¹⁹² *A Gazeta*, 20 de dezembro de 1916, p.5.

na Sociedade Harmonia desde sua fundação. Sua posição social, como jurista e professor, lhe concedeu acesso aos divertimentos promovidos pela elite do período, do qual fazia parte e era um entusiasta. Ele imprimiu seu olhar sobre os bailes e as mudanças que notou com o passar dos anos. Sua descrição do Harmonia data da segunda metade da década de 1910 até meados da década seguinte. Detalhista em suas memórias, não deixou de opinar também sobre as mudanças morais que envolviam o comportamento da alta sociedade de seu tempo.

Em comparação com as vestimentas utilizadas no Concórdia, Americano relatou que os decotes dos vestidos femininos eram ligeiramente mais abertos. Nessa época, as mulheres já usavam *rouge* nas faces e batom “discretíssimo” acentuando levemente a cor dos lábios. Os rapazes, em grande parte, vestiam casaca, mas já havia quem usasse *smoking* e, segundo o memorialista, alguns vestiam fardas de calça vermelha e dólmã azul – aqueles que haviam sido escolhidos para prestar serviço militar¹⁹³ (nos primeiros anos de funcionamento do Harmonia, a Primeira Guerra ainda se desenrolava). Mas as maiores mudanças, para além das roupas, estavam relacionadas ao comportamento dos participantes dos bailes. Com o passar dos anos, novos hábitos foram tomando lugar dos antigos, como descreve Jorge Americano em suas memórias:

Já não funcionava aquele carrossel giratório, feito pelos pares dos tempos do Clube Concórdia. Nos intervalos da dança, formavam-se grupos de rapazes e moças, conversando e obstruindo as mães sentadas a vista do conjunto do baile.

De repente um grupo desfazia-se, para dançar, outro grupo se dirigia ao “buffet”, a tomar qualquer coisa. E as mães continuavam sentadas, salvo quando os respectivos maridos iam buscá-las para o “buffet”, o que nem sempre acontecia. Entretanto, o rapaz que namorasse a moça nunca deixaria de acompanhar a futura sogra ao “buffet”.¹⁹⁴

Em comparação ao que ocorria no Concórdia, o baile do Harmonia descrito por Jorge Americano havia se tornado menos cerimonioso, apesar de manter alguns aspectos nesse sentido, como o acompanhamento das sogras pelos aspirantes ao posto de genro. E, diferentemente da narrativa do colunista R., que presenciou as mães elogiando os bailes do Harmonia, Americano relatou outra situação:

Em geral as senhoras conversavam que “a mocidade de hoje já não tem com as senhoras as atenções de antigamente. Onde já se viu ficarem grupos tampando a vista da gente? E nem nos dão atenção para uma cortesia ou um dedo de conversa. E você

193 AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo* (1915-1935). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962, p. 108.
194 Ibidem.

já viu como deram de beber agora? É rara a festa em que não se vê alguém com os olhos pesados”.¹⁹⁵

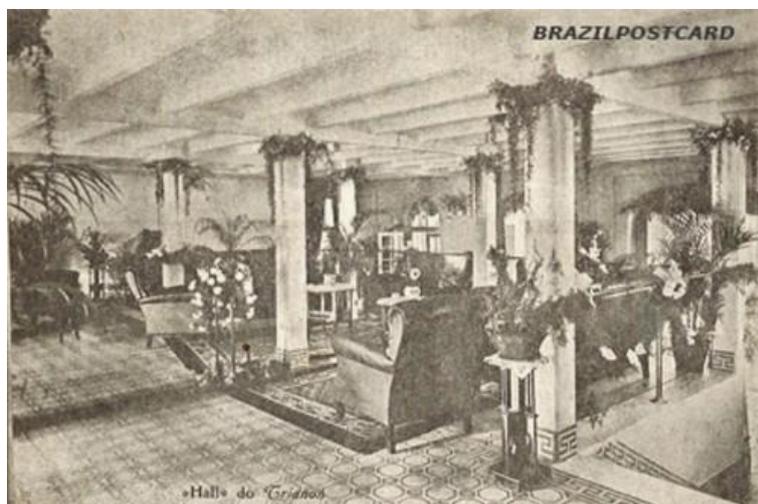


Imagem 10: a legenda da foto diz “Hall do Trianon”. O espaço era destinado a acolher festas das elites paulistas a partir de 1916. Nota-se pela foto que o ambiente era decorado com muitas flores e plantas, possuindo colunas brancas e móveis confortáveis, além de um piso ricamente detalhado. É possível visualizar uma escada existente no espaço. **Fonte:** acervo O Estado de S. Paulo (sem data)



Imagem 11: interior do salão do Trianon, decorado para receber algum jantar ou cerimônia. Nota-se a fina decoração nas janelas em formato de arco, que davam vista para o vale (face contrária à Avenida Paulista). A legenda da imagem está ilegível. **Fonte:** acervo O Estado de S. Paulo (sem data)

A opinião dessas mães, relatada por Jorge Americano, parece afirmar o oposto do que disseram as mães descritas por R. Não parecia, de fato, haver consenso sobre os comportamentos encontrados nos bailes. Além de ter perdido uma série de rituais que existiam nos bailes do século anterior e tornavam os encontros mais cerimoniosos, havia as questões morais que permeavam a discussão. E é justamente em torno da moralidade dos bailes que as opiniões divergiam, que as discussões na esfera pública aconteciam, e que se notava a mudança dos tempos e suas consequências nos salões. Americano percebeu que a questão moral passava, além das roupas e comportamentos, pelas práticas da dança, como se percebe no trecho a seguir:

195 AMERICANO, op. cit., 1962, p.108-109.

No princípio ainda se dançavam valsas, mas predominavam o “two step” e o “one step”. Mais tarde houve tentativas para o tango e o maxixe, o “fox trot” e o “charleston”. Porém o tango e o maxixe foram considerados danças cafajestes, e o “charleston”, uma loucura.

— Você não tem nem trinta anos. Mas eu já era casada no tempo em que se proclamou a República, assisti às danças antigas. Eram polcas, valsas, “schottisch”, e quadrilhas. Quando se ofereceu aqui um baile ao Marechal Deodoro, que por sinal ficou doente e mandou representante, dançou-se “lanceiros”, que era uma espécie de quadrilha, só de avanços e recuos e cumprimentos de cortesia; aquelas danças que, meu avô contava, quando foram introduzidas no Brasil, muitos pais censuraram porque o rapaz pegava demais na mão da moça. Mas era bonita, toda aquela cerimônia.¹⁹⁶

As tentativas de introduzir o tango e o maxixe na elitizada Sociedade Harmonia foram abolidas por serem consideradas “danças cafajestes”. Por que elas recebiam tal conotação? O *charleston* foi tida como “uma loucura”. Que dança era essa que não foi aceita no ambiente dos salões da elite? Na conversa descrita por Americano, uma mulher mais velha narrou as danças de sua época: polcas, valsas, *schottisch* e quadrilhas, diferentes das “two step” e “one step” que predominavam no baile em que estavam presentes. Como contraponto, a mulher contou ter comparecido ao baile oferecido ao Marechal Deodoro da Fonseca pela comissão que tentava organizar uma Exposição Continental em São Paulo (como visto no capítulo 1), no qual também se bailou “lanceiros”, que, pela sua descrição, era dançada como uma espécie de quadrilha feita de cumprimentos (a dança constava no carnê de baile distribuído na ocasião). O mais interessante é o comentário dessa mulher: seu avô contava que quando a tal dança foi introduzida no Brasil, muito tempo antes, muitos pais a desaprovaram porque, na época, homens tocando muito na mão das mulheres era visto de maneira negativa. Assim, nesse trecho, pode-se notar como as questões envolvendo a dança, o corpo, a música e a moralidade dos frequentadores e frequentadoras dos bailes estavam imbricadas por questões culturais, políticas e sociais de diferentes ordens, e que se modificavam ao longo do tempo.

São Paulo estava mudando rapidamente e, com essas transformações, a cidade passou a vivenciar uma modernidade repleta de contradições, emergindo daí novas situações sociais, políticas e culturais. Havia os que podiam desfrutar a cidade, vivendo nos bairros planejados e urbanizados, tirando proveito da produção cultural que se expandia – com seus cafés-concerto e confeitarias do centro, e as óperas e peças teatrais de companhias estrangeiras. E havia os que deveriam suportar a cidade e sobreviver a ela: grupos marginalizados que traziam consigo suas

196 AMERICANO, op. cit., 1962, p.109.

próprias experiências, cujos encontros produziram confrontos culturais e determinaram imprevisíveis formas de experiência humanas.¹⁹⁷

3.2 A cadência dos bailes operários

A infância de Jacob Penteadado, trabalhador dos Correios e memorialista da cidade, foi marcada por acontecimentos semelhantes aos de dona Alice. Ainda pequeno, vindo de Sorocaba com a família, ele se instalou no bairro do Belenzinho, local de fábricas de vidro, de cristais e de tecelagens, e composto por trabalhadores de diversas classes e de diferentes origens, como italianos, portugueses, espanhóis, e também do interior do estado, caso do próprio Penteadado.¹⁹⁸ É possível vislumbrar facetas do processo de modernização da cidade de São Paulo a partir das memórias de Jacob. Ainda garoto, com dez anos, o memorialista passou a acompanhar o padrasto na fábrica de vidro Cristaleria Itália, tornando-se aprendiz de vidreiro. Além de jornadas prolongadas e condições de trabalho degradantes, principalmente para os pequenos aprendizes, Penteadado descreveu a vida social do período naquele ambiente e classe, com suas festas, missas e jogos. Entre as diversões, Jacob narrou as serestas pelas ruas, as partidas de jogos de tômbola (espécie de bingo), a abertura do primeiro cinema no bairro, os circos e a existência de locais onde os intelectuais se reuniam, como o Minarete.

Jacob Penteadado descreveu como um grupo de vidreiros resolveu fundar, em 1904, uma associação recreativa dançante no bairro, mostrando diversos aspectos sobre como esse tipo de agremiação funcionava. O cotidiano dos bailes de trabalhadores ficou registrado em suas memórias. A agremiação foi chamada de Sociedade Recreativa e Dançante Pérola Internacional. O nome dava uma pista sobre a provável composição do clube: a palavra Internacional podia indicar que possivelmente havia imigrantes entre os membros societários. Sua localização era na rua Passos, entre a avenida Intendência e a rua Conselheiro Cotegipe. Penteadado descreveu a construção onde os bailes aconteciam como uma “rica mansão” do período pré-republicano. Ao fundo e ao redor do prédio, moravam ex-escravos do antigo proprietário da casa, que ali ficaram e se estabeleceram. Dentro da mansão, a sala principal passou a ser o salão de dança propriamente dito, espaço que recebia os bailes. Aos domingos,

197 MORAES, op. cit., 1997, p.33.

198 PENTEADO, Jacob. *Belenzinho*: 1910 (Retrato de uma época). São Paulo: Editora Martins, 1962.

havia “ensaios de damas”: reuniões que contavam com a presença de mulheres e homens, quando compareciam “os namorados e parentes dos sócios, tecelãs, costureirinhas e empregadinhas das redondezas”. Nesses dias, a Pérola era frequentada por grupos mais pobres e de classes mais baixas que moravam no bairro. Às quintas-feiras, havia “ensaio para cavalheiros”: os rapazes, “ao som de flauta, cavaquinho e violão”, rodopiavam, “agarrados uns aos outros, marmanjo contra marmanjo”. Mas os dias de pompa eram os das “partidas dançantes”, quando “a glória da Pérola chegava ao apogeu”. Tratava-se de uma festa mensal, na qual tomavam parte as famílias mais “graúdas” do bairro, nas palavras de Penteado – era o momento reservado para as famílias com maior poder aquisitivo e, portanto, que estavam em ascensão no quadro social precário do bairro. Eram elas que participavam dos bailes mais importantes, quando possivelmente se cobrava um valor de entrada dos frequentadores. Os códigos de conduta, dentro do salão, estavam bem estabelecidos entre os participantes daqueles bailes:

O cavalheiro, antes de dançar, curvava-se gentilmente diante da dama e solicitava-lhe “a honra dessa contradança”, ao que ela respondia, ruborizada e orgulhosa: “com muito prazer”. E os pares, embevecidos, compenetrados, deslizavam pelo salão, de quando em quando tornado mais escorregadio, devido ao espermacete¹⁹⁹ que nele espalhavam. Os cavalheiros, de topete ou de cabelos repartidos ao meio, com as pontas de bigode (bem untado) voltadas para o alto. As damas, de blusa gola alta, fechando o pescoço completamente, soerguendo, com a mão esquerda, a barra do vestido, para não arrastá-la no chão. Os cavalheiros enlaçavam levemente a cintura das damas, tendo, porém, o cuidado de proteger a mão com um lenço, para evitar que o suor manchasse o vestido. Terminada a contradança, ele a reconduzia ao ponto de onde a retirara, não sem, antes, dar uma volta pelo salão, elogiando-lhe as habilidades coreográficas.

Quase ninguém tirava a dama para dançar sem uma prévia consulta por gestos ou pelo olhar, a fim de evitar uma desagradável “tábua”.²⁰⁰

Além de descrever as vestimentas das participantes, que eram fechadas e que não deixavam a mostra nenhuma parte do corpo, o atento memorialista pontuou o gesto significativo do cuidado dos “cavalheiros” ao usar um lenço a fim de não deixar marcas no corpo feminino. Tratava-se, portanto, de um toque delicado entre os dançarinos, pois, ao enlaçar levemente a cintura das damas, não se ultrapassava nenhuma barreira dos costumes e da moral esperada daquele espaço. Na Pérola, para que um par de salão fosse formado, não era necessária uma apresentação prévia dos envolvidos, mas ainda sim havia um acordo silencioso entre as partes

199 Espécie de substância cerosa de origem animal utilizada na época para diversos fins.

200 PENTEADO, op. cit., 1962, p. 173.

de aceitação (ou negação) anterior para que então fosse feito o convite com a formalidade acima descrita.

Jacob Penteado, ao lembrar a música presente nas partidas dançantes da Pérola Internacional, relatou que não houve dificuldade por parte dos dirigentes da agremiação em encontrar uma orquestra, “pois abundavam músicos, e o problema existia apenas na escolha”. Optou-se pela orquestra composta pela família Della Mônica, liderada pelo maestro napolitano Afonso, acompanhado de seus filhos. Na descrição de Jacob, a banda apresentava os instrumentos flauta, bandolim, violino, cavaquinho, violão, rabecão e piano – este último o único tocado por uma mulher, a filha de Afonso. Nos dias especiais das festas mais importantes, eram contratados outros músicos, com instrumentos como clarinete ou saxofone, “para abrilhantar as danças”.²⁰¹

Naquele tempo, faziam furor as operetas vienenses, portanto, as valsas mais tocadas eram A Viúva Alegre, Eva, O Conde de Luxemburgo, A Casta Susana, Sonho de Valsa, além de Strauss e Waldteufel. As saudosas e plangentes valsas brasileiras também eram muito aplaudidas. Seus títulos dizem bem do sentimento então reinante: Ausência cruel, Sobre as ondas, Fascinação, Sonho de outono, Amorosa, Quando o amor morre... Separação, Nas asas de um anjo, O teu olhar, Olhar tristonho, Glorinha, Abismo de rosas, Amor em segredo, Saudades de Iguape (cavalo de batalha do grande flautista Patápio Silva), Saudades de Itapetininga (e de muitas outras cidades), Nair, Zelinda, Geni, Julieta e tantos outros nomes de brotos da época.²⁰²

Nesse trecho, Jacob caracterizou as valsas nacionais como lamentosas para estabelecer distinção ao compará-las com as estrangeiras. Ao olhar mais detidamente para as músicas que o memorialista relatou, pode-se inferir que talvez ele tenha colocado sob a mesma nomenclatura – de valsa – outros gêneros musicais presentes nos salões nas primeiras décadas do século XX. A confusão para rotular as músicas de então se dava por diversos motivos. Entre eles, estava o surgimento de vários novos ritmos e o entrecruzamento entre eles. Outro era devido à indústria fonográfica: as editoras não existiam há muito tempo, e as empresas dedicadas à gravação mecânica estavam apenas começando. Ávidas por conquistar público, classificavam as música de acordo com os gêneros mais em voga naquele momento.

Ao seguir os vestígios indicados por Jacob, alguns fonogramas foram encontrados, mas não é possível afirmar que se trata das mesmas músicas.²⁰³ Como dito, a indústria fonográfica

201 PENTEADO, op. cit., 1962, p. 171.

202 Ibidem, p.173.

203 Aqui serão apresentados alguns fonogramas que possuem áudio disponível no acervo da Discografia

voltada para a gravação mecânica estava em seu início. Os quatro fonogramas encontrados para “Glorinha” eram todos do compositor Romeu Silva, mas três deles indicavam que as músicas que seriam *schottisches* e, outro, uma polca. Já “Teu Olhar” possui versões de quadrilha, modinha e marcha. A busca se torna mais vaga quando se chega a títulos mais abrangentes, como “Amorosa”: foram encontrados fonogramas dos estilos quadrilha, valsa (dois, de diferentes autores), *schottisch*, polca, *habanera*, mazurca e *fox-trot*. Já as versões para fonogramas de nome “Geni” que abarcam o período são dos gêneros polca, choro, valsa e marcha. O mesmo fenômeno ocorre com “Julietta”, que pode ser encontrada em quadrilha, *schottisch*, polca e valsa. Na sua versão de quadrilha, é possível ouvir os comandos dos movimentos para os dançarinos.

1. **Glorinha** (*schottisch*), composição de Romeu Silva, interpretado pelo Grupo Faceiro (acompanhado por saxofone, flauta, cavaquinho e violão), lançado em 1913 pela gravadora Phoenix Records [[clique aqui para ouvir](#)]

2. **O Teu Olhar** (modinha), interpretado por Cadete (acompanhado por violão e flauta, lançado em 1910 pela gravadora Columbia Records [[clique aqui para ouvir](#)]

3. **O Teu Olhar** (marcha carnavalesca), composição de Eduardo Souto, interpretado por Zaíra de Oliveira e Bahiano, lançado em 1925 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

4. **Amorosa** (*habanera*), composição de Francisco de Oliveira Lima e interpretação feita por Terceto Francisco Lima, lançado em 1914 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

5. **Amorosa** (vals cançoneta), composição de Rodolfo Berger e Catulo da Paixão Cearense, com interpretação feita por Mário Pinheiro (acompanhado de piano, lançado em 1906 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

6. **Geni** (choro), composição de J. F. Almeida e interpretação feita pelo Grupo do Malaquias, lançado em 1906 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

7. **Geni** (polca), composição de J. F. Almeida e interpretação feita pelo Grupo do Corpo de Bombeiros, lançado em 1907 pela gravadora Victor Records [[clique aqui para ouvir](#)]

8. **Geni** (marcha), composição de José Napolitano e interpretação feita pelo Grupo do Guarabu, lançados em 1920 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

9. **Julieta** (quadrilha), interpretação feita pela Banda da Casa Edison, lançado em 1909 pela gravadora Odeon Records [dividida em 5 partes, [clique aqui para ouvir I-II](#), [clique aqui para ouvir III](#), [clique aqui para ouvir IV](#), [clique aqui para ouvir V](#)]
10. **Julieta** (*schottisch*), composição de J. Santiago e interpretação feita pelo Sexteto Faulhaber, lançado em 1912 pela gravadora Favorite Records [[clique aqui para ouvir](#)]
11. **Julieta** (polca), interpretação feita por Solo de Clarinete (?), lançado em 1913 pela gravadora Gaúcho Records [[clique aqui para ouvir](#)]
12. **Julieta** (marcha), composição de P. A. Barcelos e interpretação feita por Artur Costa, com acompanhamento de Coro e Orquestra Victor, lançado em 1930 pela gravadora Victor Records [[clique aqui para ouvir](#)]

Dentre os títulos citados, os fonogramas que foram registrados eram em sua grande maioria instrumentais. Porém, os seguintes possuem letra: a barcarola “Sobre as Ondas”, com interpretação do coro do rancho Ameno Resedá, na composição do mexicano Juventino Rosas, de 1910; uma das versões de “Amorosa”, na valsa cançoneta de 1906; a valsa “Quando o Amor Morre”, dos compositores Gustavo Cremieux e Catulo da Paixão Cearense, que possui interpretações de João Barros, acompanhado de orquestra (1907), e de Geraldo Magalhães, acompanhado ao piano (1909); dois fonogramas diferentes de “Teu Olhar”, nas versões de modinha e de marcha carnavalesca; uma das versões da valsa “Julieta”; e a *schottisch* “Nair”, de Francisco de Paula Bastos, com interpretações da mesma letra (com pequenas modificações) de Mário Pinheiro (1904) e de Artur Castro, acompanhado por violão (1910). Aqui, um trecho da canção:

*Envolta em gaze vaporosa
Num devaneio abismavas
Por sobre a rede preguiçosa
No teu amante meditavas*

*O teu sorriso era um delírio
Eram teu olhos fulguerosos
Da minha estrada de martírio
Os ideais faróis vistosos*

*(...) E cada flor leva o perfume
Mas seu aroma é mais sublime
Das estrelas desprezas o lume
Teu olhar mais fulgor exprime*

*Envolta em gaze e vaporosa
Tu continuas meditando*

*No teu amante (?)
Teu prelúdio desfrutando*

*Porém a tarde pouco a pouco
Vai perecendo, a noite vem
E eu me despeço
(?) te ama e a mais ninguém*

Apesar de não ser possível captar todo o sentido expresso pelos cantores nas versões encontradas de “Nair”, o sentimento lamentoso narrado por Jacob Penteadado estava presente: os últimos versos podem ser interpretados como uma despedida entre o admirador e sua amada.

13. *Nair* (*schottisch*), compositores Francisco de Paula Bastos e Eduardo das Neves, interpretação feita por Mário Pinheiro, lançado em 1904 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

14. *Nair* (*schottisch*), compositores Francisco de Paula Bastos e Eduardo das Neves, interpretação feita por Artur Castro (acompanhado por violão), lançado em 1911 pela gravadora Favorite Records [[clique aqui para ouvir](#)]

15. *Sobre as Ondas* (barcarola), composição de Juventino Rosas e interpretação de Ameno Resedá, lançado em 1910 pela gravadora Brazil Records [[clique para ouvir](#)]

16. *Quando o Amor Morre* (valsa), compositores Gustavo Cremieux e Catulo da Paixão Cearence, interpretação feitas por João Barros (acompanhado de orquestra), lançado em 1907 pela gravadora Victor Records [[clique aqui para escutar](#)]

17. *Quando o Amor Morre* (valsa), compositores Gustavo Cremieux e Catulo da Paixão Cearence, interpretação por Geraldo Magalhães (acompanhado de piano), lançado em 1909 pela gravadora Odeon Record [[clique aqui para escutar](#)]

De toda forma, é muito provável que nos bailes prevalecesse as versões instrumentais das músicas, já que não consta nenhum cantor ou cantora nas descrições das orquestras e bandas feitas por Penteadado. Segundo ele, as danças mais comuns, além das valsas, eram os “xotes” (corruptela de *schottisches*), as mazurcas e as polcas. Para essas, existia até um verbo na linguagem oral usada nos salões: “vamos *porcá*, diziam os gaiatos”.²⁰⁴ As danças preferidas pelos bailarinos chamavam-se “limpa-banco”: uma referência às músicas que não deixavam ninguém sentado, fazendo os presentes irem ao encontro de seus pares. O ponto alto da festa,

204 PENTEADO, op. cit., 1962, p.174.

no entanto, era a quadrilha, dançada por volta da meia-noite, e que durava mais de uma hora. Penteado destacou que esta dança não podia ser dirigida por “qualquer um”, pois necessitava de um perfeito “marcador” que soubesse os comandos da dança. As palavras de ordem eram proferidas em francês e, para Penteado, “era realmente hilariante ouvi-las, com o sotaque do encarregado de pronunciá-las”.²⁰⁵

Após a quadrilha, seguia-se o momento em que o mestre-sala pendurava um lenço sobre o lampião a querosene situado no centro do salão, significando que era o momento de as damas tirarem os cavalheiros para *dançar*. Seria esse tipo de dança descrito pelo colunista R., do jornal *O Estado de S. Paulo*, ao julgar “a moda das danças no escuro, ou quando muito na penumbra” – na sua percepção, tão imorais? Mulheres escolhendo e tirando os homens para dançar poderia parecer, aos olhos de alguns, como um procedimento inadequado e fora dos padrões desejados de moralidade feminina. Segundo o memorialista Jacob Penteado, a Sociedade Pérola era considerada “eminente familiar”, em oposição aos bailes públicos da época, por isso, “os pais, embora desaprovando a frequência de suas filhas aos bailes, fechavam os olhos”. Ali, naquele espaço e para seus frequentadores – operários do bairro do Belenzinho – uma mulher escolher seu par fazia parte da dinâmica dos salões.

Penteado enalteceu a atuação da Sociedade Pérola Internacional, dizendo que suas festas eram apreciadíssimas, devido à “ordem e o respeito que nelas imperavam”. Sublinhou que muitos namoros e mesmo casamentos tiveram ali seus prólogos. Para certificar a moralidade do salão, Penteado narrou um fato em que o mestre-sala e o fiscal da Pérola tiveram que fazer valer seus postos dentro da sociedade. Segundo contou, a Pérola mantinha intercâmbio de convites com os bailes de sociedades congêneres dos bairros vizinhos do Brás e da Mooca, assim como com alguns do Centro. Uma noite, um homem advindo de uma sociedade do Brás passou a dançar “muito agarrado à dama, procurando contatos mais íntimos, ou demonstrar suas habilidades de conhecedor de maxixe, espécie de dança em uso nos bailes públicos, nos chamados ‘freges’”. Os pais presentes começaram a lançar olhares de reprovação, e rapidamente o mestre-sala chamou o fiscal, que convidou o homem a se retirar do salão para uma conversa na área externa do espaço. O problema residia justamente no modo como o dançarino rebojava e na sua proximidade com o corpo da acompanhante. Aos olhos de Penteado, aqueles movimentos se traduziam em um tipo específico de dança, então muito malvisto: o maxixe. Depois de levar um “safanão”, o homem “imoral” teria tomado jeito, voltando a paz (e a moralidade) a reinar no salão. Mas a agremiação, como muitas do período, conheceria

205 PENTEADO, op. cit., 1962, p. 174.

logo seu fim. Sua explicação para o fechamento da Sociedade Recreativa e Dançante Pérola Internacional exemplifica as transformações da cidade de São Paulo naquele período: “Com o progresso, sua sede foi demolida e o terreno vendido ao Coronel Fortunado Goulart, que nele construiu uma série de casas (...)”.²⁰⁶ E, naquele momento, nada poderia ser feito contra esse progresso inexorável em nome da modernidade, executado pelos detentores do capital.

Passados alguns anos após o fechamento do Pérola, Jacob Penteado se tornou postalista dos Correios, vivendo então entre os bairros do Belenzinho e do Brás. O memorialista relembrou que por essa época, na década de 1920, eram numerosas as sociedades dançantes-recreativas nesses dois bairros, como a “Gil Vicente”, a “Almeida Garret”, a “Tosca”, a “Cervantes” e a Federação Espanhola.²⁰⁷ Segundo ele, também se dançava nos salões de alguns clubes de futebol. O salão que Jacob frequentava era o “Luís de Camões”, localizado na esquina da rua São Leopoldo com a Avenida Celso Garcia. Penteado considerava que esse baile estava dentro dos padrões de conduta e moralidade, devido principalmente à intransigência de seu diretor, mas não deixou de lamentar as reverberações da mudança dos tempos no salão:

(...) não estávamos mais nos bons tempos da Pérola Internacional, sociedade cem por cento familiar. As moças já gozavam de maior liberdade e compareciam sozinhas aos bailes. Os marmanjos, então, nem se fala. Não usavam automóveis nem lambretas, como os “playboys” de hoje, mas também faziam misérias com as garotas que lhes caíssem nas mãos.²⁰⁸

Para Penteado, mesmo a sociedade contando com um diretor rigoroso nos quesitos de moralidade, houve uma significativa degeneração nos padrões de comportamento. Segundo a sua narrativa, a ida das mulheres sem a companhia de suas mães, avós ou familiares aos salões era uma das principais causas dessa mudança. As mulheres estariam, assim, mais expostas às tentações provocadas pelos frequentadores do sexo masculino e, quando não resistiam o suficiente, eram por eles maltratadas. Outra mudança pontuada pelo memorialista foram os estilos musicais e as danças presentes nos salões, muito diferentes das do começo do século.

As danças de outrora, chotes, polcas, mazurcas, quadrilha, lanceiros, “pas-de-quatze”, tinham cedido lugar a outras, mais modernas, tais como tango, rancheira, fox-trot, one-step, two-step, rag-time (influência americana, que já começava a invadir-nos), charleston, habanera e o velho e muito caboclo maxixe, que, aliás, não

206 PENTEADO, op. cit., 1962, p. 176-177.

207 Idem. *Memórias de um postalista*. São Paulo: Livraria Martins, 1963, p. 47.

208 Ibidem.

era permitido em certos ambientes. As velhas valsas de Strauss, Franz Lehar e Waldteufel estavam sendo esquecidas, devido a outras que foram aparecendo: Vera, Pic-nic trágico, Dirce, Clube XV, Triste Carnaval, Milhões de Arlequim, etc., sem falar na famosa Rapaziada do Brás, do saudoso Alberto Marino, cujo pseudônimo era Bertorino Alma, um anagrama com seu nome, portanto, e as do não menos saudoso Zequinha de Abreu, que fazia furor, a esse tempo.²⁰⁹

Nesse trecho o memorialista registrou o início da influência dos ritmos chegados dos Estados Unidos. O maxixe, que em suas memórias mais juvenis apareciam como grande vilão da moralidade, era apresentado nesse trecho de forma mais branda, e com adjetivos menos pejorativos, caracterizado como uma dança pertencente ao mundo rural. É interessante notar que as valsas, que antes seguiam majoritariamente o modelo musical estrangeiro, nesse momento começam a se fundir com ritmos brasileiros. A citada “Rapaziada do Brás” foi composta em 1917 por Alberto Marino, e fez muito sucesso nos bailes da época. Trata-se de uma valsa-choro instrumental.²¹⁰ Marino era filho de imigrantes italianos e foi morador do Brás durante toda a sua vida. Foi compositor, regente, instrumentista e diretor artístico da gravadora paulistana *Arte-fone* durante os quase dois anos em que essa esteve em atividade.²¹¹

18. ***Pic-Nic Trágico*** (valsas), composição de Germano Benencase e interpretação feita pela Orquestra Odeon de São Paulo, lançado em 1918 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

19. ***Dirce*** (valsas), composição de Bimbo e interpretação feita pelo Grupo dos Chorosos (acompanhado por violino, cavaquinho e violão), lançado em 1913 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

20. ***Triste Carnaval*** (valsas), composição de Américo Jacomino “Canhoto” e interpretação feita pela Orquestra Andreozzi, lançado em 1919 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

21. ***Triste Carnaval*** (valsas), composição de Américo Jacomino “Canhoto” e Arlindo Leal (letra), interpretação feita por Vicente Celestino, lançado em 1922 pela gravadora Odeon Records [[clique aqui para ouvir](#)]

22. ***Milhões de Arlequim*** (serenata), composição de Richard Drigo e interpretação feita por Vicente Celestino (acompanhado por Aldo Taranto e sua Orquestra), lançado em 1954

209 PENTEADO, op. cit., 1963, p. 47-48.

210 A primeira gravação de Rapaziada do Brás foi realizada em 1926, na execução dos irmãos Pizarro. Em 1932, o próprio Alberto Marino, dirigindo o Sexteto Bertorino Alma (seu anagrama), fez mais um registro da composição, pela Brasilphone e, dois anos mais tarde, voltaria a registrá-la, dessa vez pela Columbia. Em 1960, Alberto Marino Jr., filho do autor, escreveu uma letra, e a versão cantada fez grande sucesso na voz de Carlos Galhardo.

211 GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações*: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, USP, 2006. p. 114.

pela gravadora Odeon Records [[clique para ouvir](#)]²¹²

23. *Rapaziada do Brás* (valsa), composição de Alberto Marino e interpretado por ele (acompanhado de violino e violões), lançado em 1926 pela gravadora Brasilphone [[clique aqui para ouvir](#)]

A história do outro compositor citado, Zequinha de Abreu, ilustra a trajetória de um homem que conseguiu se sustentar através da música nesse período – fato raro, já que a maioria necessitava manter outros empregos para garantir a sobrevivência.²¹³ José Gomes de Abreu nasceu em Santa Rita do Passa Quatro, no interior do estado de São Paulo, em 1880. Com facilidade para música, fugiu da vontade de seus pais: a mãe o queria padre e o pai, médico. Em 1896, fez suas primeiras composições: “Flor da Estrada” e “Bafo de onça”, um maxixe.²¹⁴ Por essa época organizou uma banda e uma orquestra que se tornaram conhecidas no interior de São Paulo. Aos 18 anos, casou-se com uma garota que conhecera exatamente num baile.

Em 1917, numa apresentação também em um baile, apresentou um choro inacabado que ainda não tinha nome e foi surpreendido pela reação positiva dos casais dançarinos. Contam que, ao final da interpretação do número, impressionado com os pares que pulavam freneticamente, disse aos músicos: "Até parece tico-tico no farelo!". Como já existia um choro composto por Américo Jacomino com esse nome, alterou o título para “Tico-Tico no Fubá”. Surgiu daí o título definitivo, "Tico-tico no fubá", que seria divulgada internacionalmente pela interpretação de Carmen Miranda na década de 1940. Com o sucesso de sua orquestra, realizou uma série de viagens a São Paulo, para onde se mudou em setembro de 1920, logo após o falecimento de seu pai.

Na capital paulista, seu piano, seus conjuntos e suas músicas eram muito requisitados em bailes, festas, casas dançantes e estabelecimentos como a Confeitaria Seleta e o Bar Viaduto, lugares frequentados pelas elites paulistanas. Além disso, dava aulas de piano e aproveitava para vender as partituras de suas músicas. Foi convidado para tocar nas primeiras transmissões da Rádio Educadora Paulista, em 1923. Entre 1924 e 1935, trabalhou como pianista e

212 O fonograma de Milhões de Arlequim lançado em 1929, na versão instrumental do mesmo compositor, não possui áudio disponível.

213 As informações da biografia de Zequinha de Abreu foram retiradas de: Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira, disponível em: <http://dicionariompb.com.br/zequinha-de-abreu/biografia> , acesso em 20 de julho de 2020; Música Brasilis, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/zequinha-de-abreu> , acesso em 20 de julho de 2020; Enciclopédia Ilustrada do Choro no Séc. XIX, disponível em: <http://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/6> , acesso em 20 de julho de 2020.

214 É possível ouvir a versão da gravação de 1931 no acervo da Discografia Brasileira, Instituto Moreira Salles: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/45923/bafo-de-onca> . Acesso em 6 de julho de 2020.

demonstrador na Casa Beethoven, e editou 113 músicas para a editora Irmãos Vitale – com quem estabeleceu um contrato para compor ao menos uma por mês –, a maioria valsas, embora também houvesse choros, tangos, foxtrotes, marchas e outros ritmos. O choro “Sururu na cidade”²¹⁵ fez grande sucesso, ao retratar o período da Revolução Paulista de 1924.²¹⁶ Em 1927, Zequinha de Abreu compôs com Dino Castelo um “sambinha choroso”. As classificações de gênero apareciam escritas abaixo do título dos fonogramas nos discos de 78 rpm. As gravadoras criavam esses nomes inventivos para identificar as músicas e esse foi um dos motivos que fez com que as classificações do período gerassem tanta confusão. O nome do “sambinha choroso” era “Pé de elefante”, registrado pelo intérprete Francisco Alves e a Orquestra Pan Americana na gravadora Odeon. A letra assim dizia:

*Esse tal guarda-civil, olé!
 Todo chique e almofadinha, olá!
 De espadim junto ao quadril, olé!
 Com as criadas tira linha, olá!
 De polainas e elegante, olé!
 Faz uma pose com o pezinho de elefante.*

*Seu guarda venha prender, que pode escapar
 Este gatuno aqui quer me roubar!
 "Tiro as polainas primeiro, pra não sujar
 Depois então irei prender o ladrão, uê!"*

24. **Pé de Elefante** (sambinha choroso), composição de Zequinha de Abreu e Dino Castelo, interpretado por Francisco Alves e a Orquestra Pan Americana, lançado em 1927 pela gravadora Odeon [[clique aqui para ouvir](#)]

A música ironiza os guardas-civis da cidade de São Paulo, que então usavam polainas brancas como parte do uniforme. A vestimenta faria seus pés parecerem patas de elefante e, como retrato da época, os autores deixam implícita a ineficiência da atuação da Guarda Civil no combate a delitos como os furtos que aconteciam pela cidade.

No início da década de 1930, Zequinha realizou algumas viagens ao Rio de Janeiro e

215 As gravações encontradas são todas instrumentais e não é possível afirmar se esse choro teve letra na época. Para ouvir a gravação de 1934 pela Orquestra Típica Victor: Discografia Brasileira, Instituto Moreira Salles, disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/42567/sururu-na-cidade>. Acesso em 6 de julho de 2020.

216 A revolta foi motivada pelo descontentamento dos militares, principalmente tenentes, com a crise econômica e a concentração de poder nas mãos de políticos de São Paulo e Minas Gerais. Cf.: COHEN, op. cit.

fez amizade com Catulo da Paixão Cearense.²¹⁷ Poucos anos antes de falecer, em 1935, assistiu à gravação de dezenas de músicas de sua autoria pelas principais orquestras populares do país, entre as quais a Orquestra Típica Victor, Orquestra Colbaz e Orquestra Pan American do Cassino Copacabana. O relativo sucesso que atingiu ainda em vida fez com que Zequinha de Abreu fosse reconhecido em seu tempo – não à toa seu nome ficou gravado na memória de Jacob Penteadado.

Jacob deixou de frequentar a sociedade Luís de Camões quando os bailes teriam sido invadidos pelos “leões de baile”. O postalista lamentou a mudança dos tempos: a única intenção dos “leões”, diferente da sua e de seus amigos nos bailes de outrora, era “corromper” as moças presentes. Então, ele e seus camaradas fundaram uma nova sociedade, chamada Éden, que funcionava aos domingos dentro do Conservatório Musical do Brás, localizado na avenida Celso Garcia, quase em frente à rua Joli. Enquanto a orquestra da Sociedade Pérola Internacional era composta de vários instrumentos, a da Sociedade Éden não existia propriamente: apenas um piano animava os bailes aos domingos. Assim como no Pérola, o instrumento era executado por uma mulher. Jacob deu ainda mais uma pista sobre a instrumentista: a descreveu como “uma senhora morena, de Sorocaba”. Além de mulher, é provável que fosse negra ou mestiça.

Além dos dois salões que Jacob frequentou na década de 1920, ele comentou ainda sobre mais um local de dança, chamado de Bando Preto. Segundo ele, o estabelecimento era uma espécie de gafieira, localizado perto do Brás Politeama. Ali, “a licenciosidade era tanta que não se podia dançar de calças brancas”. Jacob falou mal das frequentadoras desse baile, as descrevendo como italianas de classe baixa, mas não deu mais detalhes. A moralidade dos salões continuaria sendo discutida pela opinião pública, especialmente pelos jornais da época. As danças dos bailes, que recebiam cada vez mais influências e se dinamizavam, eram tidas como as responsáveis pela falta de decência, que acometia principalmente as mulheres. Enquanto defensores e detratores se ocupavam com seus argumentos, a música seguia tocando e os corpos bailavam conforme os ritmos dos salões.

217 Catulo da Paixão Cearense foi um poeta, teatrólogo, músico e compositor brasileiro. Compôs, em parceria com João Pernambuco, a canção “Luar do Sertão”, de 1914.

Capítulo 4

Enlaçados no feitiço dançante

Os bailes, nas suas inúmeras formas, sempre foram diversão garantida para seus frequentadores, e durante as primeiras décadas do século XX não foi diferente. Um cronista da época confirmava essa sensação ao indicar que, entre os vários entretenimentos disponíveis para a população, o baile era um dos que proporcionava “prazeres verdadeiros”:

Quer divertimento que mais rompa o sentimentalismo que este? Quer divertimento que mais sacie a gente que este? Quer, enfim, divertimento mais “gostoso” que este? Não pode haver. O baile florescia os caminhos espinhosos da vida. Com ele tudo dança, ri, canta e... goza. Até mesmo as velhotas de coletes abarbatanados não se contêm em suas cadeiras quando a batuta se agita num tentador fox-trot. Nesse momento, o pensamento negro da morte, desgraças, pestes, fome, todo mal em suma, foge da nossa mente para dar as alegrias propriamente ditas que são as que se sentem quando se está ao lado das “pequenas”, esses anjos que põem em alegria os quatro pontos do mundo. E ainda há gente que condena com exagero esse divertimento. Só mesmo um anachoreta ou velhos que, invejosos, choram o tempo da mocidade perdida. (...) Enlaçar em nossos braços um corpinho angelical todo cheio de frescor, todo cheio de tentação, que se balança ao compasso musical em decaídas tentadoras (...). Nada melhor pode haver.²¹⁸

A opinião do colunista que assinou como Montezuma o texto publicado em 1924 no jornal *Elite*²¹⁹ trazia vestígios desse momento e das discussões que cercavam os bailes no período. Logo após a Primeira Guerra, passada a epidemia de gripe espanhola e as greves gerais em São Paulo, mesmo os mais pobres, atingidos pelos vários obstáculos e inúmeras dificuldades materiais, podiam achar alguma alegria nos bailes. A dança e a música se apresentavam como responsáveis por tamanha diversão, balançando até mesmo as senhoras mais discretas. A música, representada na crônica por um grupo tocando o ritmo *foxtrote*, e que apresentava a

218 *Elite*, 17 de fevereiro de 1924, p.1.

219 O *Elite* foi um jornal mensal voltado para a comunidade negra de São Paulo. Durante sua atuação, organizou concursos de beleza feminina e publicou notícias diversas, de política às atividades de algumas sociedades recreativas, principalmente do Grêmio Dramático, Recreativo e Literário Elite da Liberdade, do qual era representante.

coordenação de um maestro, era do tipo para ser dançada aos pares e com o envolvimento dos corpos. Essa dança se baseava em movimentos longos e contínuos, cuja direção seguia o sentido anti-horário, com andamento suave e progressivo. O estilo chegou ao Brasil no início do século XX, quando os ritmos oriundos dos Estados Unidos ganharam os salões, no novo formato das *jazz-bands*.²²⁰ A música era a responsável por proporcionar o sentimento de felicidade, causando uma fascinação considerada “boa” pelo cronista – ideia ousada para a época. Mas seu ponto de vista não era unanimidade: havia quem condenasse a prática dos bailes. Em suas próprias palavras, os “anachoretas” e os “velhos” sublinhavam a questão da (falta de) moralidade da prática, proibindo que suas filhas frequentassem tais espaços de sociabilização. De maneira geral, não havia consenso na sociedade que os bailes fossem benéficos para seus participantes. As questões envolvendo música e dança incluíam uma série de nuances que diziam respeito à classe, gênero, raça e moralidade.

A transição em São Paulo de uma sociedade arcaica rural para moderna urbana durante a Primeira República gerou diversos desdobramentos. Nesse período, ocorreu um fenômeno novo que Nicolau Sevcenko nomeou de “democratização do acesso à música”, caracterizado pela proliferação dos bailes e ambientes de dança pagos como “parte polpuda da emergente indústria do lazer e a proliferação epidêmica dos ritmos frenéticos”.

Assim como pululava, os clubes desportivos e de futebol, assim também deram de vicejar os “*music-halls*”, os “salões de dança”, as “sociedades dançantes” e as próprias lojas finas da cidade, para atrair a clientela feminina, tiveram de transformar o seu tradicional “chá das cinco” em um, a partir de então superlotado, “chá dançante” “em que tomar uma chávena é pretexto e dançar maxixe a razão”. O tipo de música que se dançava nesses lugares era variado na classificação, mas uniforme no acento rítmico, como nos informa um cronista que repudiava “a licenciosidade e a feiura alarmante das chamadas danças modernas, ou americanas, norte e sul-americanas – o maxixe, o tango, o *fox-trotter* [sic], o *one* e *two steps* etc”. Esqueceu alguns ritmos em notável voga, como o *cake-walk*, o *ragtime* e o *jazz*, mas captou o espírito da coisa.²²¹

A chegada de novas danças ao país, como as anunciadas pela imprensa, não significou o esquecimento daquelas presentes no Segundo Império. Elas não foram imediatamente abandonadas, havendo por alguns anos sobreposição e não substituição de umas pelas outras. Os jornais, programas impressos nos carnês de baile e a literatura sobre a dança de salão

220 Cf.: IKEDA, Alberto. *Música na Cidade em Tempo de Transformação: São Paulo (1900-1930)*, Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 1989, p. 80.

221 SEVCENKO, op. cit., 1992, p.90.

indicavam justamente esse quadro de transição e mediações.

4.1 A polifonia dos ritmos nos salões

No avançar do século XX, algumas daquelas danças oitocentistas por tanto tempo apreciadas, desapareceram gradativamente, mas algumas não foram esquecidas e ganharam ares de uma certa inatualidade, caso da quadrilha. A reflexão sobre a formação de uma música nacional ainda ocorria de forma difusa entre os próprios compositores (de música de concerto) do Segundo Império. Contudo, é nesse período transitório que os “gêneros populares-eruditos praticados desde a segunda metade do século XIX tornaram-se um problema de terminologia para a nascente musicologia nacional”.²²² No momento em que se buscava uma ideia de nação moderna para o Brasil republicano, enxergou-se na rica música coreográfica de tradição urbana traços que poderiam caracterizar nossa identidade como uma nação nova e original na ordem mundial.²²³ Esse processo de eleger o que poderia representar o que era nacional e o que seria moralmente aceito passava pela discussão da formação musical e até que ponto ela incorporaria os elementos negros africanos, assim como os indígenas, caipiras e até mesmo dos novos imigrantes. Mesmo que alguns elementos estivessem presentes de alguma forma desde o Império, o discurso das classes dominantes, baseado em um ideal de civilização europeia, debatia sua validade dentro da música e da dança que estavam sendo produzidas e que circulavam no período, especialmente porque elas eram vistas também como esse símbolo representativo do que seria originalmente brasileiro. E os bailes, como lugares onde se dançavam, tocavam e ouviam esses ritmos, foram palco privilegiado dessa discussão.

Em 1890 um grupo de personalidades das elites de São Paulo propôs a realização de uma Exposição Continental,²²⁴ prevista para acontecer em 1892 na cidade. Foram feitos estudos

222 MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci de, THOMÉ, Elias Saliba (Orgs.). *Música e História no Brasil*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2010. p. 134

223 MACHADO, op. cit., 2007, p. 109-110.

224 Uma das marcas do período compreendido entre meados do século XIX e o início do século XX é a realização de exposições internacionais, que podem ser sintetizadas como espaços de fruição e exibição das mudanças nas técnicas, na ciência, na cultura, nos modos de produzir e consumir uma ampla gama de artigos, nas artes, na educação, bem como nas relações internacionais. Estas exposições evidenciavam ainda, a tentativa de estabelecer uma espécie de ordem visual, cultural e política para o mundo. Segundo a pesquisadora Inez Turazzi, “se incluirmos a primeira Grande Exposição Internacional de Londres de 1851 e a Exposição Universal de Paris de 1900, chegaram a ser realizadas dez grandes exposições internacionais e universais, com um público que atingiu a cifra impressionante de 172 milhões de visitantes, aproximadamente.” Cf: TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995, p. 37.

e planejamentos para o evento, que nunca chegou a se materializar. O jornal *Correio Paulistano*, cujo corpo editorial era composto por um membro da comissão organizadora, noticiou entusiasmadamente a movimentação em torno dos preparativos. Um baile foi realizado para dar impulso à proposta. Após o evento, um articulista do jornal que assinava como G.C. enalteceu a comissão pela noite, mas não deixou de enumerar os problemas que aconteceram durante a ocasião. Entre eles, o principal teria sido o “deslize” da banda musical, que teria aberto o baile com a execução de uma polca-lundu. Trata-se daquele mesmo baile que distribuiu os carnês de dança lembrado logo no capítulo 1 do presente trabalho. O evento, um oferecimento ao Marechal Deodoro da Fonseca, criado então com a intenção de realizar a Exposição Continental na cidade, trazia em seu carnê dezesseis danças: 5 valsas, 4 quadrilhas, 4 polcas, 1 schottisch, 1 lanceiro e 1 galope. Entre o programa encontrado no carnê, não se encontrava a citação da tal polca-lundu, mas é provável que estivesse entre uma das 4 polcas arroladas. Qual seria o problema na execução de uma polca-lundu?

A polca, como visto anteriormente, chegou ao país na metade da década de 1840, expandindo-se rapidamente juntamente com a popularização do piano. Segundo Cacá Machado, a polca funcionou como uma mediadora cultural entre diferentes estratos da sociedade e teve grande circulação: “Esse era o ritmo para música de dança e, por contiguidade, para a celebração coletiva. Tinha inevitavelmente um forte apelo popular.”²²⁵ A justificativa para tal fenômeno seria explicada pela sua força musical estar baseada num ritmo binário bastante simples, capaz de se adaptar com facilidade às tradições locais. Já o lundu era um gênero influenciado e marcado por elementos afro-americanos, com uma dança considerada inicialmente “essencialmente lasciva”, que passou a ter maior aceitação entre a elite somente no final do Império e começo da República. A nomenclatura utilizada pelo articulista G.C, de polca-lundu, dizia respeito portanto a fusão de estilos fortemente presente no período, cuja “misturada de gêneros” era difícil de identificar e qualificar.

Uma fonte importante para rastrear os ritmos musicais presentes nos salões eram as partituras comercializadas pela nascente indústria musical de São Paulo. A capa de um caderno de partitura da Casa Levy, sem data impressa, com o título de *Paulistanas* e a descrição “Coleção de danças paulistas para piano”, trazia a ilustração de um baile de elite (*imagem 13*). Nela, as mulheres trajavam luvas e leques, além de vestidos longos e pomposos e os cabelos presos e arrumados, enquanto os homens vestiam fraque e bigode no iluminado salão preparado para a ocasião. É provável que a publicação tenha sido feita na última década do século XIX,

225 MACHADO, op. cit, 2007, p. 30.

levando em conta as músicas presentes e o modo como o nome da editora foi grafado. O catálogo apresentava músicas de salão de estilos europeus, como valsa, polca, *schottisch*, mazurca e gavota, mas também trazia os novos estilos musicais que chegavam aos bailes de elite, como o tango e a “polca brasileira”. Dentre essa última categoria, aparecem as músicas intituladas *Vicilino* e *Captivaram-me seus olhos!*, ambas compostas em 1893 em resposta a músicas de Ernesto Nazareth e assinadas por Ziul y Vel. Tratava-se do pseudônimo utilizado por Luís Levy, filho mais velho do clarinetista francês Henrique Luís Levy, fundador da Casa Levy, para assinar composições de cunho popular.²²⁶ Constavam ainda três outras partituras assinadas pelo compositor no catálogo, dessa vez do gênero gavota, sob seu nome verdadeiro e de valor monetário mais alto que as demais. Dois tangos estavam listados no compêndio: *Ah!, Seu Manduca!*, por M. Passos, e *Tango Brasileiro*, por Alexandre Levy. Este último, irmão de Luís, teve reconhecimento no cenário musical do período por se inspirar em temas populares em suas composições e foi identificado com o processo formativo da música considerada nacional. Além de temas folclóricos e indigenistas, Alexandre Levy usou elementos do mundo urbano e da cultura afro-brasileira.²²⁷ A capa da partitura de uma edição de *Tango Brasileiro*, publicada pela Casa Levy (*imagem 14*), deixava essa influência explícita, ao estilizar a cena de um grupo de pessoas negras tocando e dançando em frente a uma construção simples, além de incorporar símbolos de natureza, como plantas e animais tropicais. A peça foi composta em 1890, pouco depois da abolição.

226 In.: ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

227 ALEXANDRE Levy. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa593911/alexandre-levy>. Acesso em: 05 de jan. 2021.



Sentimental
 COLEÇÃO DE DANÇAS PAULISTAS PARA PIANO

Variação, tango, por F. SANTINI	Rs. 2000
Amo-te, tango, por P. CROSDINO	— 1800
Jullith, polka, pelo Dr. H. GOMES	— 1400
Scotica, schottisch, por ZIUL y VEL	— 1400
Minha sogra me murde! polka, por S. C. de SOUZA	— 1800
Assi, tango da Revista — a Paulista, — por S. C. de SOUZA	— 1800
Tango Brasileiro, por ALEX. LEVY	— 1600
Recordar, polka, por ALEX. LEVY	— 2000
Telegraph, tango, por ED. FERREIRA	— 1800
Scotica, polka, por ED. FERREIRA	— 1800
Ah! Sei Maninha! tango de Revista — a Paulista, — por M. PASSOS	— 1800
Viellas, polka brasileira, (resposta a polka americana, de E. Nazzari), por ZIUL y VEL	— 1800
Captivar-se-me se tem ellas! polka brasileira, (resposta a polka de meus olhos carinhos, de E. Nazzari), por ZIUL y VEL	— 1800
Graciosa, Gavota, por LUIZ LEVY, Op. 4	— 2400
2ª Gavota, por LUIZ LEVY, Op. 7	— 2400
3ª Gavota, por LUIZ LEVY, Op. 8	— 2400
Caprichosa, Gavota, por J. GOMES JUNIOR	— 1800
Quarta, waltz, por S. C. de SOUZA	— 1800

LEVY FILHOS
 SUCESSORES DE H. L. LEVY
 15 RUA DE NOVEMBRO 15
 S. PAULO

Edição Levy

Imagem 13: *Paulistanas*. Coleção de danças paulistas para piano. Edição Levy. Apesar de não apresentar data impressa, é provável que a partitura tenha sido impressa na última década do século XX, pois a rua onde funcionava a loja de artigos musicais já havia sido renomeada para 15 de Novembro, em homenagem à República, a grafia da editora se apresentava como “Levy Filhos, sucessores de H. L. Levy”, nome que mudaria em 1897. Essa era a capa da partitura da música *Sentimental*, um tango brasileiro, de autoria de Ziul y Vel, pseudônimo de Luis Levy. **Fonte:** Acervo Levy.

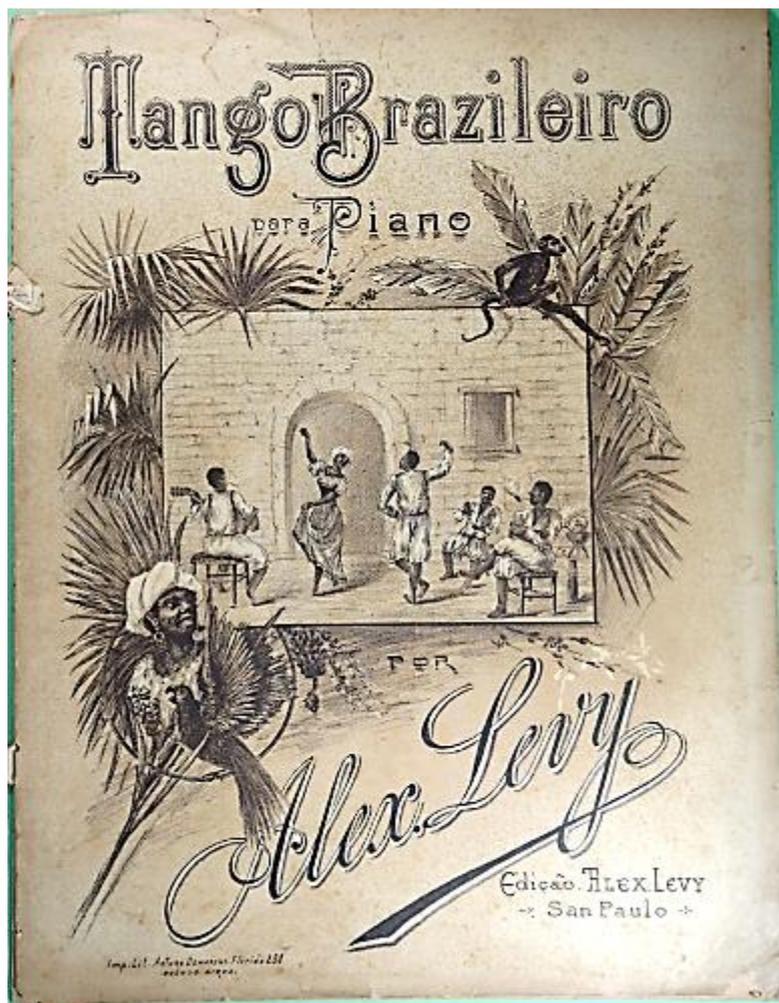


Imagem 14: partitura de Tango Brasileiro para piano, de Alex Levy. Edição Alex Levy, San Paulo. Impressa em Buenos Aires. A música foi composta em 1890 e estava entre as partituras presentes na coleção de danças paulistas intitulada *Paulistanas*, vista acima.
Fonte: Acervo Levy

25. *Tango Brasileiro* (tango), composto por Alexandre Levy, interpretado por Guiomar Novaes, sem data. [clique aqui para ouvir](#)

Tanto o tango brasileiro quanto a polca brasileira eram ritmos permeáveis, difusamente confundidos e com fronteiras pouco definidas, que em realidade escondiam outra questão:

[...] quando aparecia impresso um desses gêneros²²⁸ na capa de qualquer partitura do final do século XIX, o comprador podia ter certeza que encontraria música sincopada, música feita para o requebro, o que representaria certa imagem da cultura afro-brasileira.²²⁹

228 Aqui, o autor faz referências aos gêneros polca-tango, polca-lundu, tango brasileiro com estilo de *habanera*, tango estilo milonga, *tango-habanera* e tango.

229 MACHADO, op. cit, 2007, p. 119.

Portanto, era essa imagem da cultura com raízes negras que estava presente na peça de Alexandre Levy e nas demais composições do catálogo, assim como na polca-lundu tocada no baile em homenagem a Deodoro da Fonseca na tentativa de realizar a Exposição Continental. Foi nesse mesmo período, final do século XIX e início do XX, que a síncopa surgiu como um fenômeno ao mesmo tempo singular e recorrente no conjunto de gêneros dançantes praticados nas três Américas.

O fato é que durante o processo de adaptação das danças europeias ao Novo Mundo, principalmente a contradança e a polca, ocorreu um processo de deslocamento rítmico comum que resultou na criação de novos gêneros musicais: o *ragtime* na América do Norte, o *danzón* na América Central, e o *maxixe* e os *tangos brasileiro* e *argentino* no Cone Sul, para não ir muito longe nas variações dos novos gêneros americanos. Todos, aliás, sob o signo da síncopa, embora em diferentes modalidades. A primeira hipótese sobre o fenômeno surgiu na historiografia específica também como um fato recorrente: a acentuação do tempo fraco do compasso dos gêneros dançantes europeus, cuja denominação técnica é síncopa, foi invariavelmente atribuída à influência da cultura musical negra ou africana durante o processo de colonização dessas regiões.²³⁰

Outra partitura da Casa Levy voltada para as novidades musicais tocadas nos salões trazia o título de *Soirées brasileiras (imagem 15)*. *Soirée* dançante era outro nome dado aos bailes. Na capa dessa partitura, a ilustração já apresentava traços mais leves e menos rebuscados do que a coleção *Paulistanas*. Contribuíam para a sensação de leveza os desenhos de mulheres que lembram anjos na parte superior da capa. No casal que dançava, apesar de o homem ainda estar trajando fraque, a mulher foi retratada com um vestido menos pomposo, em duas camadas, sendo uma delas com uma saia mais curta em cima, e os cabelos cortados curtos na altura das orelhas. A julgar pelos estilos musicais e peças presentes no catálogo, é provável que sido publicada entre a década de 1910 e 1920. Além de tangos, polcas, valsas, *schottisches* e quadrilha, a coleção apresentava ainda o *two steps*, o *cake walk* e o que rotulou de “dança nova”. Entre os compositores, estão Ernesto Nazareth, apresentando seis tangos e uma polca; Francisca Gonzaga, com um tango; e Anacleto de Medeiros, com uma valsa. Os três teriam, entre diversas outras atividades musicais da época, tocado em salões e bailes cariocas. Anacleto de Medeiros (1866 – 1907) era filho de uma mulher alforriada com um médico de Paquetá, Rio de Janeiro, e teve educação formal de música no Conservatório de Música da capital. Em 1896, assumiu a

230 MACHADO, op. cit, 2007, p. 108. Grifos do autor.

regência da Banda do Corpo de Bombeiros e, com o sucesso do grupo, foi convidado pela Casa Edison a registrar suas composições em fonogramas de diversos estilos, se tornando um dos pioneiros da indústria fonográfica.²³¹ Dentre os registros, encontra-se a quadrilha intitulada *No Baile*, gravada anos mais tarde em cinco partes pela Banda da Casa Faulhaber.

SOIRÉES BRASILEIRAS

COLLEÇÃO DAS MAIS RECENTES DANÇAS PARA PIANO

Talares	Tango	FRANCIS SALABERTI
Tema brasileiro	Valsa	ANACLETO DE MEDEIROS
Bachianas (Bachocci)	Tango	FRANCIS SALABERTI
Po-Po	Valsa	O. CARRETTI
Po-Po	Tango	FRANCIS SALABERTI
Quarteto brasileiro	Valsa	FRANZ KLON
Choro brasileiro	Scherzino	CARLOS T. DE CARVALHO
Choro d'Amor	Canç.	O. CARRETTI
Festa de abraços	Polo	CARLOS T. DE CARVALHO
Valsa de Amor	Valsa	C. M. ZIMMER
Doritos	Tango	FRANCIS SALABERTI
Sangue de Artista	Valsa	O. CARRETTI
Diga	Tango	FRANCIS SALABERTI
Choro de Luxemburgo	Valsa	F. JENSEN
Saxo	Two Step	F. AMALDI
A Divorcada	Valsa	LOU ELLI
Lua	Scherzino	J. M. AZEVEDO LARON
Valsa d'Amor	Valsa lenta	O. CARRETTI
Nanguruá	Canç. Waltz	AL. GALWYN
Princesa dos Estados	Valsa	LEO FAY
Travessia	Tango	FRANCIS SALABERTI
Campanha Alegre	Valsa	LOU ELLI
Minueto	Quadrilha	J. M. AZEVEDO LARON
Canção	Valsa de Nove	O. CARRETTI
Canção	Polo	FRANCIS SALABERTI
Samba de Valsa	Valse	O. CARRETTI
Erasmio	Two Step	J. CLONK
Alegria em Valsa (Scherzino)	Tango	FRANCIS SALABERTI

Rua 15 de Novembro, 89 - SÃO PAULO

CASA LEVY
PIANOS MUSICA

Imagem 15: Capa de partitura, *Soirées brasileiras*, *Coleção das mais recentes dansas para piano*. Casa Levy. No interior, trazia a partitura da valsa *Honeymoon Chimes – Delícias da Lua de Mel*, de Mary Earl. Sem data. **Fonte:** Acervo Levy.

231 Cf. DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

26. *Terna Saudade* (valsas), de Anacleto de Medeiros, gravada pela Banda da Casa Edson, em 1905. [[clique aqui para ouvir](#)]

27. *No Baile* (partes I e II, quadrilha), de Anacleto de Medeiros, gravada pela banda da Casa Faulhaber, em 1911. [[clique a aqui para ouvir](#)]

Ernesto Nazareth (1863 – 1934) compôs sob a forma dos gêneros musicais mais populares para a dança dos salões do Rio de Janeiro imperial e, posteriormente, republicano.²³² A julgar pela coleção de partituras comercializada pela Casa Levy, voltada para o público de São Paulo, é certo que sua música soou também nos salões paulistas. Nazareth foi um intermediário cultural que sintetizou aspectos da moderna música urbana em formação no Brasil, realizando um intercâmbio entre as culturas populares e a erudita. Seus “tangos brasileiros”, cuja denominação tentava camuflar aspectos populares, foram a expressão dessas sínteses. Para eles convergem a “febre das polcas” da segunda metade do século XIX, a prática dos *pianeiros* do período, os timbres e práticas instrumentais do choro em formação (que na época era menos um estilo musical e mais uma maneira de se tocar) e, sobretudo, os requebros presentes nas músicas, que tratam de deslocar o acento rítmico “fora do tempo”.²³³ Fundada nessa misturada de gêneros e práticas, a obra de Nazareth serve como eixo de decantação da síncope característica que se tornou a base organizativa da música popular urbana da época. No entanto, Nazareth passou a vida com objetivo de tornar-se concertista erudito, mas sem conseguir reconhecimento e sucesso como tal. Sua trajetória como músico guarda muitas semelhanças com o personagem Pestana, de Machado de Assis, do conto *Um homem célebre*, de 1888. O pesquisador José Miguel Wisnik, que analisou profundamente os significados emaranhados na trama machadiniana, trouxe algumas reflexões que conectam o conto com a realidade vivida por Nazareth enquanto criava suas obras:

(...) se sobrepõem e se interferem no conto três ondas históricas de diferente duração e alcance: a cena da crise política em que o sistema escravista brasileiro vislumbra seu fim sem admitir-se a própria superação, e sem projeto consequente para fazê-lo; a emergência irrefreável de uma experiência de fundo, da escravidão e da mestiçagem, ligada a dispositivos inconscientes, recalcados e irradiantes, que se manifesta difusamente em música e toma forma nas polcas amaxixadas; a instauração recente e já voraz de um mercado de bens simbólicos, com vocação

232 MACHADO, op. cit, 2007, p. 41.

233 ERNESTO Nazareth. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12908/ernesto-nazareth>. Acesso em: 08 de fev. 2021.

totalizante, que visa ao efeito da popularização e da vendabilidade, formatando as manifestações tradicionais da cultura com vistas ao consumo imediato e de massa²³⁴

Nesse contexto descrito por Wisnik estava a indústria fonográfica e, portanto, as empresas voltadas para gravação de música mecânica. Elas foram fundamentais para que os ritmos dos salões circulassem de diversas formas, fosse entre diferentes cidades e até continentes, como também entre os bailes de variadas camadas sociais. Se no século XIX o comércio de partituras cumprira essa missão, com o crescimento de empreendimentos voltados às gravações sonoras, que se intensificaram a partir da década de 1910, a troca entre músicos de múltiplas origens se acentuaram. Os aparelhos fonográficos não eram ainda utilizados para animar os bailes, devido ao limite técnico e ao alto custo que demandavam, mas as possibilidades de circulação da música e dos estilos aumentaram consideravelmente com os discos de 78rpm. Além disso, o cinema começava a se difundir rapidamente levando às telas imagens (mesmo que inicialmente silenciosas) de casais dançando tango e maxixe, o que permitia aos entusiastas da dança acompanhar formas de bailar realizadas em outras localidades.²³⁵ Logo depois, na década de 1920, o cinema sonoro foi muito determinante para a divulgação glamourosa das músicas dançantes, ritmos sacolejantes e assim por diante.

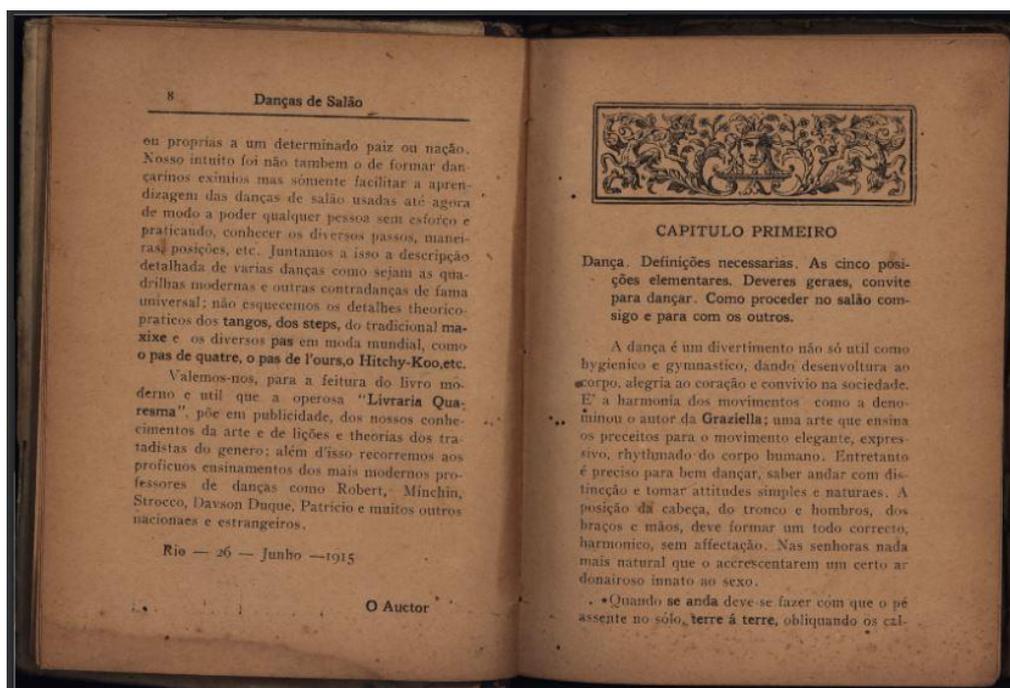
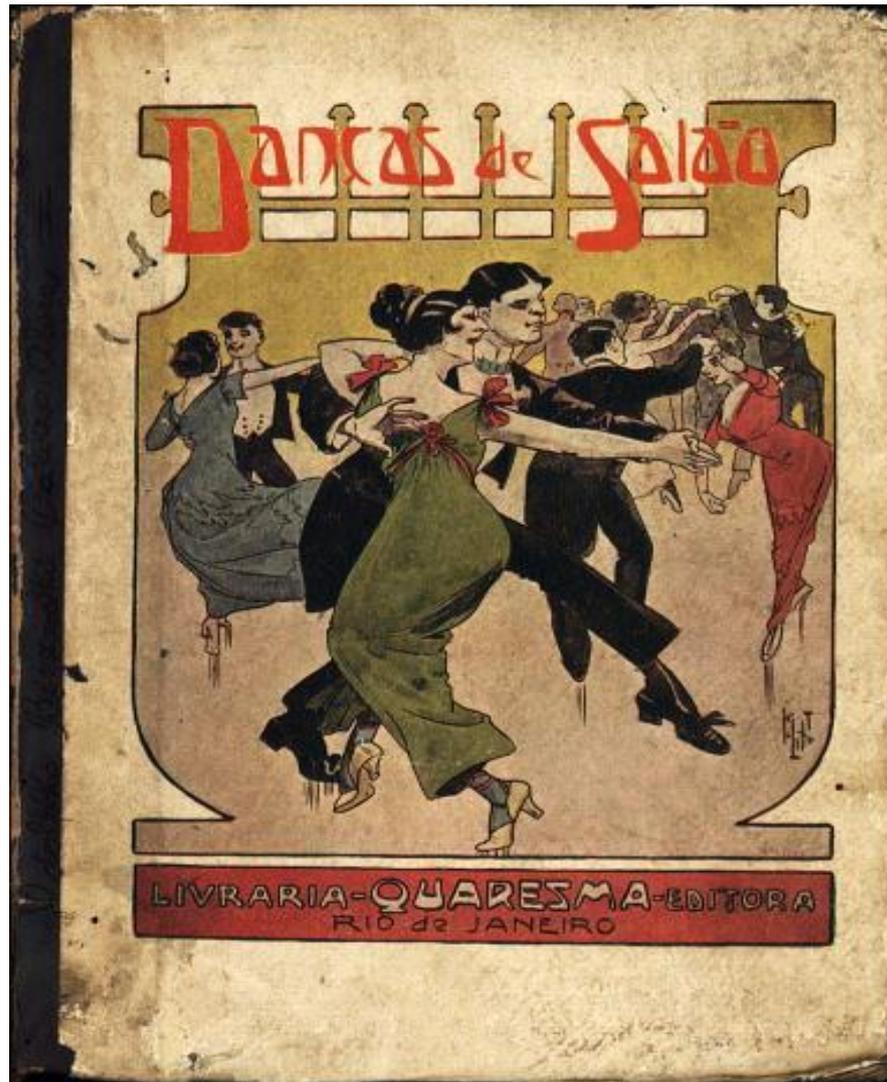
28. *Correta* (de 1912, classificada na coleção de partituras como polca e na gravação como polca choro), de Ernesto Nazareth, gravada pelo Quarteto Luiz de Sousa, em 1913. [[clique aqui para ouvir](#)]

29. *Duvidoso* (tango brasileiro de 1907), de Ernesto Nazareth, gravado por Francisco Mignone, em 1939. [[clique aqui para ouvir](#)]

30. *Bambino* (tango de 1907), de Ernesto Nazareth, gravado pelo Grupo Baianinho, em 1910 [[clique aqui para ouvir](#)], e pelo Grupo dos Sustenidos, em 1911. [[clique aqui para ouvir](#)]

234 WISNIK, op. cit., p.56.

235 PEREIRA, op. cit., 2020, p. 289.



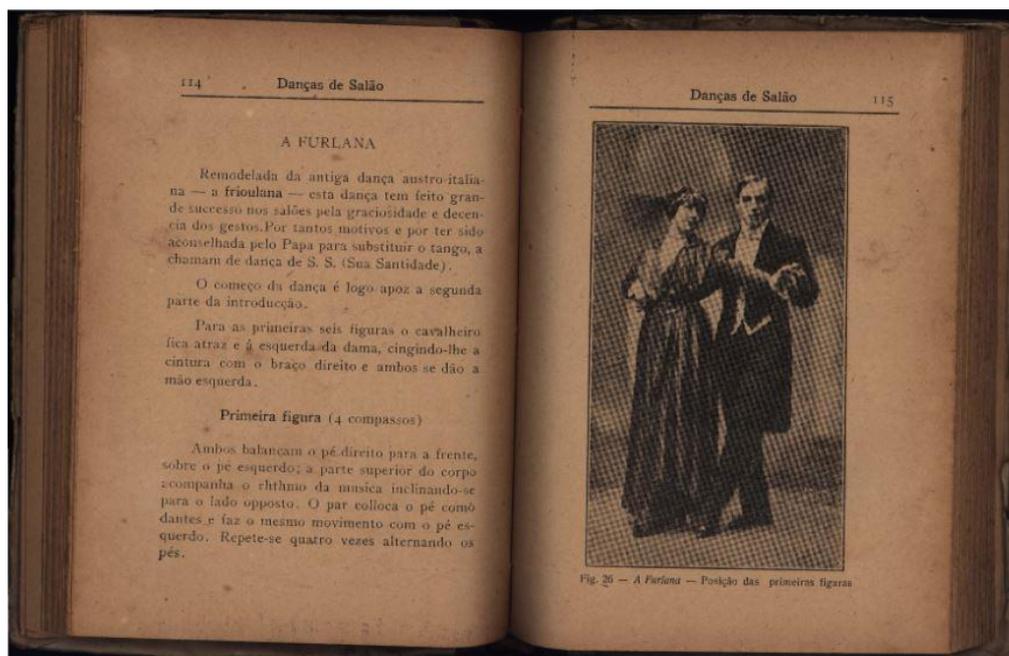
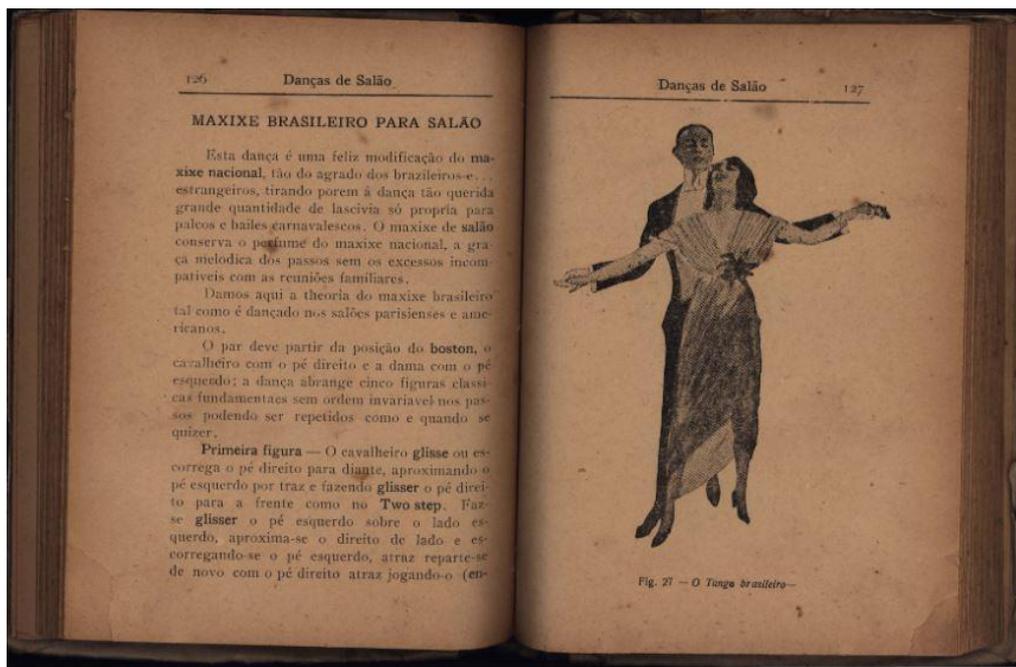


Imagem 16: Capa e miolo do livro *Danças de Salão*, de Xico Braz, publicado pela editora Quaresma em 1915. Na parte sobre o maxixe brasileiro para salão, a descrição tinha intenção de se distanciar do maxixe considerado lascivo. Apesar da ilustração de capa trazer casais dançando de forma que trazia a lembrança de requebros em seus gestos, a imagem do interior, retratando o maxixe, trazia um casal comedido, com corpos mais afastados e gestos leves. **Fonte:** Acervo Instituto Moreira Sales

Havia também manuais cujo objetivo era instruir os leitores e leitoras as maneiras e formas corretas de bailar as danças em voga nos salões. *Danças de Salão*, de Xico Braz, foi

publicado pela editora Quaresma²³⁶ em 1915, e apresentava ilustrações de Calixto Cordeiro. O livro era descrito como um manual de *savoir-vivre*, cuja intenção era ensinar os deveres dos dançarinos durante um baile: como convidar uma dama para dançar, como posicionar o corpo, quais os passos e coreografias das danças de salão. O livro trazia dicas sobre os códigos de boas maneiras, para educar o corpo e o espírito, e apresentava “a explicação teórica e prática das valsas, polcas e quadrilhas; das *schottisches* e mazurcas, com diversas marcações em francês; um pequeno vocabulário com a pronúncia francesa; os diversos *pas* etc...”, havendo um capítulo dedicado às “danças modernas”.²³⁷ Nele, Xico Braz ensinava o *one step*, *the two steps*, *le pas de l’ours*, *le turkey trot*, *the hitchy-kóo*, *cake walk*, furlana, o tango, o tango dos gaúchos e o maxixe brasileiro, tudo acompanhado de gravuras com o objetivo de facilitar o aprendizado. Nas páginas sobre o maxixe (*imagem 16*), dizia:

Maxixe brasileiro para salão

Essa dança é uma feliz modificação do maxixe nacional, tão do agrado dos brasileiros e estrangeiros, tirando porém à dança tão querida grande quantidade de lascívia só própria para palcos e bailes carnavalescos. O maxixe de salão conserva o perfume do maxixe nacional, a graça melódica dos passos sem os excessos incompatíveis com as reuniões familiares. Damos aqui a teoria do maxixe brasileiro tal como é dançando nos salões parisienses e americanos.²³⁸

Além de citar o nome de algumas danças e estilos musicais estrangeiros que eram novidade em meados da década de 1915, Xico Braz mostrava em sua descrição a circularidade que os ritmos ganharam no período: o maxixe, depois de estar em salões de Paris e Estados Unidos, voltava para os bailes mais moderado, sem a lascívia que, segundo seu entendimento, apresentava originalmente por aqui. Era eliminado, assim, qualquer vestígio de comportamento que poderia corromper os dançarinos, na percepção daqueles olhares mais implicantes.

A partir da década de 1920, a ideia da síncopa incorporada na música brasileira como

236 Segundo Martha Abreu, a editora Quaresma era uma livraria popular especializada em livros com temas chamativos, misteriosos e de grande circulação, sendo responsável pelas edições do que denominou de “Biblioteca da Livraria do Povo”. Cf.: ABREU, Martha. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república* [livro eletrônico] / Martha Abreu e Carolina Dantas. – Niterói: Eduff, 2020, p. 122. Xico Braz publicou ainda outro livro pela editora, intitulado *Os Segredos do Futuro*, em 1920, segundo anúncio veiculado em diversos jornais da época. Cf.: *A Noite*, 3 de dezembro de 1920, p. 8.

237 Um ano antes, em 1914, o casal de dançarinos Vernon e Irene Castle lançou, nos Estados Unidos, um manual de teor muito parecido, chamado *Modern Dancing*. Nele, advogavam a favor das danças de salão, que, quando praticadas com propriedade, seriam a legítima expressão do espírito moderno. Uma análise sobre o conteúdo do livro foi feita por Francisco Rocha. Cf.: ROCHA, op. cit. O manual pode ser visto em: CASTLE, Vernon and Irene. *Modern Dancing*. New York: Harper & Brother, 1914. Documento disponível em versão eletrônica: <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dihome.html> (The Library of Congress – USA).

238 BRAZ, Xico. *Danças de Salão*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915.

cerne da identidade musical nacional se sedimentou. Como entidade rítmica absoluta, a divisão sincopada ganhou o apelido de *brasileirinho*. Mas, antes desse período, as particularidades que a caracterizavam estavam em debate. Mário de Andrade foi o primeiro a lançar a hipótese de que a singularidade da síncopa brasileira estaria no encontro das prosódias portuguesa, ameríndia e africana.²³⁹ De fato, a síncopa presente nos salões, casas, ruas e salas de espera de cinemas não era a mesma que estava escrita nas partituras dos gêneros dançantes. Mário chegou a afirmar que “os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo”.²⁴⁰

Os musicólogos debatem essa questão até hoje. O pesquisador Carlos Sandroni questionou o uso do conceito europeu da síncopa (através da divisão rítmica) quando utilizado fora do seu sistema. Apoiado na musicologia africanista moderna, Sandroni indicou a tensão e convivência de um modelo rítmico que se faz por adição de tempos (tradição africana) com outro que se realiza pela divisão de tempos (tradição europeia). A discussão ganhou nova perspectiva com os conceitos de “cometricidade” e “contrametricidade” de Mieczyslaw Kolinski apresentados por Sandroni. A concepção de divisão dos tempos da música europeia tratou como exceção toda articulação rítmica que não ocorresse dentro de uma divisão binária do compasso (por isso o conceito de divisão de tempos, pois o compasso está sempre estruturado num tempo par que pode ser subdividido, a rigor, infinitamente). Kolinski (e Simha Arom) demonstrou que na música centro-africana a estrutura rítmica é pensada com base num fundo métrico único que permite, pelo processo de adição, a sobreposição de tempos ímpares e pares, cujo resultado é a criação de ciclos rítmicos com diferentes tamanhos. Portanto, os ritmos podem confirmar ou contradizer o fundo métrico constante, isto é, podem ser “cométricos” ou “contramétricos”, criando desse modo, um complexo jogo de “paridades” e “imparidades” rítmicas, para além dos limites do compasso. O ganho imediato com esses conceitos é a neutralidade em relação à ideia de normalidade e exceção implícitos na teoria musical europeia.²⁴¹

O maxixe, dança e ritmo brasileiro que nasceu sob o signo da síncopa no final do século XIX, foi um dos alvos de maior crítica nos periódicos da época. O jornalista e cronista carioca Jota Efegê – que se debruçou na década de 1970 sobre um farto material de imprensa do período, assim como se utilizou de memorialistas, historiadores de música popular e

239 ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martin, 1972. p. 30-31.

240 Ibidem, p.23.

241 Cf: SANDRONI, op. cit.

musicólogos para fazer uma espécie de genealogia do maxixe – escreveu que uma parcela da população elegera o maxixe como dança nacional mestiça, enquanto a contraditória burguesia da *belle époque* tratava-o como um caso de polícia, ao mesmo tempo em que se via atraída pelo “batuque” estilizado.²⁴² O livro de Efege virou referência sobre o assunto na época, se consolidando inclusive como uma espécie de modelo de pesquisa e escrita que foi seguido décadas depois por historiadores da música. Apesar de ter realizado uma busca intensa da gênese do gênero maxixe, seu resultado foi um panorama tão rico e variado que o impediu de estabelecê-la de maneira categórica, escapando assim da objetividade imparcial que dizia seguir.²⁴³ De fato, a busca de tal gênese se mostrava uma tarefa inalcançável, visto a complexidade musical do período. Sem uma origem clara, o gênero musical teria derivado da dança. Para Mário de Andrade, em quem Jota Efege fiou muitas de suas análises, foi da fusão da *habanera*, pela rítmica, e da polca, pela andatura, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que se originou o maxixe.

O ritmo *habanera* surgiu possivelmente em Cuba, na década de 1830, a partir da contradança europeia. Assim como a síncopa característica brasileira, apareceu no contexto do cruzamento das culturas afro-americanas. Segundo Alejo Carpentier, *habanera* foi a denominação estrangeira, especialmente atribuída pela metrópole espanhola, para o ritmo crioulo que era praticado nessa colônia, ritmo este também chamado de *danza americana*, *americanas* ou *tango*. Para Cacá Machado, “o termo ‘tango’, em especial, teria surgido na Andaluzia espanhola, na época em que a cidade de Cádiz detinha praticamente o monopólio do comércio com as Américas (entre 1717 e 1778). No Brasil, Baptista Siqueira afirma que o tango teria chegado junto com as companhias de *zarzuelas* espanholas na década de 1850”.²⁴⁴ Henrique Alves de Mesquita inaugurou o ritmo no país com o tango *Olhos matadores*, em 1871, embora só com o sucesso de sua opereta *Ali-Babá*, apresentada em 1872, que o gênero ganhou maior evidência. Porém, quem o desenvolveu e o rebatizou sob o nome de “tango brasileiro” foi Ernesto Nazareth.

31. *Diabo Coxo (habaneira)*, interpretado por Nina Teixeira, em 1905. [[clique aqui para ouvir](#)]

242 Cf: EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

243 Sobre os caminhos percorridos por Jota Efege como historiador musical, cf: MORAES, José Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios; USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019, p. 95-109.

244 MACHADO, op. cit, 2007, p. 118.

32. *Cubanita (habaneira)*, de Chiquinha Gonzaga, interpretado por Grupo Chiquinha Gonzaga, em 1910. [[clique aqui para ouvir](#)]

Em realidade, existe a discussão se tango brasileiro e maxixe seriam ou não equivalentes. Enquanto do ponto de vista musical poderiam se intitular da mesma maneira, em suas representações socioculturais eram opostos: “... no fundo, tanto maxixe quanto tango serão, do ponto de vista cultural, representações de imagens do universo afro-brasileiro, mas, cada um, sob a perspectiva de seu estrato social.”²⁴⁵ Sandroni acrescentou:

[...] a recorrência da situação mostra que não se tratava de “erros” ou de “confusões” mas do simples fato de que na segunda metade do século XIX, e até um pouco mais tarde, a *habanera* e todos os outros gêneros mencionados podiam mesmo ser chamados de tangos, de pleno direito e sem que isso implicasse em confusão. Tango, de acordo com os testemunhos da época que temos consultado, era um nome genérico para canção e dança considerados de influência negra ou mestiça, no quadro do mundo ibero-americano.²⁴⁶

A ideia de que a *habanera* é a influenciadora do maxixe contém a hipótese segundo a qual a *habanera* seria a formadora das singularidades rítmicas nacionais americanas. Até José Ramos Tinhorão, a musicologia aceitava essa afirmação mesmo sem documentação que comprovasse o fato, pois a fórmula musical utilizada para designar a *habanera* é a mesma do maxixe. Tinhorão foi o primeiro a enfatizar que, em termos sócio-históricos, a influência da *habanera* foi mais fraca do que a da polca na cultura musical brasileira.²⁴⁷ Para o historiador, o maxixe seria “a transformação da polca, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical, efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro”.²⁴⁸ Apesar da enorme confusão para nomear os gêneros, uma coisa era certa: a influência africana negra estava presente.

4.2 Acordes e acordos: a coreografia dos discursos nos bailes populares

Entre o final do século XIX e o início dos XX, o maxixe e outras danças, como o *cake walk*, alcançaram tremendo sucesso no mundo do entretenimento em diferentes lugares, como

²⁴⁵ MACHADO, op. cit., 2007, p. 115.

²⁴⁶ SANDRONI, op. cit., p.138.

²⁴⁷ Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Vozes, 1975.

²⁴⁸ Ibidem, p. 57.

Paris, Nova York, Buenos Aires e Rio de Janeiro. Dançar em pares enlaçados, com partituras autorais que traziam a marca da sincopa e propiciavam o “requebro dos quadris” era sinônimo de modernidade. Além disso, no começo da década de 1920, os salões transformaram-se em locais privilegiados da expressão da tensão entre o cosmopolitismo valorizado pelas elites brasileiras e a crescente força de um nacionalismo que havia se exacerbado durante os anos da Primeira Guerra Mundial. Maxixe e *cake walk*, mesmo com todo o sucesso, também se situavam no conflituoso campo das avaliações moralistas sobre o movimento dos corpos: eram condenáveis pelos que não viam com bons olhos essas novidades culturais, historicamente identificadas com o legado da escravidão e com a população negra e pobre.²⁴⁹ Essas duas tensões se inter cruzavam e se faziam sentir também nos pequenos bailes dos trabalhadores de São Paulo.

33. Três exemplos de dança *cake walk*: *Uncle Tom's Cabin - Group and Solo Cakewalk dance* (1903) [[clique aqui para visualizar](#)], *Coon cake Walk* (1903) [[clique aqui para visualizar](#)] e *Comedy cake walk* (1903) [[clique aqui para visualizar](#)]

Nos jornais voltados para a população negra, que falavam principalmente dos clubes e das sociedades dançantes, o debate da validade de determinados gêneros musicais e danças, assim como dos comportamentos associados a eles, seguia intenso. Mesmo no final da década de 1920, quando o maxixe já estava em decadência, havia nos periódicos quem defendesse o gênero:

Embaixadores Sonoros

Em carta dirigida ao nosso diretor sr. Argentino Celson Wanderley, o sr. José Candido Justo que ora se encontra em Buenos Aires, fala com saudade da pátria distante.

O jazz RIO SERENADERS formado por artistas dessa *Capital* é aplaudidíssimo todas as vezes que se faz ouvir em maxixes (cantados especialmente) e outras músicas verdeamarela mente brasileiras, que falam, não só da beleza como da grandeza, do espírito democrático, desta terra que mais amamos quanto mais longe estamos...

Os tangos argentinos vêm para S. Paulo num disco, numa orquestra, na boca de um cantor...

E o paulista aprende logo. A população inteira decora a música, a letra, tudo, enquanto o diabo esfrega um olho.

O tango argentino já faz parte da alma da cidade.

Devia-se dar mais valor à música da terra. Infelizmente, porém santo de casa não faz

²⁴⁹ Sobre as semelhanças entre maxixe e *cake walk*, cf: ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

milagre e o povo que aprende facilmente a música que importamos, tem os ouvidos duros para as nossas.

Pelo que vimos de ver a música brasileira possui admiradores fervorosos na Argentina. Uma admiração que não faz fanáticos, mas que não deixa de ser admiração.²⁵⁰

No texto em tom de desabafo, o articulista do jornal *O Progresso* descreveu com uma banda brasileira, ao tocar maxixes na Argentina, fora apreciada pelo público de lá. A crítica enunciava também que o tango argentino era muito apreciado em São Paulo, o que demonstraria o real desprezo do público brasileiro pelo maxixe, descrito por ele como verdadeiramente nacionais. Mário de Andrade fez uma breve explicação sobre o gênero em forma de canção com letra:

Em geral as composições dançantes baseiam a sua vulgarização no imitarem o coro orquestrico popular. As danças do povo são na sua maioria infinita danças cantadas. De primeiro sempre foi assim, e os instrumentistas-virtuosos da Renascença, quando transplantaram as gigas, as alemandas, as sarabandas, do cantor para o instrumento, tiveram que fazer todo um trabalho de adaptação criadora. Esta adaptação consistiu em tirar das danças cantadas a essência cancionista delas e dar-lhes caráter instrumental. Substituíram o tema estrófico pelo motivo melódico, a frase oral pela célula rítmica. Embora ainda com reservas, pelo estado atual dos meus conhecimentos, antevejo que o maxixe teve origem imediata instrumental. Porém, ele como o tango argentino e o foxtrote, para se popularizarem, viraram logo cancioneiros, se tornaram danças cantadas.²⁵¹

Portanto, não era de se estranhar que os maxixes tocados pela banda fossem apreciados em suas versões com letra. Outra questão presente no texto do jornal *O Progresso* é o nome da banda anunciada: “jazz RIO SERENADERS”. O etnomusicólogo Alberto Ikeda, ao pesquisar a chegada do jazz no Brasil, assinalou que o que mais caracterizou o jazz por aqui, pelo menos em seus momentos iniciais, foi o uso do instrumento bateria “estilo americana” e o aspecto da improvisação, que causou a transformação progressiva na composição das orquestras. Quando se falava de jazz, fazia-se referência principalmente ao conjunto instrumental e não a um gênero ou ritmo específico.²⁵² Esse processo foi uma consequência prática da mudança causada pelas danças chamadas modernas. A execução desses novos estilos de bailado dependia de uma maior sincronização entre instrumentos de percussão e de harmonia. Por isso, os pequenos grupos que

250 *O Progresso*, 28 de abril de 1929, p. 1.

251 ANDRADE, Mário de, op. cit., 172, p. 122-123.

252 IKEDA, Alberto T. *Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos*. Revista Comunicações e Artes, Eca-Usp, São Paulo, v. 13, 1984. p. 116-117.

costumavam tocar nos bailes nos primeiros anos do século XX, com uma composição que variava entre o violão, o cavaquinho, a flauta, o bombardão e o piano, começaram a assumir uma forma mais elaborada. Como resultado desse processo, os grupos musicais dos clubes passaram a se aproximar progressivamente do modelo de *jazz-band* norte-americana, sendo essa, em meados da década de 1920, frequentemente a caracterização de muitas orquestras que animavam os bailes.²⁵³ Portanto, ao classificar o conjunto RIO SERENADERS como jazz, é muito provável que o autor do texto estivesse se referindo à formação do grupo, e não causava estranhamento que tocassem maxixe.

Assim como o maxixe, o jazz foi também considerado imoral para determinados grupos sociais do início do século XX. Sua validade e aprovação passavam pela questão social e racial. Uma carta aberta, assinada por Horacio da Cunha, foi publicada em 1927 n' *O Clarim da Alvorada*²⁵⁴ e trazia algumas dessas questões.

Os pretos e a música

Tendo lido há tempos uma crônica no Jornal do Commercio, que uma pessoa interpelou um ilustre maestro de música, desejando saber qual era a sua opinião sobre o Jazz-Band, o maestro depois de fazer várias considerações sobre a música clássica, terminou dizendo:

O Jazz-Band é música de negro!

Desculpe ilustre maestro da réplica deste desprezioso negro brasileiro.

Chegando em Paris, uma caravana de músicos americanos, com um Jazz-Band, cujos instrumentos excêntricos, compoendo-se de: Buzina de automóvel, Campainha, Lata de Querosene e Chacoalho, etc. Paris, a cidade da luz, das belezas, das músicas e dos luxos.

Pois bem; Paris aplaudiu com entusiasmo o Jazz-Band; d'ali esses instrumentos excêntricos invadiram toda América do Sul.

Aqui, em nossa Paulicéia, essa música teve a maior aceitação, nos salões, e em casas das mais distintas famílias da capital e do interior; é Jazz-Band ao almoço, ao jantar, ao chá e à ceia.

Portanto, essa música não é só para o negro como dissera esse ilustre maestro. É somente para famílias de bom gosto que estão sentados em Cruzeiros.

Nós, os pretos brasileiros, sempre fomos apreciadores da música clássica; e com orgulho da nossa raça negra, podemos apresentar diversos músicos pretos que muito honraram e honram ainda a nossa raça.

Como o padre preto, José Mauricio Nunes Garcia, o grande músico da Corte de D. João VI, quando Mauricio sentava ao piano para a sua execução, os portugueses ficavam extasiados; José Patricio, o grande musico da cidade de Santos; Manoel dos

253 PEREIRA, op. cit., 2020, p.290-293.

254 O jornal paulistano *O Clarim da Alvorada* apresentava, em muitos dos seus artigos, a educação como caminho para a ascensão social dos negros. Abordava um conceito de educação sempre vinculado a uma concepção de civilidade e moralidade que pretendiam incentivar, além de artigos apoiados na valorização da educação como meio de integração e ascensão social. O próprio jornal julgava-se pedagógico e instrutivo.

Passos, Carlos Cruz; Verissimo Gloria, Custodio dos Passos e muitos outros que existem aí pelo interior do nosso glorioso estado de S. Paulo.

Meu patrício:

Este meu modesto escrito que apresento não é com intuito de grandeza, é somente para estimular a meus irmãos de cor, que a nossa raça nunca esteve em estado de tanto atraso; o único atraso nosso sempre foi e será a falta de comunhão de pensamentos.

Quando nós pensarmos que devemos todos unir, então a nossa raça será uma Epopeia.²⁵⁵

O autor do texto, Horacio Cunha, escreveu a carta em resposta a um maestro que teria menosprezado o que chamou de “o *jazz-band*” sob o argumento de que isso seria música de negro, em oposição à música clássica, por ele valorizada. No texto, não fica claro se ele estaria se referindo ao gênero musical jazz ou a formação instrumental que tocavam nos bailes, café-concertos, cinemas e demais locais voltados para o entretenimento da época, chamadas de *jazz-bands*. É provável que estivesse falando tanto do estilo musical, como também da composição e o modo de tocar das bandas do período, pois chega a descrever os instrumentos de que dela faziam parte. Como argumento para refutar quem teria mal-dito o *jazz-band*, Cunha primeiramente enalteceu o *jazz-band* como sendo apreciado em Paris, portanto, no mundo considerado civilizado e moderno.

Aqui no Brasil e em São Paulo, o estilo musical teria sido bem recebido por diversas camadas da sociedade, tanto nos salões quando nas “distintas famílias”. Ao refutar, implicitamente, a simplificação de que o *jazz-band* não seria “música de negro”, Cunha poderia estar se referindo a dicotomia música popular versus música erudita, às ideias que associavam os negros somente aos batuques, e que classificavam tais músicas como sendo de baixa qualidade técnica e valor – tanto musical quanto social – quando comparadas à música erudita. Depois, seus argumentos se centraram em demonstrar que o preto brasileiro também era apreciador de música clássica, tendo inclusive contribuído em muito com o seu desenvolvimento por meio de músicos negros de valor reconhecido por portugueses (e não só dentro da comunidade negra). Por último, o autor do texto voltou seus esforços em clamar pela união da comunidade negra, que em nada ficaria para trás em relação às demais se conseguisse chegar à harmonia.

O discurso presente no jornal *O Clarim da Alvorada* ia ao encontro a esse pensamento, pois defendia a integração do negro à sociedade brasileira através da valorização da disciplina,

255 *O Clarim da Alvorada*, 17 de abril de 1927, p. 02-03.

do trabalho e da educação. A intenção de Cunha era a de tentar afirmar a respeitabilidade e elevação da população negra diante de homens de letras que tratavam de difamá-la. Para comprovar essa pretendida elevação, se diferenciava de práticas negras estigmatizadas, como os batuques, e assegurava a aceitação do gênero musical/formação das bandas em diversos países. Os próprios bailes dançantes, mantidos pelas sociedades recreativas, apresentando músicas modernas e danças de par enlaçados, eram, para a população negra do período, tanto um espaço de diversão quanto um meio de afirmar sua própria elevação e respeitabilidade.²⁵⁶

Para o historiador Eric Hobsbawn, o jazz popularizado na Europa e nas Américas seria “uma conversão em massa da música pop e de dança comum para uma ideia lembrando, remotamente, síncope, ritmo, novos efeitos instrumentais na base de sons caseiros e coisas do gênero”.²⁵⁷ Segundo ele, o jazz representava a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbano industrial. As referências às *jazz-bands* no Brasil dizem respeito a esse jazz popularizado a partir das danças de salão, no qual as bandas eram caracterizadas pela atitude espontânea e repertórios que apresentavam ritmos dançantes e animados. O que há em comum com as demais danças e ritmos dos bailes continua sendo a sincopa e o elemento negro.

A defesa aos novos estilos de dança e gêneros musicais não era, no entanto, unanimidade entre os artigos veiculados na imprensa voltada à comunidade negra, mesmo sendo esses considerados modernos e tendo reconhecidamente suas origens na diáspora africana. O articulista do jornal *A Liberdade*, que assinava como Matuto, escreveu em 1919 sobre o estilo de dança *ragtime*:

VAGANDO

“Quem pergunta quer saber”

Alguém me perguntou, porque as sociedades, adoptaram a dançar o Ragtime?

Essa mesma pergunta poderia fazer aos diretores de todas as sociedades, certo, porém, que a resposta seria: - adoptamos porque é a dança da moda. Mas objectaremos – Sim, porém não com esses requebros exagerados ao ponto às vezes ou quase sempre, se ouvir o baque dos joelhos no pobre assoalho, que nada tem que ver com isso, além das pisadelas, ainda pancada. Respondendo ao meu interlocutor, direi que tal dança que admitindo o seu uso, condenamos o exagero, e a não ser assim exagerado, dizem muitos, perde o efeito. Na verdade, tem razão quem me fez a pergunta, mas que fazê-lo?

“É a dança da moda” e aí está a razão para ser admitida.²⁵⁸

256 Cf. PEREIRA, op. cit., 2020 p.47.

257 HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 83.

258 *A Liberdade*, 23 de novembro de 1919 p. 02.

Considerado um ritmo musical criado nos Estados Unidos, o *ragtime* tem muita semelhança cultural com o maxixe no Brasil. Além da influência negra, ele apareceu e entrou em decadência em períodos muito semelhantes, e também tinha como característica fundamental a síncopa. Segundo a pesquisadora Martha Abreu, o *ragtime* afirmava a liberdade de expressão, o otimismo pelo futuro e abria reais possibilidades profissionais para negros norte-americanos. Em muitas capas das partituras do gênero, os músicos negros conseguiriam aparecer em fotografias, com suas próprias imagens, sem as convenções depreciativas como os *blackfaces*. Teria sido ao som do *ragtime* que se iniciou a dança *cake walk*, enorme sucesso tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.²⁵⁹

Pela descrição de Matuto, essa seria a dança da moda daquele momento, por isso presente em diversas sociedades dançantes de São Paulo. Sua crítica ao estilo estava baseada no exagero de movimentos e gestos realizados pelos dançarinos nos salões: ela possuía “requebros exagerados”, ou seja, sua dança seria inapropriada. A crítica continua:

Agora, se as diretorias intervissem, fazendo com que fosse obedecido uma só regra (com toda a certeza, a inventou o autor) decididamente ele – o Ragtime – não seria de desprezar; porém, vemos o exagero em todas as sociedades e temos que ficar calados, portanto também é da moda calar-se a gente, quando se está em minoria ou em casa alheia, e assim é que sociedades com foros de civilizadas, admitem o Ragtime, por mero capricho, às vezes de um ou dois diretores, que invocam as Estatutos e Regulamentos na parte conveniente ao ato a praticar-se.²⁶⁰

Os culpados pela execução da dança seriam os diretores das sociedades, que fariam “vistas grossas” para os exageros, dando a entender que as danças inapropriadas, com demasiados requebros, eram proibidas pelos estatutos que deveriam regular os comportamentos dos sócios. Ao assim agirem, estariam comprovando que as sociedades dançantes se desviavam dos ideais de civilização almejados no período.

Segundo me parece, para consolo dos tristes, uma sociedade aboliu o senhor Ragtime – esse é o “Pendão Brasileiro” – a ser verdade, creio que terá um voto de louvor do meu amigo interlocutor, certo de que ele também deve lembrar que, a muitos anos no Grêmio Kosmos o vosso amigo Virgílio Eloy dos Santos, quando dançava o tal de picadinho que então se dizia de puladinho era muito censurado por isso; e os

259 Martha Abreu se baseia nas pesquisas e Micol Seigel para tecer comparações entre maxixe, *ragtime* e *cake walk*. Cf: SEIGEL, Micol. *Making race and nation in Brazil and United States*. Durham/London, Duke University Press, 2009, apud: ABREU, op. cit., 2017.

260 *A Liberdade*, 23 de novembro de 1919 p. 02.

tempos passaram e o puladinho está na moda, como cousa muito nova [...]. O que precisamos era uns diretores de tempera [...] para que certos modernismos de hoje obedecessem a regra geral e não a vontade de cada um, assim como igualmente a do embaraçado.²⁶¹

Aqui, o próprio autor do texto fez a relativização de que os estilos de dança tinham suas percepções modificadas pela sociedade ao longo do tempo: o que era censurado antes, passou a ser a moda depois. Ele comprova, por meio dessa fala, que essa reivindicação aos regramentos das danças nos salões era de certa forma comum, e aconteciam a algum tempo. Provavelmente o “picadinho” ou “puladinho” a que se referiu eram as polcas “aclimatadas”, ou seja, já com a presença da síncopa, com suas formas de dançar apresentando “sacolejos” e “requebros”. E o próprio apelido dava a entender que se referia a uma dança com requebros. Seu apelo final foi para que os diretores passassem a respeitar os estatutos e “moralizar” a dança *ragtime*.

Se os diretores das sociedades dançantes voltadas à população negra de São Paulo ouviram tal apelo, não se sabe, mas o *ragtime* não deixou de figurar entre os ritmos em voga nas primeiras décadas do século XX. Tanto é que o estilo aparece em uma partitura impressa pela Casa Levy ao lado de *cake walks* e *two-steps*, ao lado de valsas, *schottisches*, tangos e polcas brasileiras (*imagem 17*). Além de figurar nas partituras, também foram realizadas gravações de *ragtime* no Brasil. Uma delas, intitulada *Elites Paulistanas*, foi executada pela Orquestra Odeon de São Paulo, em 1918, na composição de Fred Del Ré, um compositor e instrumentista da cidade.²⁶² Além desse fonograma, Del Ré teve outro *ragtime* gravado no mesmo ano, intitulado *Caninha do inferno*. Entre 1917 e 1919, seu nome aparece como autor de valsas, polcas, tangos e até de um *one-step*, outro ritmo norte-americano que estava chegando no Brasil. É provável, no entanto, que tenham ganhado essas denominações como um chamariz comercial, um costume das gravadoras de então, pois pouco se sabia sobre as definições dos gêneros e suas diferenças.

34. *Elites Paulistanas (ragtime)*, de Fred Del Ré, interpretado pela Orquestra Odeon de São Paulo, em 1918. [[clique aqui para ouvir](#)]

35. *Odeon (one-step)*, composição de Fred Del Ré, interpretado pelo Grupo do Canhoto, em 1916, pela gravadora Odeon. [[clique aqui para ouvir](#)]

261 *A Liberdade*, 23 de novembro de 1919 p. 02.

262 *Dicionário Cravo Albin da Música Popular*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/fred-del-re>. Acesso em: 03 de abril de 2021.

Novidades Musicas
SELECCÃO PARA PIANO

VALSAS		TANGOS E POLKAS	
Amazstor	Valeria Vaino 2500	BRASILEIRAS	
Angolina	G. Rocchi 1500	Phil aos Pandas	M. dos Passos 1500
Bazaria	Symeo Trigaine 1500	A Ulhoa d'Este	E. Vaino 1500
Charmante	João de Sousa Lima 2500	Choro Septenajo	Paulo Sobrinho 1500
(Fornada no concerto de «Gitar»)		Coitado	Avila Passada 1500
Cinema	Carlos Pagliani 1500	Coari	Camargo 1500
Devotos de Amor	F. Viana 1500	Cois	J. B. Oliveira 1500
Fansa	Paulino Miguira 2500	(Fornada no concerto de «Gitar»)	
(Fornada no concerto de «Gitar»)		Está se logo	João de Sousa Lima 2500
Fantasia	S. Oltas 2500	Há se impressões	Francisco Miguira 2500
Fala de em desengano	C. Bana 1500	(Fornada no concerto de «Gitar»)	
Faria	F. Loba 1500	No Piarro do Cã	Luferino 1500
Farrer de Amores	C. Pagliani 1500	Septenajo N. 2	Carlos Pagliani 1500
Falta saffe com anal	C. Nino 1500	Spart	T. Bologno 1500
Fyrtire	L. Heati 2500	Tango Burlesco	L. Levy 2500
Non terná Amora	Masonchi 1500	O Vietero de Sento	Paulo Sobrinho 1500
Nupcial	F. Viana 1500	SCOTTISCH	
Olhos Velozinos	Carlos T. Carvalho 1500	Amjo da meja solta	Agulha 1500
Ouro, meu bem!	F. O. Lima 1500	Amho manço te vize!	Auro Ferraz 1500
Parfen Parfen	L. Heati 2500	Amor de valffe	Gustta Binda 1500
Picouqui Partir?	L. Heati 1500	Amor em Segredo	Tristta Jan 1500
Rozita	A. F. Abiao 1500	Balajuro Pioro	F. O. Lima 1500
Saudades de Morte	H. L. 2500	Corajo Partido	A. Mantonoway 1500
Saudades de Iguaçu	J. B. Naimowala 1500	Corajo Scritto!	L. Heati 1500
Sinceridade	David Bico 1500	Flores d'Alma	F. O. Lima 1500
Tristezas d'Alma	Cláudio Basso 1500	Netilino	Zid y Val 1500
Vai!	Dionisio P. Tavaes 1500	Segredo em Amor	Gustta Binda 1500
Valer des Neves	L. Levy 2500	Seofators	A. Mantonoway 1500
(do Ponto em Brazil)		ORIGINAES	
Valer de Phrydia	L. Heati 2500	Bajadeira	Maria Ramos Pinho 2500
TWO-STEP :: RAGS-TIME		Cavaliere Arabo	Studio di concerto 2500
CAKE-WALKS		Dialogo	Luis Levy 2500
Brazilian Cake-Walk	L. Heati 2500	Imitazioe alla Oavota	C. Bonafese 2500
Caballito (Cake Walk)	L. Heati 1500	Naclurna, op. 3 N. 1	Ca los Belmonte 1500
Dadá	J. B. Oliveira 1500	"Samba"	de R. Levy assaj 4500
Georgia	Mila 2500	para 2 viol	
Preto e Branco	Danufel 1500	"Samba"	Introdução para 1 viol 4500
Whirling Rejas	Mila 1500	Seferzette	J. Gomes Jan 2500
MAZURKAS		Scherzo	de J. A. Symphonia 2500
Andaluz	H. Torkelov 1500	João Gomes de Azeijo 2500	
Leptinas Serenas	A. Nizov 1500	Segunda Rhapsodia Brasileira	
Lolita	A. Fernandes 1500	de Luis Levy 4500	
Flores Paulista	M. R. Alves 1500	3. ^{ma} Valse Lento, op. 27 Luis Levy 2500	
Saudades de S. Paulo	D. A. Reis 1500		
Saudades de minha Espra	A. Nizov 1500		
Violitas	T. Nizovska 1500		
Zelia	B. Casargo 1500		
Zizi	Arthur Schiani 1500		

CASA LEVY
PIANOS MÚSICA

RUA 15 DE NOVEMBRO N. 50-A - SÃO PAULO

Imagem 17: Partitura com ragtimes, cake walks e two-steps, entre outros gêneros musicais.

Fonte: Acervo Levy, sem data.

As discussões acerca da aceitação de determinados estilos musicais e danças nos salões era volumosa. Um texto publicado n'*O Clarim da Alvorada* enaltecia os diretores por terem proibido exatamente outra dança estrangeira com características consideradas impudicas, o *charleston*.

O Charleston, dança que procurou enraizar-se nos salões e casas particulares, não teve nas sociedades de homens pretos a sua permanência, apesar do mesmo ameaçar invadir os divertimentos familiares, foi banido das sociedades dos pretos, porque algumas diretorias, depois de observarem irregularidades, fizeram ciente aos seus associados a proibição do senhor Charleston.

Não obstante, ele predomina em casas de família, imperando como um grande senhor, ao passo que em muitas sociedades de pretos ele deixou de ter agasalho. Depois destas medidas proibitivas foi que começou a aparecer as opiniões contra o Charles, pela imprensa e pelas opiniões médicas; no entanto já os pretos haviam pensado na inconveniência de mantê-lo em suas reuniões dançantes.

Houve pessoas que desejando, por malícia ou menosprezo ao homem preto, fazer correr a nota de que, se as sociedades não dançavam, era porque a polícia havia proibido o Charles, se isto fosse uma verdade, seria um absurdo; por que cercar esse direito nas sociedades e permiti-lo em casas de família?

É bom salientar que há sociedades em que os seus diretores sabem distinguir o que é bom do que é mau, apesar de nelas administrarem homens do trabalho e de instrução deficiente, o que não impede de ser cumpridores da ordem e da moral. [...] Ainda quando as famílias o adoptam, as sociedades o abominam, esta é que é a verdade; e nada perderam com isso. Pois não abandonaram a polca, a mazurca, a quadrilha, esta especialmente, que era o orgulho dos nossos antepassados? o lanceiro, parte obrigada em todas as festas, não ficou no esquecimento? e por quê? seriam estas danças menos moral do que o Charleston?

Bem haja as sociedades de Jundiaí e Campinas, que seguindo em partes as suas congêneres de São Paulo, não deixaram no esquecimento a tradicional quadrilha e o apreciado lanceiro, figurando nos seus programas de danças. [...]

Com a proibição do Charleston em algumas sociedades só temos a louvar o proceder dos seus diretores, pois, mais uma vez deram provas de que a raça não é tão ignorante, ao ponto de acatar o que pode ferir o pundonor.²⁶³

A coluna, assinada por F. Baptista de Souza, enaltecia a decisão das sociedades dançantes voltadas à população negra de São Paulo em banir a dança *charleston* de seus bailes. A dança teve origem nos Estados Unidos e era tida como uma dança de cabarés, na qual as mulheres mostrariam “muita perna”, com saias mais curtas do que a moral da época aceitava. Baptista ressaltou que foram os homens pretos os primeiros a proibir tal dança e questionou por que danças mais morais, como a polca, a marzurca e o lanceiros haviam sido esquecidos enquanto o *charleston* continuava tendo espaço em casas de família. Esse estilo chegou em salões de elite, como os frequentados por Jorge Americano. Ao escrever sobre os bailes de elite na Sociedade Harmonia, classificou esse mesmo estilo, o *charleston*, como “uma loucura”.

Não foram apenas os bailes dos trabalhadores negros que as danças modernas ganharam espaço. O ritmo do *charleston* e seus passos estavam presentes em salões populares como nos vesperais do Palmeiras, que Zélia Gattai observou quando criança.

Num dos vesperais do “Palmeiras”, divertia-me com a nova dança a pegar fogo nos salões: O “Charleston”; os dançarinos esforçando-se e ninguém conseguindo entrosar os difíceis passos com o ritmo, uma graça! “Os Batuta Godói”, castigando com “Valência”, música com ritmo de “Charleston”. No meio do salão, o velho Godói, chefe da banda, cantava e tentava ensinar os passos que nem ele sabia direito: “Valência, tu mujer de ojos negros...”, e toma a cruzar os joelhos... Eu estava no maior interesse quando apareceu, sorratamente, meu irmão Tito. Vinha me

263 *O Clarim da Alvorada*, 15 de janeiro de 1927, p. 05.

chamar, a pedido de mamãe.²⁶⁴

Apesar de ser um estilo musical norte-americano, nesse baile descrito por Gattai a música de *charleston* apresentada continha letra em espanhol. A descrição da dança feita por ela, no entanto, não deixa dúvidas: a nova dança que estava colocando fogo nos salões possuía os requebros que caracterizavam a síncopa presente tanto em ritmos brasileiros quanto em demais estilos desenvolvidos nas Américas, a partir do desenvolvimento de gêneros europeus com o encontro da musicalidade proveniente da diáspora negra.

36. Charleston: Josephine Baker²⁶⁵ dançando o Charleston (1925) [[clique aqui para visualizar](#)]

37. Charleston e outras danças de origem norte-americanas: *Some Great 1920's Dance 1928-1930* [[clique aqui para visualizar](#)], *1920s dances featuring the Charleston, the Peabody, Turkey Trot and more* [[clique aqui para visualizar](#)] e *The Fox Trot in the Jazz Age* [[clique aqui para visualizar](#)]

Se a discussão acerca da classificação dos gêneros coreográficos era complexa, mais intrincadas ainda eram as opiniões sobre os benefícios e malefícios que as danças modernas poderiam causar à sociedade. Dentre os trabalhadores populares do período, não eram apenas os negros que debatiam e se voltavam para a questão. O jornal operário *O Combate*, que em sua coluna voltada ao movimento operário falava de diversos bailes, festas e festivais promovidos por diferentes categorias de trabalhadores²⁶⁶, foi, ao mesmo tempo, um dos que mais abriu espaço para as manifestações de insatisfação com a proliferação de algumas danças específicas.

Danças indecentes – Apesar da ação da polícia de costumes em muitas sociedades recreativas, continua-se a dançar o tango, o maxixe, etc. de maneira a mais despudorada. O pior é que, lá pelas tantas da noite, o álcool que se distribui em farta proporção se faz sentir e uns e outros cabeceiam, debochados, e malvados sujeitos se aproveitam das raparigas que foram suas damas.

Na impossibilidade de fazer uma seleção, seria de caráter imediato uma fiscalização

264 GATTAI, op. cit., p. 230.

265 Josephine Baker foi uma cantora e dançarina norte-americana, naturalizada francesa em 1937, e conhecida pelos apelidos de Vênus Negra, Pérola Negra e ainda Deusa Crioula. Cf. DOMINGUES, Petrônio. *A "Vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica*. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 95-124, 2010.

266 A coluna "Movimento operário" noticiava principalmente eventos beneficentes de diversas organizações de trabalhadores e, como visto no capítulo 2 deste trabalho, muitos desses festejos incluíam um baile de salão ao final da noite. Em outubro de 1918, por exemplo, afirmou-se na coluna que o baile ofertado pela União Graphica em seu festival "se revestiu de extraordinária imponência e brilhantismo, prolongando-se até tarde." *O Combate*, 07 de outubro de 1918, p.02.

secreta de todos os clubes indistintamente e o fechamento de todos aqueles em que se verificasse qualquer atentado à moral.

Não é possível que continuemos assim. Os Grêmios multiplicam-se todas as semanas, o que quer dizer que se dilata cada vez mais a extensão do mal. É tempo de pormos um dique a esta avalanche de dissolução que desgraça tantos lares.²⁶⁷

O apelo do colunista do jornal *O Combate* continha em suas palavras uma urgência que remetia ao processo de proliferação rápida das sociedades recreativas em suas variadas formas, o que tornava impossível, segundo o autor, que apenas algumas fossem escolhidas para serem investigadas. A opinião revelava também as deficiências para o controle total desse processo: reconheceu a ação da polícia de costumes ao mesmo tempo que demonstrou a apreensão em relação a sua eficácia. A grande questão a ser controlada residia em como algumas danças modernas, em especial o tango e o maxixe, estavam sendo dançadas: de forma impudica, ou seja, lascivamente. Tal lógica tornava as danças potenciais práticas de desvirtuamento de valores morais defendidos pelo escritor e, conseqüentemente, os clubes como espaços propícios para que isso acontecesse. Esses valores estavam diretamente ligados à família e à mulher, pois a consequência do ambiente, das danças e do consumo grande de álcool era o dano à honra feminina – como por exemplo seu possível defloramento. A perda da virgindade da mulher fora do casamento a desvirtuaria, estragando as famílias. O artigo parece ter repercutido entre os leitores do periódico, já que poucos dias depois apareceu em suas páginas a continuidade do debate:

As sociedades – A propósito das danças escandalosas, recebemos a seguinte carta: As famílias desse bairro, como a de todos os outros, com certeza, aplaudem o gesto dessa folha abrindo campanha contra as danças imorais. (...) As sociedades recreativas não têm outra razão de ser além do malefício que acarretam. Nenhum bem fazem. O prazer da dança, corrompido pelos mais extravagantes modernismos, não compensa as noites perdidas e mais hábitos que se contraem. Nelas, as raparigas de ordinário perdem o pudor, quando não passam a pertencer ao número das que desgraçadamente caminham para o prostíbulo. Tudo por quê? Pelo prazer de dançar. Mas há tantos outros prazeres que divertem o espírito sem contaminá-lo. Ao invés da dança, por que, por exemplo, não se entretêm as moças com jogos que lhes são próprios, como nos países civilizados e moralizados como a Inglaterra? O esporte diverte muitíssimo, tendo a seu favor o exercício físico realizado de dia, depois de um sono reparador. Ao passo que o exercício noturno da dança só prejuízos causa ao organismo, que se vê obrigada a uma função anormal depressiva.²⁶⁸

267 *O Combate*, 10 de julho de 1920, p.03.

268 *O Combate*, 12 de julho de 1920, p.01.

No novo texto, que fazia coro ao anterior, era defendida a ideia de que as danças modernas teriam nas mulheres efeito similar ao do uso de drogas: causavam prazer na mesma medida que as corrompiam. Assim, frequentar as sociedades recreativas era, para os defensores dessa tese, um perigo eminente para o sexo feminino, pois esses espaços levavam à inevitável contaminação das suas ações. Já o esporte, segundo a coluna, seria uma forma de lazer divertida e saudável, própria de países civilizados. Ao alertar para a possível perda do pudor e suas consequências, o que estava em jogo, mais uma vez, era a honra feminina. Para esse pensamento, uma mulher desonrada só tinha um caminho possível: não mais podendo constituir uma família dentro dos preceitos morais da época, que incluíam a virgindade, seu futuro seria a prostituição.

4.3 (Re)Quebrar os padrões: moralidade e o corpo que dança

Em 1915, os debates na esfera pública sobre os bailes já estavam na ordem do dia, havendo os que os defendessem e os que os repudiassem. Em um artigo publicado no jornal semanal *Argus*,²⁶⁹ fica explícito que mesmo entre os homens de letras não havia consenso sobre a questão. Um acalorado debate entre um articulista que se nomeava Jean Valjean,²⁷⁰ em resposta a outro que assinava como Odelote, deixava entrever quais eram os principais argumentos de cada um dos lados. No texto intitulado *O Baile*, Jean Valjean fez a tréplica das dez perguntas que havia enviado à Odelote sobre a discussão e de partida declarou sua posição sobre o baile: “diversão tão propagada entre a mocidade e que eu reputo maléfica, não só para a moral, como para o físico, pois é, incontestavelmente, o baile um dos veículos mais rápidos que conduz a tuberculose”.²⁷¹ Novamente, o argumento de quem se colocava contra os bailes unia justificativas tanto morais quanto físicas.

A minha pergunta se o baile é útil, o sr. Odelote respondeu que sim, porque “é um fator da civilização e ali a moça desenvolve sua educação intelectual (sic!) e aprende a manejar a palavra com arte e desembaraço.”

Tudo isto é muito curioso, mas não me convence, porque não vejo nenhuma utilidade

269 Segundo a capa dessa edição, o semanal *Argus* estava no seu oitavo ano, na edição de número 306. Na última página, a fim de chamar anunciantes para o periódico, afirmava que era o hebdomadário de maior tiragem em São Paulo, com cada edição chegando a ser lida por “pelo menos 50.000 pessoas”. Infelizmente, apenas uma edição foi encontrada nesta pesquisa.

270 O nome parece fazer referência ao personagem principal do romance *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, publicado em 1862.

271 *Argus*, 9 de janeiro de 1915, p.1.

nessa civilização que faz da moça um manequim de sala em vez de uma dona de casa perfeita.

A minha segunda interrogação, sobre se o baile é moral ou não, respondeu o meu antagonista afirmativamente, declarando que o seu grau de moralidade depende da categoria moral dos seus frequentadores e que num baile composto exclusivamente de moralistas intransigentes jamais se verificaria uma sombra sequer de imoralidade ou corrupção. Mas onde diabo foi que o sr. Odelote viu um baile frequentado por moralistas? Qual é o moralista que prefere o baile a qualquer outra diversão? (...) Declarou, mais, o sr. Odelote, respondendo a quarta pergunta minha, que um moralista intransigente pode perfeitamente frequentar bailes, porque neles nada há de imoral. É a mesma cantiga, e esse ponto já foi centenas de vezes refutado, tanto por mim como pelo colega Coimbra. Repito, contudo, mais uma vez, que não pode haver moral num lugar onde pessoas de sexo diferente, estranhas entre si, se abraçam e falam do que melhor lhes parece, ao contrário do que sucede em qualquer outra parte, onde a corrupção não penetrou por completo, como no baile.²⁷²

Para os defensores do baile, sua utilidade estaria na socialização das mulheres e na sua força “civilizacional”, enquanto para seus detratores, as jovens ganhariam mais ficando em casa e aprendendo a cuidar dos afazeres domésticos. Para o primeiro, um baile não seria, *a priori*, imoral, enquanto para o segundo não existia nenhuma possibilidade que o divertimento não corrompesse seus frequentadores, pois só o abraço e a conversa em si já seriam atos maliciosos o suficiente entre homens e mulheres que não pertencessem às mesmas famílias.

Ao meu quinto quesito, sobre si a moça tem alguma coisa a lucrar, em moralidade, respondeu o meu adversário que não; mas que também nada tem a perder, e acrescenta que não é por via disso (*excusez du peu!*) que se deve condenar essa diversão.

Finalmente, após tanta resistência, o sr. Odelote acabou reconhecendo que, em moral, nada tem a ganhar uma moça que frequenta bailes. Quanto a perdê-la, posso garantir ao sr. Odelote que a perde mesmo, pois está sujeita a ouvir e a sentir – desses dons Juans que por ali pululam e procuram de preferência o baile, por lhes facilitar os intuitos – o que em qualquer outra parte não ouve nem sente.

Sobre se uma perfeita esposa tem alguma coisa a lucrar, frequentando bailes (sexta pergunta), perdeu-se o valente defensor da arte de Terpsychore em divagações muito lindas, mas que, em conclusão, nada dizem, como resposta categórica. Diz ele, como sempre, que o baile é bom, que é divertido, que distrai, etc. Em replica tenho a declarar-lhe, também eu como sempre, que o baile é um antro de corrupção moral. Também em divagações inúteis perdeu-se o meu apreciado antagonista, acerca da minha sétima pergunta, isto é, si um marido cioso da sua honra e do seu caráter pode permitir que outros, sob qualquer pretexto, lhe abracem a esposa. Fez notar que há duas qualidades de abraços, um voluptuoso e outro originado por uma expressão de

272 *Argus*, 9 de janeiro de 1915, p.1.

amizade; que este é usado entre pai e filha, irmão e irmã, etc., e que àquele é posto em prática por amantes, e daí por diante.

Mas, pergunto eu, qual é o abraço casto, aquele do baile?

Deem-me licença para rir. (...)

Respondendo a minha oitava pergunta, si uma perfeita mãe de família procura frequentar bailes, o meu prezado adversário disse, com a menor sem cerimônia, que sim. A mim não parece; talvez alguma mãe de família faça tal, mas não pode ser perfeita dona de casa.²⁷³

Quando o debate se voltou para questões morais envolvendo mais especificamente as mulheres, o tom do texto ficou mais irônico. Para Valjean, orgulhoso moralista, as mulheres que frequentavam os bailes estariam sujeitas a perder a moral devido às investidas dos galanteadores. Outro ponto importante era se as mulheres casadas deveriam frequentar os bailes, e novamente o articulista ironiza seu oponente que defendia não haver problema na ação. Para Valjean, os maridos tinham muito a perder caso levassem suas esposas aos salões, pois suas honras correriam perigo. Uma mãe de família também não poderia ser “perfeita” caso fosse uma dançarina de bailes. Ao se utilizar do conceito de “família”, o moralista que condenava os bailes se referia a um modelo específico de família, cultuado por médicos, juristas, homens de letras e membros das elites do período. Quando consideravam alguém como uma “pessoa de família” (ou familiar) era em contraposição a ideia de desordem e imoralidade, que possuíam comportamentos tidos como adequados para se viver em uma sociedade moderna e civilizada.²⁷⁴

A historiadora Sueann Caulfield se debruçou sobre os debates envolvendo a honra, moralidade e as relações desses conceitos com modernidade e novas concepções de nação em seu livro *Em defesa da honra*. Nele, esmiuçou como a honra sexual representava um conjunto de normas que, estabelecidas aparentemente com base na natureza, sustentavam a lógica da manutenção de relações desiguais de poder nas esferas privada e pública.²⁷⁵ Ao mesmo tempo, enquanto a importância da honra sexual parecia inquestionável, as concepções sobre o que ela de fato representava variavam de acordo com o momento e quem pronunciava o discurso. Por meio desses debates, proferidos por juristas, homens de letras, médicos higienistas, elites e pela população mais pobre, questionavam-se e reafirmavam-se desigualdades sociais, raciais e de gênero. Em momentos de efervescência política e instabilidade social, como nos anos que

273 *Argus*, 9 de janeiro de 1915, p.1.

274 Cf. PEREIRA, Juliana da Conceição. *Clubes dançantes e moralidades no Rio de Janeiro na Primeira República*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, 2017, p. 41.

275 CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000, p.26.

antecederam o Estado Novo, o acirramento destes debates expressava também o enfrentamento de diferentes projetos de nação e concepções de modernidade.

Para Caulfield, os resquícios da organização familiar patriarcal, moldada na sociedade escravocrata do Brasil colonial e imperial, marcavam ainda a família brasileira até as primeiras décadas do século XX. A autora, ao se referir aos jornais que noticiavam a passagem da família real da Bélgica ao Rio de Janeiro, em 1920, apontou que o uso do termo *família* pelos homens das letras fazia referência a um setor privilegiado identificado como “a sociedade respeitável” por eles enaltecida, considerada mais civilizada culturalmente e racialmente que o que eles chamavam de “as massas populares”.²⁷⁶ A base das discussões empreendidas pelas autoridades jurídicas, médicas e membros das elites se baseava na importância da honra para a manutenção da família e desta para o futuro da nação. Para esses grupos, enquanto um homem poderia ser considerado honesto se fosse um bom trabalhador, a honestidade das mulheres referia-se ao seu comportamento sexual, que seria fundamentado nas diferenças estabelecidas pela natureza. O sucesso da modernização do país residiria na honra, baseada na honestidade sexual das mulheres. Na prática, esse pensamento acarretava relações desiguais em termos de gênero, classe e raça. As leis criadas no início do período republicano estavam impregnadas desses valores, e reforçavam ideais de honra sexual, o que fez com que houvesse uma supervalorização do hímen – conhecida como “himenolatria” – e da virgindade das mulheres.

Cada vez mais o comportamento de mulheres tidas como modernas, liberais ou emancipadas preocupava os juristas que se detinham sobre a regulação da moral sexual. Nesse contexto a rua era tida como espaço dos perigos e das tentações que somente o “sexo forte” saberia lidar, enquanto o “sexo fraco” seria uma presa fácil para as ameaças da cidade. A mulher que frequentava o espaço público era comparada à prostituta e sua regeneração era urgente,²⁷⁷ como sugeriu o moralista Valjean em seu texto no periódico *Argus*. A historiadora Karla Carloni, em sua pesquisa *Requebrando os quadris: jazz, transgressão feminina nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920*, apontou que a prática da dança estaria justamente imbricada com essas mudanças, pois bailar nos bailes e salões ajudou a desenvolver um novo léxico corporal ao som das “músicas modernas”, estas consideradas responsáveis pelos comportamentos desviantes.²⁷⁸

Determinados estilos musicais e suas práticas de dança foram responsabilizados pelos

276 CAULFIELD, op. cit., p. 117.

277 Cf. CARLONI, Karla. *Requebrando os quadris: jazz, gênero e revistas ilustradas no Rio de Janeiro (1920)*. Locus – Revista de história, Juiz de Fora, v.25, n.2, p. 79-99, 2019, p. 96.

278 CARLONI, op. cit., p. 79-83.

desvios de conduta de homens e mulheres em diversos casos. Na revista *A Cigarra*, um assassinato de uma esposa pelo marido tinha o tango como causa central. Gualter de Freitas Abreu, que assinou o texto, não explicitou qual teria sido a “infração” cometida pela mulher, mas concentrou seus argumentos em narrar como teria sido o próprio marido que corrompeu a companheira:

(...) a moça que teve os seus maus instintos desenvolvidos por essa educação, que se casou com um dos seus antigos pares de tango (que a industriou nos hábitos da sociedade), desvia-se do seu dever, o marido, que não soube respeitá-la, desde o início do namoro, como a futura depositária da sua honra, que se esqueceu da base da dignidade feminina – o pudor – esse homem, que se afastou dos preceitos da honra, levando a esposa a contemplar fitas imorais, danças lúbricas e voluptuosas, peças em que o tema é o adultério poetizado; que a deixou dançar o tango, e, mais ainda, que a levou aos bailes carnavalescos dos “*clubs chics*”, onde se ostenta a prostituição na sua face mais brilhante e ilusória; esse homem, que nós ignoramos de que modo se portava na alcova conjugal, mata aquela que ele perverteu... e tem os aplausos dos “homens de brio”: lavou a sua honra.²⁷⁹

Dentre os motivos que levaram a esposa a perder o pudor, tido como “a base da dignidade feminina”, estaria a influência do marido em levá-la a espaços públicos, como ao cinema, ao teatro e aos bailes. Ao falar das danças consideradas imorais, o autor cita em específico o tango como central na relação desenvolvida entre o casal e fator de corrupção da honra. O tango teria sido o responsável pela união, assim com um marco na perdição da mulher. Todavia, o colunista Abreu manifestou sua desaprovação na atitude do marido, pois para ele o culpado pela degeneração da esposa seria o próprio companheiro, sendo ela vítima tanto do crime físico quanto do “crime moral” infligido por ele. Por fim, o autor termina o texto condenando o carnaval, um momento propício para que várias histórias iguais a essa tivessem lugar, segundo sua visão.

Dentro dos salões, a maioria dos conflitos ocorriam por questões que envolviam a moralidade e a honra feminina, além da defesa da honra dos próprios homens, supostamente colocada em dúvida pelo comportamento autônomo de muitas dessas mulheres.²⁸⁰ Esse era o caso de várias das notícias que chegavam aos jornais de grande circulação quando o assunto eram os bailes das sociedades negras. A dança aparecia como elemento importante nessas tensões:

279 *A Cigarra*, 1918, edição 87, p. 18.

280 PEREIRA, op. cit., 2020, p.148.

CIÚME E DESPEITO

Um baile de pretos que acaba mal – Desafio para a luta – Agressão a navalha – A polícia intervém

O preto Bernardino de Oliveira, de 28 anos de idade, carroceiro, residente a rua Mazzini n. 175, foi por algum tempo amante da preta Florisbella Maria da Conceição.

Devido a diversidade de gênios, os dois tiveram necessidade de separar-se, e anteontem, á noite, pela primeira vez, após os rompimentos, encontraram-se num baile que se realizava na casa n. 91 da rua de S. Joaquim.

Florisbella, ao deparar entre os pares que dançavam o seu antigo companheiro, jurou vingar-se, dançando insistentemente com um chapeleiro de nome Aureliano Araujo Medeiros, de 19 anos, solteiro, morado a rua Bueno de Andrade n. 170.

Bernardino, num misto de ciúmes e despeito, comentava com alguns companheiros o procedimento de Florisbella, que, segundo pode observar, chegara até a beijar o chapeleiro, num dos intervalos da contradança.

Afinal, às 3 horas pouco mais ou menos, vencido pela cólera, Bernardino desafiou Aureliano a vir para a rua, a fim de medir forças com ele (...).²⁸¹

A notícia informava que antes da contenta, Florisbella Maria da Conceição e Bernardino de Oliveira eram amantes, o que significava que tinham um relacionamento fora do matrimônio. A tensão que gerou o embate teve início devido à dança: Florisbella decidiu vingar-se de seu ex-companheiro após tê-lo visto bailando com outro par. Escolheu atingir Bernardino da mesma forma e esteve de “par constante” a noite toda com Aureliano. A gota d’água para o conflito foi o “procedimento” de Florisbella, que beijou seu novo parceiro entre uma dança e outra. Bernardino teria sido tomado pela raiva e pelo ciúme, pois possuía sentimento de posse em relação a sua ex-companheira, e então o carroceiro chamou o novo parceiro de Florisbella para “medir forças com ele”. Como aponta Pereira, os conflitos que ocorriam com alguma frequência nesses clubes não estariam no caráter lascivo de seus bailes, como supunham jornalistas e literatos, mas eram antes questões de fundo moral que alimentavam rixas e desavenças, muitas vezes permeadas por disputas de gênero – fossem aquelas nas quais os homens tentavam tutelar a honra das mulheres ou as causadas pela ação das próprias mulheres, que frequentemente afrontavam essa lógica com suas atitudes.²⁸²

O escritor Sylvio Floreal,²⁸³ escolheu retratar em seus textos uma São Paulo que não aparecia no discurso elogioso dos que enalteciam a rápida transformação, modernização e

281 *O Correio Paulistano*, 1º. de março de 1915, p. 5.

282 PEREIRA, op. cit., 2020, p.149.

283 Pseudônimo de Domingos Alexandre, nascido na cidade de Santos, em data desconhecida, e falecido em São Paulo em 1928. Cf.: FERREIRA, Rafael Rodrigo. *O 'literato ambulante': antologia e estudo da obra de Sylvio Floreal (1918-1928)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

enriquecimento da cidade. Nas páginas de *Ronda da meia-noite*, seu livro publicado em 1925, que misturou crônica e reportagem, Floreal narrou a efervescente vida noturna das décadas de 1910 e 1920. Nele, enxergou os “vícios, misérias e esplendores” da noite paulistana, sintomas da modernidade da qual era crítico, expondo o cotidiano de homens e mulheres que iam às ruas, bares, salões e cabarés “estrangular as horas, à procura de esquecimento, numa taça de champagne ou na doidice embriagadora de um *jazz-band*...”²⁸⁴

Em uma passagem, descreveu a chegada de um grupo que havia recém-saído de um baile para continuar a noitada num bar da região do Triângulo: “A elite dos clubes dançantes, flor de qualquer coisa, chega e mergulha para o interior da taberna, dando muito pouca confiança a tudo, aboletando-se na parte penumbrosa da tasca, onde há uma tentativa vaiada de ‘reservado’.”²⁸⁵ Em outro trecho, se deteve a descrever com minúcia os frequentadores e, principalmente, frequentadoras de bailes populares com quem teve contato:

A mulatinhas e todas as outras suas convizinhas de cores, e mais ainda uma grande quantidade de pretinhas puro sangue, quando à noite se dirigem aos bailes de um *club* qualquer, que tem pomposamente o nome de uma qualquer flor branca, vão tão alegres, satisfeitas, catitas, que até parece que formam a Liga contra o Casamento. E, arrostando com todas as consequências dramáticas dessa Liga, praticam, com alarde, o amor livre!

As pretinhas, um pouco menos gobolas do que as mulatinhas, não querem casar a não ser com mulatos. Os mulatos, por sua vez só querem se casar com a mulatinhas, coisa aliás muito difícil – porque estas, ariscas e tonteadas, só aspiram a casar com homem branco. E assim, nem aquelas se ligam a mulatos, nem estes conseguem desposar as mulatinhas.²⁸⁶

O que chamou a atenção de Floreal nas frequentadoras negras de bailes foi a forma com que elas se relacionavam afetivamente com seus possíveis parceiros. Em tom irônico, afirmou que essas mulheres pareciam se contrapor ao casamento, o que era uma grande afronta para os padrões de respeitabilidade da época. O matrimônio, na visão de homens das letras como Sylvio Floreal, deveria ser um ideal a ser perseguido. Ao invés disso, estariam praticando o “amor livre”, o que parece significar que tinham desejos e práticas de relacionamento e flerte próprios. Se a honra feminina estava concentrada no comportamento sexual, certamente estas mulheres eram consideradas, de partida, desviantes. Floreal deu continuidade nas descrições:

284 FLOREAL, Sylvio. *Ronda da meia-noite: vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.36.

285 Ibidem, p. 126.

286 Ibidem, p.154-155.

Nada mais pitoresco do que ver um grupo de pernósticas mulatinhas, quando rumam a esses *clubs* de baile saracoteados, onde há sempre uma coleção escolhida, luzidia e lusitana, de empomadados caixeiros e barbeirinhos, de mistura com outros indivíduos de ocupação indefinida, que, ao lado das cujas, choram sinceramente as suas mágoas... Esses indivíduos penetradiços, nesses ambientes tressuantes, constituem um sério perigo aos frequentadores, especialmente pretos, que são sempre lesados nos seus direitos nupciais...²⁸⁷

Mesmo que carregado de preconceitos, Sylvio Floreal deixa entrever em suas palavras um pouco do ambiente dos bailes populares da época. Eram “bailes saracoteados” e o ambiente fazia suar, ou seja, a música e a dança recheavam os salões. Além de homens e mulheres pretos e pardos, também frequentavam os bailes imigrantes ou descendentes de origem popular, como sugeria suas ocupações.

O que constitui a nota berrante e jocosa é ver como as modas, chegando até as frequentadoras desses bailaricos, têm produzido efeitos cenográficos de primeira ordem.

A saia curta, os cabelos e os brincos à *la garçonne*, ostentados pelas pretinhas de bamboleantes quadris, não ferem tanto a vista como quando usadas pelas trêfegas mulatinhas. Estas batem o recorde na escala de mirabolante do exagero.

De caras lambuzadas com vários pós que lhes dão à pele do rosto uma lustrosa cor fugidia de azinhavre, exibem o cabelo cortado que lhes destaca, na região pescoçal, uma nuca que lembra lombo de porco tostado. Duas formidáveis bolas de cor de alumínio polido reverberam, penduradas nas orelhas, à guisa de pingente. A saia curta mostra um par de pernões embutidos numa meia que tem vagas intenções de ser fina, ou que é então imitação vaiada de seda: aqueles cabedais, visto de longe, possuem alguma semelhança com pernas, porém, examinados de perto, à polpa rebelde das panturrilhas, evoca as pernas mal torneadas de certos bonecos que os garotos fazem nos sábados de Aleluia. Isto é tudo quanto se vê por fora; e é sumamente caricato. Porém, essas mesmas criaturinhas, que têm diretos indiscutíveis de disputar uma nesguinha de banco no mesão da vida, trabalhadas pela ânsia absurda de querer ser aquilo que não podem, seriam disfarçadamente simpáticas, se a estulta mania perdessem de procurar imitar o ridículo dos brancos. Os ridículos das mocinhas brancas são mais aceitáveis, porque traduzem um cunho de personalidade, ao passo que os ridículos das nervosas cabrochinhas são sempre enfáticos, repulsivos, porque são a manifestação calculada, imitativa de um ridículo sem personalidade, de extrema afetação.²⁸⁸

Nesse trecho, Sylvio Floreal se utilizou do tema da moda como pretexto para expor sua

287 FLOREAL, op. cit., p. 155.

288 Ibidem, p.155-156.

visão sobre as frequentadoras negras dos bailes populares. Enquanto as “pretinhas” foram descritas por seus “bamboleantes quadris”, as “mulatinhas” foram definidas como “trêfegas”, ou seja, dissimuladas. O que o autor estava fazendo, na verdade, era ecoar o pensamento racial presente na sociedade do período que sustentava que as mulheres negras e pardas seriam lascivas, perigosas e matreiras, cuja sensualidade estaria no sangue.²⁸⁹

A historiadora Rachel Soihet, no seu artigo *A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro na virada dos séculos XIX ao XX*, narrou como desde o começo do século XIX o corpo das mulheres negras escravizadas era descrito ou retratado por viajantes estrangeiros como denotativo de lascívia, imoralidade e grosseria. Algumas das características das manifestações negras seriam “preguiça, indisciplina, luxúria, grosseria, selvageria”, especialmente quando as mulheres praticavam sua “dança insolente ou fogosa”. Tais mulheres se aproximariam da animalidade a partir de seus movimentos e formas, extravasando sua sensualidade sem limites. Algumas décadas após a passagem desses viajantes, já no Império, esse tipo discurso ganhou legitimidade científica entre médicos e juristas e veio a se consolidar entre as elites com a chegada da República.²⁹⁰

Nina Rodrigues em 1894 publicou a tese racialista em que defendia que as mulheres negras seriam dotadas de características como “a volúpia, a magia, a luxúria” e outros atributos sexuais que as associavam à imoralidade.²⁹¹ A medicina, o código penal, o complexo judiciário, a imprensa e a ação policial buscaram disciplinar, controlar e estabelecer normas sobre as mulheres dos segmentos populares, na tentativa de impor um padrão de moralidade pautado nos parâmetros de comportamento burguês. Não à toa, Sylvio Floreal desmoralizou as frequentadoras negras dos bailes. No texto, chegou a comparar partes do corpo delas com parte de corpos de animais. Para o escritor, elas estariam “querendo ser o que não podem”, e enquanto “o ridículo” era aceitável em mulheres brancas, não o era nas mulheres negras e pardas, sendo nestas repulsivo. Seguiu ele na última parte da descrição:

Dirão que essa mania que conturba e põe em sobressalto a sensibilidade de complicada das travessas mulatinhas, de só quererem casar com homem branco, é uma ânsia muito louvável, que traduz a vontade de uma depuração e tem, ao mesmo tempo, algo de manifestação insciente de beleza! Mas a verdade triste é que o número de mulatinhas que conseguem casar de acordo com seu sonho de brancura é

289 PEREIRA, op. cit., 2020, p.183.

290 SOIHET, Rachel. *A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX a XX*. In.: Idem e MATOS, Maria (orgs). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003, p.93-94.

291 PEREIRA, op. cit., 2020, p.134.

resumido, que melhor fora que elas, castigadas pelas rudes experiências e levadas como têm sido, pela via de amargura da perdição, abandonassem essa tão desastrada mania! Entretanto, tal mania, instalada na ânsia e nos caprichos dessas criaturinhas, constitui a razão de ser das suas vidas. É possível que, no dia em que elas perderem essa mania, venham a morrer de tédio ou de juízo.

Até esse dia hipotético, elas, imitando modas e carregando o desejo crescente de casar com brancos, não deixarão de animar os bailes desses *clubs*.

Enquanto essa jovialidade empresta uma nota álcara e buliçosa às salas dos salsifrés, que também sofreram a invasão do modernismo porque possuem os seus *jazz-bands* que tocam *fox-trot*, tangos e *shimmys* – os águias, os penetras brancos, de grande cotação junto ao coração das concorrentes, vão fazendo, com um caradurismo exemplar, pagar bem caro a tal mania das alegres mulatinhas.²⁹²

Na primeira parte desse trecho, Floreal colocou num discurso sem sujeito determinado que a intenção de “mulatinhas” em se casar com homens brancos seria louvável. Mais uma vez, ele parecia concordar com as teorias de Nina Rodrigues de clareamento da população brasileira através da miscigenação. O resultado do desejo dessas mulheres, no entanto, seria “a perdição”, segundo o escritor. Nas suas palavras, ele deu a entender que essas mulheres estariam saindo dos padrões de moralidade em busca de concretizar suas vontades, ou seja, estariam se relacionando sexualmente fora do casamento com seus parceiros de baile.

Os bailes oferecidos pelas associações dançantes eram espaços privilegiados de disputas e negociações morais para seus frequentadores. As danças apresentadas nos salões eram tanto “motor de propulsão, quanto síntese e expressão de todas as mudanças de comportamento”.²⁹³ No livro *A cidade que dança*, de Leonardo Affonso de Miranda Pereira, o historiador demonstrou como sócias e sócios desses grêmios lutavam para se afastar de um estereótipo de imoralidade projetado pela polícia e homens das letras e, com isso, abriam espaço para disputas e negociações internas acerca do papel exercido pelas mulheres dentro das sociedades.²⁹⁴ Assim como no Rio, em São Paulo a participação das mulheres estava subentendida a partir de laços matrimoniais ou de parentesco com os sócios, mas eram encaradas como participantes legítimas dos clubes.²⁹⁵ Pereira evidenciou que, para se afastar dos preconceitos e questionamentos

292 FLOREAL, op. cit., p.156-157.

293 CARLONI, op. cit., p.95.

294 PEREIRA, op. cit., 2020, p.20. Ver também: Idem. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e identidades nos clubes dançantes da Primeira República”, In: Andrea MARZANO, Andrea; DE MELO, Victor Andrade (orgs.). *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010, p. 275-299.

295 Há diversos exemplos nos periódicos das comunidades negras de São Paulo sobre mulheres nas diretorias das sociedades. Algumas eram diretorias femininas de grêmios já existentes, mas, com o passar do tempo, elas parecem ter se desvencilhado daqueles e passado a organizar seus próprios festejos, ocupando os mais diversos cargos, como presidentes, tesoureiras, fiscais e mestres-salas. Cf.: *O Alfinete*, 9 de março de 1919, p. 3; *A Sentinella*, 10 de outubro de 1920, p.2; *Elite*, 20 de janeiro de 1924, p.3-4.

envolvendo a imoralidade de seus bailes, as pequenas sociedades faziam questão de afirmar um caráter familiar. Nem por isso deixaram de se converter em espaço de flerte e encontros amorosos respeitáveis e consentidos, cuja intenção era não colocar em dúvida a honra das mulheres que delas faziam parte. Eram ocasiões importantes de socialização entre homens e mulheres em busca de um parceiro.²⁹⁶ A fim de garantir a respeitabilidade almejada, as sociedades tentavam regular os comportamentos de seus sócios, fosse por intermédio dos seus estatutos ou mantendo figuras como os fiscais de salão. Mas essa tentativa apontava também para a preocupação e o desafio que era manter essa harmonia dentro dos salões.²⁹⁷

No caso das sociedades paulistanas, os jornais voltados para a comunidade negra, que muitas vezes eram porta-vozes das sociedades recreativas, chamavam atenção para a maneira com que seus sócios e sócias se comportavam nos salões.

CRÍTICAS

Com a dona Fina. Tome cuidado, isto é feio para uma mãe de filhos. Andar com saias curtas por cima dos joelhos! Cai fora tentação. (...)

No dia 29 do passado mês, no salão do Paulistano, Maria Arantes cometeu uma falta ao terminar uma quadrilha, sendo repelida pelo fiscal que lhe faria ver os regulamentos do cargo que ocupava, caso continuasse com as suas atrações volúveis. Ela mais que depressa virou-se para o presidente, dizendo-lhe com todo deboche:

- Sua Excelência acha que eu devo ser suspensa?

- Pelo contrário, respondeu-lhe o presidente, a senhora não só ficará suspensa, como irá fazer voos com Edu Chaves.

Arre que vergonha! (...)

Com a Laurona, você precisa criar vergonha, de andar fazendo fita quando acaba o ensaio da sociedade dançante, ali nos Campos Elyseos. (...)

Com a Maria Carioca, sabemos que esta negrinha brevemente ficará suspensa de dançar no salão do Glycerio, por ser donzela desordeira e faladeira. Não seja tão escandalosa.²⁹⁸

O jornal *A Sentinella*, que no próprio nome revelava o teor de seu conteúdo, trazia na coluna “Críticas” um espaço dedicado a condenar comportamentos considerados impróprios nas sociedades recreativas. Quase todos os pequenos textos são voltados para o comportamento feminino, com questões que envolviam vestimenta, e comportamentos desviantes, como “falar demais”, e danças de modo inapropriado. Em 1919, o jornal *O Alfinete* relatava que duas mulheres foram banidas do Centro Recreativo Smart por frequentar bailes de maxixe.²⁹⁹ Esse

296 PEREIRA, op. cit., 2020, p.139-145.

297 Ibidem, p.146-147.

298 *A Sentinella*, 10 de outubro de 1920, p.3-4.

299 *O Alfinete*, 9 de março de 1919, p.3.

tipo de notícia parecia ser comum nos periódicos do período:

O Pessoal do Colombo

As Sociedades recreativas que queiram a sua boa ordem e respeito nas sociedades durante os ensaios, não devem aceitar como sócias e convidadas as senhoras que tem dançado maxixe no Colombo.

No próximo número, A Liberdade vai encetar a sua campanha contra este pessoal e dando notícia da Sociedade onde dança a dama e seu nome e residência.³⁰⁰

Além de dançar maxixe, as sócias estavam sendo recriminadas por frequentarem o Colombo, um baile público que não exigia que os frequentadores se associassem, acolhendo assim todo tipo de público. Os jornais davam contorno à tentativa de controlar o comportamento dos membros das sociedades. O maxixe estava no centro da pendenga. A historiadora Inez Machado Borges Pinto avaliou que, na mentalidade de algumas famílias imigrantes, de operários e pequenos proprietários, que tentavam lutar contra “a desagregação da moral familiar tradicional” e conquistar algum status de respeitabilidade, os freges, locais como o Colombo, onde se dançava largamente o maxixe, eram considerados bailes nos quais “vigoravam a promiscuidade sexual e a desordem”.³⁰¹ Segundo ela, os detratores desses espaços os viam como centros de diversões onde “predominava a bagunça, a excitação, o alcoolismo, os desejos carnavais desordenados e a concupiscência”. Maria Inês analisou que a má fama dos freges advinha da estrutura permissiva, da falta de seleção da clientela e do descontraimento total que permeava a atmosfera festiva desses bailes abertos a todo e qualquer freguês. O clima envolvia em larga medida a suspensão das restrições sociais, o abandono da moderação e de algumas normas de conduta, que regulavam o comportamento cotidiano dos trabalhadores e trabalhadoras populares.

Muitos tabus com relação à dança intersexual eram quebrados e os dançarinos bem agarradinhos reboavam, ferrados no maxixe. Nesse tipo de dança, o pudor, a sobriedade, que geralmente deveriam inibir as emoções espontâneas, as inclinações apaixonadas dos pares, não tinham função. A perda das inibições sexuais fluía livremente através da dança apertada e dos movimentos sinuosos dos dançarinos. Uma vez que deixava extravasar espontaneamente as sensações e emoções mais profundas dos casais dançarinos e dos enamorados, o maxixe dava vazão ao comportamento licencioso. Era essa liberdade de movimentos sinuosos, sensuais, ritmados ao som da música contagiante, que imprimia o feitio permissivo ao maxixe e que fazia com que ele fosse tão reprovado pelas correntes moralizadoras das

300 A *Liberdade*, 14 de julho de 1919, p. 02.

301 PINTO, op. cit., 1994, p.252-255.

sociedades burguesas e das classes populares.³⁰²

Pinto se fiou nas descrições do memorialista Jacob Penteadado para tecer essa análise. Mesmo que pareça ter incorporado os julgamentos de Penteadado, a historiadora relativizou que “a irreverência, o deboche e a ousadia” dos comportamentos contidos nessa dança não deixavam de expressar “a hostilidade e a revolta de certos grupos das classes populares contra a vigência de estruturas autoritárias que tendiam a controlar toda sua vida social”.³⁰³

Um crítico da época fez no jornal *O Estado de S. Paulo* uma observação sobre os bailes e danças de salão em 1920 e, apesar de seu tom preconceituoso, pareceu acertar na análise:

As danças e os bailes

Com a evolução da dança, evoluíram também os bailes. De aristocrática, fina e delicada, se fez (ela) plebeíssima, sensual e bruta. O que até pouco se via na sociedade, só se vê hoje às avessas: ao passo que outrora as classes sociais mais baixas imitavam as mais altas, macaqueando-lhes pitorescamente as atitudes, são estas, hoje, que descem e procuram os mais reles modelos. Assim, no maxixe e no tango, eleitos pelo bom gosto e pelo bom-tom. Que são eles? O produto genuíno da senzala. Por mais “estilizados” e sutilizados que sejam, sempre serão reminiscências do bárbaro saracotear da multidão escrava, de outros tempos, que da escravidão como que se libertava no insólito e irreverente do gesto, quando, em horas parcas, se via senhora dos próprios corpos, se não para a vida livre, ao menos para a livre folgança.

Em que pese os nossos elegantíssimos dançadores de tango, isso que hoje se crismou à inglesa, depois de batizado à argentina, não tem mais nobres origens. Subiu da extinta senzala das fazendas e estâncias para o salão dos palacetes de todo o mundo. na mudança, naturalmente, não iria só. Carregaria consigo muito do imponderável que faz a vida social, seja ela rudimentar ou seja cultíssima. Na ascensão do tango, ascenderam, também, sem que por isso ninguém desse, hábitos nunca permitidos na sociedade.³⁰⁴

O perigo presente nas manifestações coreográficas estaria no fato de não virem “sozinhas”, sendo uma ameaça aos códigos de comportamento e hierarquias sociais, como bem assinalava o colunista do então maior jornal da cidade.

Enquanto isso, nas sociedades dos trabalhadores, os hábitos e modos iam sendo constantemente negociados. O colunista Matuto fez suas considerações sobre a conduta dos sócios das associações negras, relacionando questões morais e de formas de bailar:

302 PINTO, op. cit., 1994, p. 254.

303 Ibidem.

304 *O Estado de S. Paulo*, 17 de abril de 1920, p.4.

VAGANDO

“Quem se veste de ruim pano, veste-se duas vezes por ano”.

No número passado tratamos dos “furões”; hoje prosseguimos, porém, em algumas considerações aos sócios e diretores que, muitas vezes não deixam de ser menos delicados para os seus pares, notando-se isto quanto ao lado dos homens como das senhoras.

Tomemos por exemplo as quadrilhas; os arrufos dos namorados são nessa ocasião movidos por uma indelicadeza extraordinária. Note-se que isto apreciei em sociedades, conforme a marca, muitas vezes encontrando-se o casal de desafetos, ficam parados um em frente ao outro, como se a marca da quadrilha não prosseguisse.

Ora, a boa regra e educação manda que em sociedades sejamos atenciosos, não devemos dar provas públicas dos nossos amuos, que devem ficar em casa. Um diretor do Centro Smart, foi suspenso no Paulistano, porque a diretoria deste denunciou-o ter incorrido nessa falta em um dos seus ensaios; no Grêmio Kosmos, temos notado a mesma coisa entre dois ex-namorados. As diretorias precisam olhar esses manejos, porque a sociedade não é lugar de desacatos particulares e nem se presta para tal.³⁰⁵

A crítica estava voltada aos casais que, por desavenças, acabavam atrapalhando as danças, que deviam ser realizadas de modo correto. Para Matuto, o espaço do salão não deveria sofrer interferência de brigas externas, pois esse comportamento não era tido como educado. Além disso, o colunista chamava a atenção para outra questão importante envolvendo as danças de salão:

Outro tanto verificamos nas danças; palavras que, se sou ignorante como penso, não conheço escola de dança, mas o que vejo por aí, por estes inúmeros salões, não sei se se possa dizer que é valsa, polca ou mazurca, a música é uma, as danças divergem, quando se dança um schottisch figurado, outros dançam, digamos desfigurado e vice-versa, não podendo ninguém se entender; há quem possa proibir isto, mas não quer ou não convém.

A maneira de dançar, ah! que tramoia! Nem é tango, maxixe, nem coisa que os valha; sempre cada um dança como melhor lhe apraz e o mestre-sala nada pode dizer: ai dele ou do fiscal, ou alguém por eles, se chamam a atenção!

Quando todos estão dançando, pensando em suas travessuras, não reparam que de um lado alguém observa os movimentos. Estamos certos de que as diretorias saberão por um paradeiro a esses abusos, sentindo o profundo pesar pela denúncia.³⁰⁶

O autor da crítica denunciou a falta de relação entre a música executada com a dança realizada pelos pares. A falta de ação do mestre-sala e do fiscal fazia com que fosse necessária

305 *A Liberdade*, 31 de outubro de 1920, p. 1.

306 *Ibidem*.

uma ação direta das diretorias das sociedades. Percebe-se, mais uma vez, a tentativa da imposição da necessidade de dançar corretamente e se portar do modo certo nos salões, dentro dos padrões sociais e culturais da época, além da confusão para denominar ritmos e estilos de música e dança.

Em 1926, O *Kosmos* proibiu a prática de uma dança intitulada *bataclan*, considerada “imoral” pelos diretores da entidade. Essa proibição gerou protestos por parte dos associados e culminou com um pedido no jornal do grêmio para que a posição fosse revista, pois foi considerada injusta.

Queremos dançar o Ba-ta-clan, que traz para nós maior prazer, por ser um modernismo fácil, e sobretudo elegante. Mas, em uma das reuniões de nossa diretoria, um diretor, rapaz distinto, porém, conservador incorrigível, depois de ter observado a situação e refletido bem, pesou os fatos que porventura adviriam desta moda de dançar e zás...protestou solenemente contra ela. Passaram-se alguns ensaios, até que finalmente em um deles, um diretor avisou-nos a suspensão da referida moda. Sócios e Sócias escutaram aquela observação em forma de sentença condenatória, como uma recusa formal às nossas vontades. Estranhamos, fazendo protestos em surdina, mas, amigos da ordem e da disciplina, calamo-nos. Entretanto, um sócio, aliás um rapaz de bons costumes, empalideceu...e na primeira contradança, indiferente à estupefação de quase todos, do murmúrio que reinava no salão, tira uma dama, talvez de temperamento igual ao seu, e num passo firme e majestoso inicia uma bela polca “bataclanica”, a última daquela noite.

O prenúncio de todos realizou-se: terminada a polca, Mario era suspenso. Possuindo o nosso Grêmio uma férrea disciplina, outra coisa não se esperava. Agora, vamos fazer algumas reflexões íntimas acerca do assunto. Que resultado prático traz a aplicação desta medida? Que benefício nos traz? Se em todo o lugar, nas altas e baixas esferas sociais dança-se o Bataclan, que dia a dia mais se introduz nos nossos costumes, tornando-se a dança popular, por que a nossa diretoria não há de permiti-la quando não há mal nenhum nisso?!...Pois as moças não cortam os cabelos a “la garçonne”? Não usam vestidos de mangas curtas para envolvermos com seus braços quando dançamos? Portanto o Ba-ta-clan torna-se harmonizado com estas modas atuais. Precisamos de um dançar que nos arrebate e que nos leve ao auge do entusiasmo numa carreira pelo salão encerado. Tudo muda e hoje tudo corre velozmente, e assim sendo, nada de mais faríamos, do que acompanharmos a moda, essa moça dominadora que nada tolera, uma vez que se lhe contrariem os seus desejos.

Em face disto, se a diretoria satisfizer nossos desejos, à hora em que nossas partidas começarem subiremos de nossas casas num voo só para irmos cair em pleno salão do nosso atraente “Kosmos” para debaixo de um tango “jazz-bandico” mergulharmos com passos vertiginosos nessa fantástica criação de Madame Rassini. Alimentamos a esperança de que a diretoria não proibirá o Ba-ta-clan, proporcionando aos “habitués” do nosso Grêmio, horas deliciosas como sempre

proporcionou.³⁰⁷

É provável que a dança tenha tido inspiração na casa de espetáculo francesa Bataclã, que era conhecida por suas ousadas dançarinas, que mostravam mais de suas pernas do que a moral da época permitia. A influência “bataclânica” no período foi grande, e suas reminiscências duraram anos e apareceram em peças, partituras e operetas. De toda forma, o nome remete à dificuldade em classificar todas as possibilidades de estilos de bailado e de ritmo que surgiram no período. O interessante em notar aqui foi como os sócios negociavam seus interesses e discutiam os padrões em voga, ao mesmo tempo que se colocavam ao lado “da ordem e da disciplina”. E mais: demonstravam estar inseridos nas novas exigências de modernidade ao reivindicar o direito de dançar uma polca com múltiplas influências nos seus salões, assim como sabiam os indicativos sociais dessa modernidade.

Em continuidade a esse debate, um colunista publicou um apelo no jornal *O Alfinete*:

Nas sociedades dançantes, muitos fazem parte para aprender a dançar; os que sabem, continuam para divertir-se ou com as danças ou com as demais diversões, como sejam o drama, a comédias ou ping-pong, etc. Queremos chegar à conclusão de que a sociedade recreativa, uma vez os sócios propostos e aceitos, eles tiveram em vista gozar de uma parte dos divertimentos, constante nos Estatutos, portanto, não vemos razão em modificar esta ou aquela contradança que não está condenada como imoral e nem em lugares frequentados por famílias; verdade é, que, os nossos homens, as mais das vezes, exageram as mesmas, mas é fácil obter o bom resultado, aplicando a correção por quem de direito.

As danças sempre foram e são apreciadas que pelos ignorantes, que pelos sábios e isto em sua maioria, e em muitas sociedades é suprimida esta ou aquela contradança, para satisfazer vontades, esquecendo-se que a diversão deve ser para todos. Ora, suponhamos uma festa de São João sem fogueira, baile, balão, etc.; será o resultado satisfatório para os assistentes? Assim, esses fatos que favorecem a uns, desgostarão a outros, e a debandada de uma parte desprotegida é inevitável.

Se a sociedade é recreativa, claro que esta que deve proporcionar recreações a todos os sócios, satisfazendo em partes os desejos de cada um, dentro dos limites da moral e das leis sociais. Vemos muitos, inclusive diretores, procurar afastar uma dança qualquer, com o pretexto de que sabe e não quer dançar; neste caso, prejudicam os que apreciam e outros que desejam aprender; se é uma sociedade de professores, claro que não devem admitir como fazendo parte, sócios alunos, evitando assim o desequilíbrio dos gostos.

Caminhando assim, chegaremos à conclusão de que, muito breve, não teremos o que dançar, e iremos a um salão, somente para prostrar, porque um propõe suprimir a quadrilha, outro a valsa, outro a polca, outro a mazurca, etc., passando a sociedade

307 *O Kosmos*, 18 de maio de 1924, p. 1-2.

recreativa a denominar-se “Sociedade das Prosas”.³⁰⁸

O escritor deixava claro que a intenção primeira dos bailes eram seus divertimentos, sendo as danças centrais nesse sentido. Com esse tipo de questionamento, os participantes dos festejos estavam alargando aos poucos as normas comportamentais vigentes, negociando os valores que diversas forças tentavam impor às classes populares. Como havia sugerido o colunista do jornal *O Estado de S. Paulo*, os estilos de dança que ganhavam cada vez mais adeptos, inclusive entre as elites brasileiras e também em outros países, eram capazes de provocar mudanças significativas. Foi preciso muito ritmo para acompanhar os passos desses novos andamentos.

308 *O Alfinete*, 30 de outubro de 1921, p. 1-2.

Segue o baile!

*Esta dança requebrada,
É gostosa e tem sabor...
Põe a gente atrapalhada
Faz na gente tal calor...
Que não pode mais deixá-la,
Tem que ser escravo seu
Há de sempre assim dançá-la
A pensar que está no céu.*

*[estribilho:]
Mexendo assim
Posição terna
A mão na nuca
Perna com perna.
Quebra e machuca
Sem mais ter fim*

*Tudo dança nesta vida
Tudo dança com fervor
Pois que a vida entristecida
Causa a todos grande horror;
Todos sabem que tristezas
Só servem pra aborrecer
Nada nada de molezas
É dançar até morrer.*

Em 1917, o compositor Freire Júnior lançou “Tudo Dança”, um maxixe com letra de A. Fonseca, apresentada acima. Como sugeria os versos da música, as danças, principalmente as que tinham como característica o “requebro”, possuíam a capacidade de afastar tristezas, dar vazão às agruras da vida e causar prazer àqueles que a ela se entregavam. A música e a dança parecem ter tido papel central nas experiências de homens e mulheres que frequentavam os bailes das sociedades recreativas existentes em São Paulo durante a virada do século XIX para o século XX. Essas vivências adquiriram significados diferentes para as distintas classes sociais.

A presente dissertação buscou dar pequenos passos em busca de apreender alguns desses significados, lançando luz sobre as negociações e disputas nos diversos discursos envolvidos. Poucas ainda são as pesquisas direcionadas à dança e à música no contexto dos bailes, durante

o período aqui estudado. Há ainda menos investigações voltadas para o contexto da cidade de São Paulo, o que torna esse objeto de estudo merecedor da atenção de historiadores e pesquisadores em futuras análises.

Os bailes eram espaços com múltiplos significados. Eram neles que muitas vezes casais se formavam, sendo, portanto, um local de encontros e constituição de novos laços. Para os sócios e sócias casados, os bailes se tornavam locais de reconhecimento de valores que estavam em contínua negociação, como a importância da família, da moral e dos bons costumes. Principalmente para os grupos que não pertenciam às elites, ostentar trajes elegantes e dentro da moda era uma maneira de tentar afirmar elevação e respeitabilidade perante uma sociedade extremamente excludente.

Para os grupos negros, as sociedades e grêmios recreativos foram a materialização do desejo de instituir espaços próprios, onde puderam participar da vida pública e cultural da cidade distanciando-se do racismo de que eram constante alvos. Nelas, criaram articulações que demonstravam o entendimento das novas exigências legais resultantes da nova ordem republicana, fazendo valer seus direitos através do lazer. Por meio dessas associações, conceberam laços de solidariedade e ajuda mútua. Essas redes tinham muitas vezes também a intenção de incrementar a formação intelectual de seus sócios, mediante o incentivo de leitura dos folhetins das próprias sociedades, assim como a criação de bibliotecas, além do papel educacional das peças teatrais apresentadas antes das partidas dançantes. Não eram, no entanto, instituições homogêneas, mantendo diferenças entre si e disputas internas, como foi possível entrever nos periódicos analisados.

Nos salões, as questões envolvendo as danças e músicas que ali ressoavam aparecem permeadas de inúmeros significados. No final do século XIX, os “requebros” das coreografias passam a ser cada vez mais frequentes, demonstrando a incorporação da síncopa e de uma linguagem musical constituída pela polirritmia e polimetria de influência circular, que incluiu e digeriu elementos diversos, com influências negras. Esses ritmos rompem com os padrões até então vigentes das danças europeias, caracterizadas por “uma postura de quietude e verticalidade do tronco e pela pélvis raramente funcionar como uma unidade corporal expressiva própria”,³⁰⁹ como assinalou a pesquisadora Karla Carloni. Para tocá-los, as formações musicais também mudaram, introduzindo novos instrumentos. As chamadas *jazz-bands* invadiram aos salões, mesmo que o ritmo não fosse propriamente de *jazz*. A indústria fonográfica, que dava seus primeiros passos, logo percebeu a potencialidade das “danças

309 CARLONI, op. cit., p. 90.

modernas” de mover os corpos e com isso catapultar a venda com discos voltados à “dançomania” que viralizava no país.

Mais do que uma mudança musical, essas novas danças de salão estavam relacionadas também com mudanças nos comportamentos da população. Por isso, foram alvo de inúmeras críticas por parte dos debatedores da época. O maxixe, expressão coreográfica e musical altamente rejeitada num primeiro momento, foi um exemplo de configuração do movimento dos corpos que caiu no campo das avaliações moralistas, sendo condenado por aqueles que não viam com bons olhos as novidades culturais relacionadas ao mundo dos “requebros”, historicamente identificadas com o legado da escravidão e com a população negra e pobre. Porém, para os bailadores das primeiras décadas do século XX, pode-se afirmar que o maxixe foi o veículo que fez do corpo das camadas populares um centro de resistência, sendo inclusive, durante certo período, identificado como símbolo de brasilidade.³¹⁰ Outra perspectiva que merece ser aprofundada em futuros estudos é a ligação das “danças modernas” com o movimento de emancipação feminina, não só entre as mulheres de elite, como nas de origens mais simples. O historiador Eric Hobsbawm já havia sugerido que a grande penetração das novas danças estaria “estritamente relacionada com a libertação de convenções vitorianas de comportamento social e, especialmente, com a emancipação feminina”.³¹¹

Com o avançar da década de 1920, como resultado dessas disputas e negociações, somadas à influência de ideias nacionalistas e do movimento modernista, expressões culturais advindas das camadas populares passam por um processo de valorização, que viria a aumentar na década seguinte. Assim como acontecera com o tango, o *fox-trote* e o próprio maxixe, o samba, também associados à influência negra, passava a representar uma das “danças modernas” que fazia sucesso nos salões. A configuração dos bailes acompanhava a mudança de ritmo da cidade, sendo cada vez mais comum as chamadas gafieiras, em que se pagava um valor unitário de entrada, ao invés da contribuição mensal para associar-se. Dançarinos e dançarinas se adaptavam às novas cadências sem perder o passo, mas esse já é assunto para um próximo baile.

310 Sobre o uso pelos populares do corpo como centro de resistência e crítica dos significados oficiais, cf.: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília, Hucitec/UnB, 1987.

311 HOBBSAWM, op. cit., p. 83-84.

Referências

Fontes

1. Imprensa

O Alfinete (1918 – 1919)

Argus (1915)

A Cigarra (1918)

O Clarim da Alvorada (1927)

O Combate (1917 – 1920)

Correio Paulistano (1854 – 1917)

Elite (1924)

O Estado de S. Paulo (1910 – 1920)

O Farol Paulistano (1831)

A Gazeta (1916 – 1927)

Jornal do Commercio (1837 – 1879)

O Kosmos (1924)

A Liberdade (1919 – 1920)

A Noite (1920)

A Phoenix (1938 – 1940)

A Plebe (1917)

O Progresso (1929)

A Sentinella (1920)

2. Memórias e crônicas

AMERICANO, Jorge. *São Paulo Naquele Tempo* (1895-1915). São Paulo: Carrenho Editorial/

Narrativa Um/ Carbono 14, 2004.

_____. *São Paulo Nesse Tempo (1915-1935)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FLOREAL, Sylvio. *Ronda da meia-noite: vícios, misérias e esplendores da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FREITAS, Affonso A. *Tradições e reminiscências paulistanas*. São Paulo: Ed. da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia., 1921.

GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. Rio de Janeiro: Record, 1978 (29a. Edição, 1998).

HAMOND, Graham Eden. *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond*. Trad. de Paulo F. Geyer. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984.

PENTEADO, Jacob. *Belenzinho: 1910 (Retrato de uma época)*. São Paulo: Editora Martins, 1962.

_____. *Memórias de um postalista*. São Paulo: Livraria Martins, 1963.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

3. Arquivos, leis e museus

ACERVO DA IMPRENSA NEGRA PAULISTA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, de 1903 a 1963.

ACERVO DE MÚSICA do Instituto Moreira Salles.

ACERVO LEVY.

ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO (AESP), Primeiro Cartório de Registro de Imóveis da Comarca da Capital (PCRICC).

ARQUIVO EDGARD LEUENROTH, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

BIBLIOTECA NACIONAL, Hemeroteca.

CASA DA MARQUESA DE SANTOS, Museu Da Moda Brasileira.

DECRETO N. 1.714, DE 18 DE MARÇO DE 1909, artigo 28 da lei n. 1.103, de 26 de novembro de 1907. ALESP.

INVENTÁRIO DA CENA PAULISTANA: antigos edifícios teatrais (de meados do século XIX ao fim da Primeira República).

LEI Nº 173, DE 10 DE SETEMBRO DE 1893, artigo 72, § 3º, da Constituição.

4. Manuais e códigos comportamentais

BORELLI, Lucio. *Arte da dança de sociedade*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1900.

BRAZ, Xico. *Danças de Salão*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1915.

CASTLE, Vernon and Irene. *Modern Dancing*. New York: Harper & Brother, 1914.

ROQUETTE, J.I. *Código do Bom Tom*. Regras de civilidade e de bem viver no XIX século. 1867.

5. Fontes de música e vídeo

I. Partituras

EARL, Mary. *Honeymoon chimes* – delícias da lua de mel (valsas), São Paulo: Casa Levy, s/d, 6 p. [partitura piano].

GONZAGA, Francisca. *Camilla* (polca), Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & Miguez, 1879, 5 p. [partitura piano].

GONZAGA, Francisca. *Carlos Gomes* (valsas), Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Narciso, Arthur Napoleão & Miguez, s/d, 5p. [partitura piano].

GONZAGA, Francisca. *Harmonias do coração* (valsas), Rio de Janeiro: Grande Estabelecimento de Pianos e Musicas Arthur Napoleão & C., s/d, 7 p. [partitura piano].

GONZAGA, Francisca. *Os olhos dela* (polca), Rio de Janeiro: Companhia de Musicas e Pianos Sucessora de Arthur Napoleão, 1881, 4 p. [partitura piano].

GONZAGA, Francisca. *Só no choro* (tango característico), Rio de Janeiro, São Paulo: L. Bevilacqua & C., s/d, 4 p. [partitura piano].

JUNIOR, Joaquim Alves de Carvalho. *Pedida por todos* (quadrilha), Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento Narciso e Napoleão, s/d, 3 p. [partitura piano].

LEVY, Alex. *Tango brasileiro* (tango), Buenos Aires: Edição Alex Levi, s/d, 8 p. [partitura piano].

MARENCO, Romualdo. *Sieba* (quadrilha), São Paulo: Depozito de Pianos, Musicas e

Instrumentos Henrique L. Levy, s/d, 8 p. [partitura piano].

MESQUITA, H. A. *Os sonhos d'ouro* (quadrilha), Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas Buschmann & Guimarães, 1888, 6 p. [partitura piano].

NÃO IDENTIFICADO, *Amorouse* (valsa), Rio de Janeiro, São Paulo: E. Bevilacqua & C., 1902, 2 p. [partitura piano].

ZIUL, Vel y (pseudônimo de Luiz Levy). *Sentimental* (tango brasileiro), São Paulo: Levy Filhos, s/d, 4 p. [partitura piano].

II. Fonogramas e vídeos (em ordem de apresentação)

1. *Glorinha* (schottisch) composição de Romeu Silva, interpretado por Grupo Faceiro, acompanhado por saxofone, flauta, cavaquinho e violão. Disco Phoenix R n° 29, matriz 2006, lançamento 1913. IMS-RJ.

2. *O teu olhar* (modinha) interpretada por Cadete, acompanhada por violão e flauta. Disco Columbia R n° 11583, matriz 11583, lançamento 1910. IMS-RJ.

3. *O teu olhar* (marcha carnavalesca) composição Eduardo Souto, interpretada por Zaíra de Oliveira e Bahiano, acompanhada por Orquestra. Disco Odeon R n° 122798, lançamento 1925. IMS-RJ.

4. *Amorosa* (habanera) composição de Francisco de Oliveira Lima, interpretada por Terceto Francisco Lima. Disco Odeon R n° 120873, gravação 14 de dezembro de 1913, lançamento 1914. IMS-RJ.

5. *Amorosa* (valsa cançoneta) composição de Rodolfo Berger e Catulo Cearense, interpretada por Mário Pinheiro, acompanhada por piano. Disco Odeon R n° 40486/40489, lançamento 1906. IMS-RJ.

6. *Geni* (choro) composição de J. F. Almeida, interpretado por Grupo do Malaquias. Disco Odeon R n° 10216, lançamento 1906. IMS-RJ.

7. *Geni* (polca) composição de J. F. Almeida, interpretada por Banda do Corpo de Bombeiros. Disco Victor R n° 98866, matriz 98866, gravação 01 de novembro de 1907, lançamento 1907. IMS-RJ.

8. *Geni* (marcha) composição de José Napolitano, interpretada por Grupo do Guarabu. Disco Odeon R n° 121812/121813, matriz 121812, lançamento 1920. IMS-RJ.

9. *Julieta, partes I, II, III, IV e V* (quadrilha) interpretada por Banda da Casa Edison. Discos Odeon R n° 108202 (I e II), Odeon R n° 108203 (III), Odeon R n° 108204 (IV) e Odeon R n° 108205 (V), lançamento 1909. IMS-RJ.

10. *Julieta* (schottisch) composição J. Santiago, interpretado por Sexteto Faulhaber. Disco Favorite R n° 1-454102, matriz 7402-t+, gravação 1912, lançamento 1912. IMS-RJ.

11. *Julieta* (polca) interpretada por Solo de Clarinete. Disco Gaúcho R n° 70542, matriz 70542,

lançamento 1913. IMS-RJ.

12. *Julieta* (marcha) composição de P. A. Barcelos, interpretada por Artur Costa, acompanhada por Coro e Orquestra Victor. Disco Victor n° 33257, matriz 50153-1, gravação 13 de janeiro de 1930, lançamento 1930. IMS-RJ.

13. *Nair* (schottisch) composição de Francisco de Paula Bastos e Eduardo das Neves, interpretado por Mário Pinheiro, acompanhado por violão. Disco Odeon R n° 40046, matriz Rx-43 (Rx-34), lançamento 1904. IMS-RJ.

14. *Nair* (schottisch) composição de Francisco de Paula Bastos e Eduardo das Neves, interpretado por Artur Castro, acompanhado por violão. Disco Favorite R n° 1-455047/1-455048, matriz 11213-o, gravação 10 de maio de 1911, lançamento 1911. IMS-RJ.

15. *Sobre as ondas* (barcarola) composição de Juventino Rosas, interpretada por Ameno Resedá. Disco Brazil R n° 70255, lançamento 1910. IMS-RJ.

16. *Quando o amor morre* (valsa) composição de Gustavo Cremieux e Catulo Cearense, interpretada por João Barros, acompanhada por Orquestra. Disco Victor R n° 98903, matriz 98903, gravação 01 de novembro de 1907, lançamento 1907. IMS-RJ.

17. *Quando o amor morre* (valsa) composição de Gustavo Cremieux e Catulo Cearense, interpretada por Geraldo Magalhães, acompanhada por piano. Disco Odeon R n° 108173/108302, matriz xR-862, lançamento 1909. IMS-RJ.

18. *Pic nic trágico* (valsa) composição de Germano Benencase, interpretada por Orquestra Odeon de São Paulo. Disco Odeon R n° 121502, lançamento 1918. IMS-RJ.

19. *Dirce* (valsa) composição de Bimbo, interpretada por Grupo dos Chorosos, acompanhada por violino, cavaquinho e violão. Disco Odeon R n° 120619, matriz SP-31, gravação junho de 1913, lançamento 1913. IMS-RJ.

20. *Triste carnaval* (valsa) composição de Américo Jacomino "Canhoto", interpretada por Orquestra Andreozzi. Disco Odeon R n° 121598/121599, lançamento 1919. IMS-RJ.

21. *Triste carnaval* (valsa) composição de Américo Jacomino "Canhoto" e Arlindo Leal, interpretada por Vicente Celestino, acompanhada por Conjunto. Disco Odeon R n° 122214/122215, lançamento 1922. IMS-RJ.

22. *Os milhões de arlequim* (serenata) composição de Richard Drigo, interpretada por Vicente Celestino, acompanhada por Aldo Taranto e Sua Orquestra. Disco Continental n° 17039, matriz C-3444, gravação 1954, lançamento 1954. IMS-RJ.

23. *Rapaziada do Brás* (valsa) composição de Alberto Marino, interpretada por Alberto Marino (violino), acompanhada por violões. Disco Brasilphone n° 1009, matriz 1009, lançamento 1926. IMS-RJ.

24. *Pé de elefante* (sambinha choroso) composição de Zequinha de Abreu e Dino Castelo, interpretado por Francisco Alves, acompanhado por Orquestra Pan Americano do Cassino Copacabana. Disco Odeon n° 10004, matriz 1172, lançamento 1927. IMS-RJ.

25. *Brazilian tango (Tango brasileiro)* (tango) composição de Alexandre Levy, interpretado por Guiomar Novaes (piano). Disco Victrola R nº 178, matriz N64879-2, lançamento s/d. IMS-RJ.
26. *Terna saudade* (valsas) composição de Anacleto de Medeiros, interpretada por Banda da Casa Edison. Disco Odeon R nº 40226, matriz Rx-208, lançamento 1905. IMS-RJ.
27. *No Baile, partes I e II* (quadrilha) composição de Anacleto de Medeiros, interpretada por Banda da Casa Faulhaber / Cia. Disco Favorite R nº 1-452209, matriz 11547-o, gravação 24 de maio de 1911, lançamento 1911. IMS-RJ.
28. *Correta* (polca choro) composição de Ernesto Nazareth, interpretada por Quarteto Luiz de Sousa, acompanhada por piston, ofclide, clarinete e bombardão. Disco Odeon R nº 120679, gravação 30 de junho de 1913, lançamento 1913. IMS-RJ.
29. *Duvidoso* (tango brasileiro) composição de Ernesto Nazareth, interpretado por Francisco Mignone (piano). Disco Odeon nº A-3271, matriz 6130, gravação junho de 1939, lançamento 1939. IMS-RJ.
- 30.I. *Bambino* (tango) composição de Ernesto Nazareth, interpretado por Grupo Baianinho, acompanhado por bandolim e violão. Disco Columbia R nº 12095, matriz 12095-1-1, lançamento 1910. IMS-RJ.
- 30.II. *Bambino* (tango) composição de Ernesto Nazareth, interpretado por Grupo dos Sustenidos. Disco Odeon R nº 120144, matriz xR1687, gravação 16 de setembro de 1911, lançamento 1913. IMS-RJ.
31. *Diabo coxo* (habanera) interpretada por Nina Teixeira. Disco Odeon R nº 10090, lançamento 1905. IMS-RJ.
32. *Cubanita* (habanera) composição de Chiquinha Gonzaga, interpretada por Grupo Chiquinha Gonzaga. Disco Columbia R nº 11829, matriz 11829-1-4, lançamento 1910. IMS-RJ.
- 33.I. *UNCLE Tom's Cabin* - Group and Solo Dance. 1903. 1 vídeo (1:45 min). Publicado pelo canal Sonny Watson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GCsptiarrzw>. Acesso em: 4 de abril de 2021.
- 33.II. *CAKE Walk* - Coon cake walk, darkey cake walk, cakewalk. 1903. 1 vídeo (0:27 min). Publicado pela Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/96520361/>. Acesso em: 4 de abril de 2021.
- 33.III. *COMEDY Cake Walk*. 1903. 1 vídeo (0:30 min). Publicado pela Library of Congress. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/96520379/>. Acesso em: 4 de abril de 2021.
34. *Elite paulistana* (ragtime) composição de Fred Del Ré, interpretado por Orquestra Odeon de São Paulo. Disco Odeon R nº 121507, lançamento 1918. IMS-RJ.
35. *Odeon* (one step) composição de Fred Del Ré, interpretado por Grupo do Canhoto, acompanhado por trombone, clarinete, cavaquinho e violão. Disco Odeon R nº 121228/121229, lançamento 1916. IMS-RJ.

36. JOSEPHINE Baker dancing the original charleston. 1925. 1 vídeo (1:45 min). Publicado pelo canal Duncan Automatic Stop. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jEH6eDpJgRw>. Acesso em: 4 de abril de 2021.

37.I. *SOME Great 1920's Dance 1928-1930*. s/d. 1 vídeo (2:58 min). Publicado pelo canal Vintage Swing Dance. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WApmaqOSgB4>. Acesso em: 4 de abril de 2021.

37. II. *1920's dances featuring the Charleston, the Peabody, Turkey Trot and more*. 1956. 1 vídeo (2:54 min). Publicado pelo canal Savoy Hop. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=psch9N4PmO4>. Acesso em: 4 de abril de 2021.

37.III. *THE FOX Trot in the Jazz Age*. s/d. 1 vídeo (6:05 min). Publicado pelo canal Walter Nelson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DrLqM8mZhis>. Acesso em: 4 de abril de 2021.

6. Dicionários e obras de referência

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

ENCICLOPÉDIA ILUSTRADA DO CHORO NO SÉC. XIX.

E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS.

MACHADO, Raphael Coelho. *Dicionario musical*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro Editor, 1909.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*. Lisboa: Typ. Lallemand, 2.^a Edição, 1899.

Bibliografia

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canção escrava e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

_____. *Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira república* [livro eletrônico] / Martha Abreu e Carolina Dantas. – Niterói: Eduff, 2020, p. 122.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In.: _____ (org.). *História da vida privada no Brasil: Império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte, Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martin, 1972.

_____. *Música, doce música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 (3ª. Edição).

ANDREWS, George Reid. *Negros e brancos em São Paulo (1888-1988)*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília, Hucitec/UnB, 1987.

BESSA, Virgínia. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

BRITTO, Ieda Marques, *Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930): um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH/USP, 1986, p.57.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna – Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, p.46.

CARVALHO, Gilmar Luiz. *A Imprensa Negra Paulista entre 1915 e 1937: características, mudanças e permanências*. Dissertação (Mestrado em História Econômica), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

CARLONI, Karla. *Requebrando os quadris: jazz, gênero e revistas ilustradas no Rio de Janeiro (1920)*. Locus – Revista de história, Juiz de Fora, v.25, n.2, p. 79-99, 2019.

CASTAGNA, Paulo. *A música urbana de salão no século XIX*. História da Música Brasileira, Instituto de Artes da UNESP. S/d.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

COHEN, Ilka Stern. *Bombas sobre São Paulo: A Revolução de 1924*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DINIZ, André. *O Rio musical de Anacleto de Medeiros*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. *A “Vênus negra”*: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. Estudos Históricos: Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 95-124, 2010.

_____. *Os clubes e bailes blacks de São Paulo no pós-abolição: notas de pesquisa*.

ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

ELEGÊ, Jota. *Maxixe: a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

ELIAS, Norbert. *O Processo civilizador*. Volume 1: Uma história dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1939.

ENDERS, Arnelle. *A história do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Gryphus, 2000.

FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX*. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

FERRARA, Miriam Nicolau. *A imprensa negra paulista (1915-1963)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1986.

FERREIRA, Rafael Rodrigo. *O 'literato ambulante': antologia e estudo da obra de Sylvio Floreal (1918-1928)*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FONSECA, Denise Sella. *Uma colcha de retalhos: a música em cena na cidade de São Paulo: do final do século XIX ao início do século XX*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2017.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Danças da corte; danças dos salões brasileiros de ontem e de hoje*. São Paulo, Depto. de Educação Física e Desportos do MEC, (Caderno Cultural, v. 2), 1974.

_____. Considerações históricas sobre as danças sociais no Brasil. São Paulo: Revista do arquivo nacional, 1972.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH, USP, 2006.

GONÇALVES, Janice. *Música na cidade de São Paulo (1850-1900): o circuito da partitura*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, FFLCH-USP, 1995.

GONZALEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina – Problemas e questões*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

HARDMAN, Francisco Foot. *Lyra da Lapa: acorde imperfeito menor*. Campinas, UNICAMP. In: Coleção Remate de Males Nº 5. 1985.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

IKEDA, Alberto T. *Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos*. Revista Comunicações e Artes, Eca-Usp, São Paulo, v. 13, 1984.

_____. *Música na Cidade em Tempo de Transformação: São Paulo (1900-1930)*, Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, USP, 1989.

JANCSÓ, István & KANTOR, Iris (org.). *Festa: Cultura & Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001. Vol. 2.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final século XIX. In: MORAES, José Geraldo Vinci & THOMÉ, Elias Saliba (Orgs.). *Música e História no Brasil*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2010.

_____. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MARTINS, José de Souza. *A Sociabilidade do Homem Simples*. São Paulo: Hucitec, 2000.

_____. “O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira”. In: PORTA, Paula. *História da cidade de São Paulo*, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

MELO, Victor Andrade de. *Educação do corpo – bailes no Rio de Janeiro do século XIX: o olhar de Paranhos*. Educ. Pesqui., São Paulo, v. 40, n. 3, p. 751-766, jul./set. 2014.

_____; SANTOS, Flávia da Cruz. *Escola de virtudes: a dança na São Paulo do século XIX (décadas de 1830-1860)*. Porto Alegre: Educação e Realidade, 2018.

MENDES, Samanta Colhado. *As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo: 1889-1930*. Franca: UNESP. Dissertação (mestrado). História – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2010.

MIRANDA, Jussara Valéria. *A objeção de consciência e o combate à tirania nos escritos libertários de Maria Lacerda de Moura*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas*. Final do século XIX ao início do século XX. Rio de Janeiro: Funarte; Bienal, 1997.

_____. *Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular no São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios; USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019.

_____, e FONSECA, Denise S. *A música em cena na Belle Époque paulistana*. Revista IEB, set./mar de 2012.

_____, e THOMÉ, Elias Saliba (Orgs.). *Música e História no Brasil*. São Paulo: Alameda/FAPESP, 2010.

PEREIRA, Juliana da Conceição. *Clubes dançantes e moralidades no Rio de Janeiro na Primeira República*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, 2017.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “O Prazer das Morenas: bailes, ritmos e identidades

nos clubes dançantes da Primeira República”, In: Andrea MARZANO, Andrea; DE MELO, Victor Andrade (orgs.). *Vida Divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

_____. *Os Anjos da Meia-Noite: trabalhadores, lazer e direitos no Rio de Janeiro da Primeira República*. Tempo, v.19, 2013.

_____. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881 – 1933)*. Campinas, SP: Editora Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada. Uma experiência paulista (1878-1930)*. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

PERNA, Marco Antonio (org.). *200 Anos de Dança de Salão no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Falando de Dança. 2011.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. *Cotidiano e Sobrevivência: A vida do trabalhador pobre na cidade de São Paulo, 1890-1914*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

PORTA, Paula (org.) *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 vol.

RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole. In.: PORTA, Paula (org.) *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 vol.

ROCHA, Francisco. *Figurações do Ritmo: da Sala de Cinema ao Salão de Baile*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na História brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917- 1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano. São Paulo e pobreza, 1890-1915*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2017 (4ª. Edição), p.69.

SANTOS, Flávia da Cruz. *Uma História do Conceito de Divertimento na São Paulo do século XIX (1828-1889)*. Tese (Dissertação) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, UFMG, 2017.

SAROLDI, Carlos. “O maxixe como liberação do corpo”. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro, FCRB e Topbooks: 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *História do Brasil Nação: Abertura para o Mundo (1889 – 1930)*. Rio de Janeiro: Mapfre e Editora Objetiva, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Juliana Soares da Costa. *Práticas musicais, comunidade, localidade e velhice: um estudo etnográfico sobre a Corporação musical operária da Lapa*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2018.

SILVA, Zélia Lopes da. *Os carnavais de rua e dos clubes na cidade de São Paulo. Metamorfoses de uma festa (1923- 1938)*. São Paulo: Editora UNESP; Londrina: EDUEL, 2008.

SIMSON, Olga Rodrigues Moraes von. *A burguesia se diverte no reinado de momo: sessenta anos da evolução do carnaval na cidade de São Paulo. (1855-1915)*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

_____. *Carnaval em branco e negro*. São Paulo: EDUSP, 2007.

SIQUEIRA, Uassyr. *Clubes recreativos: identidades e conflitos entre os trabalhadores paulistanos (1900-1920)*. Revista Mundos do Trabalho, vol. 3, n. 5, janeiro-junho de 2011.

SOIHET, Rachel. A sensualidade em festa: representações do corpo feminino nas festas populares no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX a XX. In.: _____ e MATOS, Maria (orgs). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Unesp, 2003

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *Brasileanas, danças características: reflexões sobre brasilidade e miscigenação a partir de partituras musicais (Rio de Janeiro, fim do século XIX e início do século XX)*. Revista Maracanã. Edição: v. X, n.10, Janeiro/Dezembro 2014.

_____. *Danças licenciosas, voluptosas, sensuais... mas atraentes!:* representações do batuque em relatos de viajantes. Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá, ano 4, n.11, set. 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular (da modinha à canção de protesto)*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Pequena História da Música Popular – da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe. O caso Pestana*. Teresa revista de Literatura Brasileira

(4|5). São Paulo, p.13-79, 2004.

ZAMITH, Rosa Maria. *A dança da quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.