

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

*A Dança Negra de Mercedes Baptista
Corporeidades Afro-Diaspóricas em diálogo*

Erika Villeroy da Costa

Niterói 2020

“Eu cheguei agora, todo coberto de ouro, arrudeado de jóia.”

Agradecimentos

A Oxumarê, dono de mim e dos meus caminhos.

A Aganju, que me guarda.

A Oyá, minha mãe que me embala nos momentos mais difíceis.

A minha mãe Cláudia Beatriz de Villeroy e meu pai Carlos Eduardo da Costa, por serem a base que sustenta e orienta os meus passos.

A meu pai Maurício Moraes *Obá Guerê*, que me fez conhecer o sagrado em mim.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, seus professores e funcionários, pelo apoio e incentivo.

A minha orientadora Beatriz Cerbino, pela determinação e suavidade do seu olhar que permitiu que essa pesquisa se desdobrasse com precisão e alegria.

A Carmen Luz, pelos encontros, afeto e percepções que foram terra fértil em paisagens hostis e a quem devo tanto.

Ao mestre Charles Nelson, pela generosidade, confiança e olhar atento sem o qual não teria sido possível dançar a dança dona Mercedes Baptista, que ele leva adiante com excelência e coragem.

A mestra Valéria Monã, que me ensinou a dançar.

Aos professores Luciane Ramos, Jorge Vasconcellos, Júlio Tavares, por propiciarem reflexões e inquietações que também sustentam esse trabalho.

Aos mestres e professores: José Carlos Arandiba, Nildinha Fonseca, Vera Passos, Rosângela Silvestre, Vânia Oliveira, Eliete Miranda, Gleide Cambria, Mônica da Costa e Guillaume Niedjo. A minha dança e o meu discurso se devem também a eles.

As professoras *do Institute for Dunham Certification*, Rachel Tavernier, Janiece Blunt, Saroya Corbett, Patricia Wilson e Heather Beal.

Aos professores Paulo Marques, Frederico Paredes, Márcia Rubin, Ana Bevilacqua. e Camila Ferreira da Silva.

A minha *ojubonan* Valéria *Osun Nidé* e minha mãe Ana Maria *Nan Toin*. Minhas irmãs Flávia Herculano *Nan Lewá*, Alex Borges *Osayin Delê*, Letícia Herculano *Obá Delayó*, Thiago Perreth *Ogun Tobá*, Monique Inocêncio *Lodé Funké*, Karine Narahara *Ogun Lakijá*, Sem a minha família nada disso seria possível.

Aos amigos e bailarinos Davi Pontes, Raphael Arah, Sabrina Chaves, Edmilson Costa, Ana Paula Venâncio, Raquel Venâncio, Tatiana Souza, e Leandro Vieira por dançarem sempre ao meu lado.

RESUMO

A pesquisa trata de uma abordagem histórico-crítica sobre a emergência de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro da década de 1950, consolidada pela bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista através da articulação de técnicas distintas e de uma consistente pesquisa das danças afro-brasileira e dos pés de dança das religiões de matrizes africanas, sob a influência determinante da técnica e método de ensino sistematizados por Katherine Dunham, bailarina, coreógrafa e antropóloga norte-americana, que pude observar a partir das correlações entre o trabalho do mestre Charles Nelson, que pertence à segunda geração de professores da técnica de dona Mercedes, e os fundamentos da técnica Dunham. Relaciono essa articulação ao conceito de *corpus infinitum* e mundo implicado de Denise Ferreira da Silva, que contribuem para a compreensão dos modos de operar das corporeidades em diáspora, e analiso as três passagens que levaram Mercedes Baptista a tecer técnica, método de ensino e repertório próprios em relação ao contexto das tensões entre a formação da identidade nacional e das estéticas negras que emergem transversalmente nas Américas do Sul, Central e do Norte a partir da década de 1920.

Palavras-chave: Mercedes Baptista. Histórias da Dança. Danças Negras. Danças Afro. Dança Moderna.

ABSTRACT

This research deals with a historical-critical approach on the emergency of a black dance in the city of Rio de Janeiro through the 1950's, created by Mercedes Baptista, dancer and choreographer, through the articulation of different techniques, a solid research on secular and religious afro-brazilian dances and what I understand as a fundamental influence of dancer, choreographer and anthropologist Katherine Dunham's dance technique, which I observed through my experiences with master Charles Nelson dance classes – who belongs to the second generation of teachers of the Afro-Brazilian Dance School – and the fundamentals of Dunham technique. I relate such articulation with Denise Ferreira da Silva's concept of *corpus infinitum* and *mundo implicado*, which contribute to the comprehending the black diaspora ways of operation, and analyze the three main passages done by Mercedes Baptista in order to sow her own technique, teaching method and repertoire in a direct conversation with the context of tensions between the national identity formation and the black aesthetics that transversally begin to emerge in the South, Central and Central Americas by the 1920's.

Key-words: Mercedes Baptista. Dance Histories. Black dance. Afro-brazilian dances. Modern Dance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mercedes Baptista.....	17
Figura 2 - Jornal “A Noite” (13 de dezembro de 1961).....	19
Figura 3 - Mercedes Baptista	20
Figura 4 - Anúncio “Casa Grande e Senzala”	23
Figura 5 - Anúncio da revista “É Tudo Juju-Frufru”	24
Figura 6 - Réquiem para os Índios (1979)	26
Figura 7 - Dora Vicacqua, a <i>Luz del Fuego</i>	27
Figura 8 - Eros Volúsia.....	28
Figura 9 - Eros Volúsia em ensaio para a revista LIFE Magazine (1943)	30
Figura 10 - Pôster do filme Rio Rita (1943)	32
Figura 11 - Katherine Dunham em “ <i>Stormy Weather</i> ” (1943).....	33
Figura 12 - Mercedes Baptista em Iracema (1948).....	41
Figura 13 - Reportagem na Revista O Malho (Ed. 98, 1948)	43
Figura 14 – Reportagem na revista “Carioca” (Ed. 622, 1947).....	51
Figura 15 - Rapsódia Negra (1956).....	54
Figura 16 - Mercedes Baptista, Rainha das Mulatas.....	55
Figura 17 - Recorte do jornal “O Quilombo”.	56
Figura 18 - Mercedes Baptista ao lado de Maria de Lourdes Nascimento, Guiomar Ferreira, Guerreiro Ramos e Milka Cruz	57
Figura 19 - Abdias Nascimento como o <i>Imperador Jones</i>	59
Figura 20 - Edison Carneiro.....	60
Figura 21 - Jornal “O Correio da Manhã”	61
Figura 22 - Jornal “O Correio da Manhã”, (24/01/1950).....	61
Figura 23 - Panfleto de <i>A Negro Dance Evening</i> (1934)	63
Figura 24 - Edna Guy.....	65
Figura 25 - Katherine Dunham no Rio de Janeiro, 1950.	68
Figura 26 - Katherine Dunham e bailarinos da Katherine Dunham Dance Company, 1946.....	69
Figura 27 - Contração total (<i>the hinge</i>) – Técnica Dunham, 1946.....	72
Figura 28 - Katherine Dunham em L'Ag'Ya (1938).....	76
Figura 29 - <i>Shango</i> (1948).	77
Figura 30 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista	79
Figura 31 - Rolamento Completo.....	85
Figura 32 - <i>Pliés</i> na segunda posição com trabalho de pés.....	88
Figura 33 – Queda e Recuperação	91
Figura 34 – Balanços de perna com círculos	97
Figura 35 - Contrações na quarta posição	98
Figura 36 - Preparatória A (<i>Low presentation</i>)	100
Figura 37 – <i>Rocking Horse</i>	103
Figura 38 - Charles Nelson	106
Figura 39 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista, <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1965	112
Figura 40 - Raimundo Bispo dos Santos.....	119
Figura 41 - Anúncio, jornal “A Noite”, 11 de abril de 1956.	121
Figura 42 - Capa da Revista O Cruzeiro, 23 de setembro de 1987.....	122
Figura 43- Mercedes Baptista. <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1965.	125
Figura 44 - Ballet Folclórico Merdes Baptista. <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1965.....	127
Figura 45 - Reportagem, jornal “Diário Carioca” (22/05/1965).....	129

Figura 46 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1965	130
Figura 47 – Ballet Folclórico Mercedes Baptista, <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1965	131
Figura 48 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1965. <i>Bibliothèque Nationale de France</i>	132
Figura 49 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista, <i>Théâtre des Nations</i> – Paris, 1956	133
Figura 50 - Anúncio, Diário de Notícias (23/07/1964)	134
Figura 51 - Carro Abre-Alas do G.R.E.S. Salgueiro, 1963.....	135
Figura 52 - Isabel Valença como Xica da Silva, 1963.	136
Figura 53 - Minueto, Ala dos Importantes do G.R.E.S. Salgueiro.....	138
Figura 54 - Mercedes Baptista e <i>The Alvin Ailey Dance Theater</i> , “O Jornal”. (06/01/1972).....	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo I – O Theatro Municipal do Rio de Janeiro	17
1.1 – Primeiros Passos	17
1.2 – A invenção da brasilidade no Estado Novo	20
1.3 – Eros Volúcia	25
1.4 – Três Pilares Ontoepistemológicos	34
1.4.1 – Da centralidade do corpo na racialização da diferença	35
1.4.2 – As danças do negro	39
1.5 – Mercedes Baptista e Eros Volúcia	41
1.6- A Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	46
Capítulo II – O Teatro Experimental do Negro e Katherine Dunham	46
2.1 – Da negritude.....	48
2.2 – Teatro Experimental do Negro.....	50
2.2.1 – Rainha das Mulatas.....	53
2.3 – Edison Carneiro	60
2.4 – O Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa.....	61
2.5 – Danças negras e danças modernas	63
2.6 – Katherine Dunham	68
2.6.1 – Mercedes Baptista e Katherine Dunham: Aproximações e Distanciamentos	76
2.6.2 – A técnica Dunham.....	78
2.6.3 – Correlações	80
2.6.4 – Recuperação do trabalho de mãos.....	84
2.7 – Ilustrações	103
2.8 – A Escola de Dança Afro-Brasileira	103
Capítulo III – O tecer de uma dança negra	109
3.1 – Academia de Danças Mercedes Baptista.....	112
3.2 – Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista	113
3.3 – As Danças Afro.....	115
3.4 – João da Goméia	120
3.5 – O Ballet Folclórico Mercedes Baptista	124
3.5.1 - Turnês.....	126
3.5.2 – Espetáculos Autorais.....	132
3.6 – G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro	133
3.7 – De 1966 em diante.....	138

CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICE	147

Introdução

No dia 16 de outubro de 2016, uma estátua em homenagem a Mercedes Baptista foi inaugurada no Largo de São Francisco da Prainha, na Praça Mauá. A praça fica na Zona Portuária do Rio de Janeiro, uma região atravessada e marcada pela história do negro na cidade, e que passou recentemente por mais um processo de gentrificação empreendido pela prefeitura em função do projeto Porto Maravilha (2011). Ali estão o Cais do Valongo, o Morro da Conceição e a Pedra do Sal, lugar de origem do samba urbano carioca – que teve sua estreia na rádio no dia 27 de setembro de 1917 com “Pelo Telefone”, do músico, compositor e violonista Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga – e da fundação do primeiro terreiro de candomblé do Rio de Janeiro, o *Ilê Asé Opó Afonjá*,¹ que junto à casa de João Alabá de Omolu, na rua Barão de São Félix, e ao quintal de Hilária Baptista de Almeida (1854 – 1924), a Tia Ciata, na rua Camerino, configuravam na Zona Portuária o território que ficou conhecido como Pequena África – e que compreende o que hoje conhecemos como os bairros da Saúde, Gamboa, Praça Onze e Estácio.

Atualmente a Zona Portuária encontra-se dividida entre a arquitetura do Museu de Arte do Rio, galpões de arte e ateliês, e os antigos moradores que não foram expulsos pelas obras mais recentes. A inauguração da estátua de Mercedes Baptista é um gesto simbólico no sentido de recuperar e marcar a existência da cultura e da memória afro-brasileira na região como agentes das histórias do Rio de Janeiro. No entanto, ao considerar a relevância e o pioneirismo da dança de Mercedes Baptista como uma das principais vertentes das danças afro e também como a primeira dança moderna a emergir no país (MONTEIRO, 2011, p. 40), a sua ausência do currículo das universidades e demais instituições do ensino da dança é desconcertante. Nesse sentido, as contradições entre movimentos de visibilização e apagamento fazem com que a escolha do Largo da Prainha para esse monumento revele outro sentido e levanta a seguinte questão: onde está Mercedes Baptista na história da dança no Brasil?

Em conversa com a artista e pesquisadora Carmen Luz, falamos da urgência de se fazer referência ao legado acadêmico em torno do trabalho de Mercedes Baptista: Nelson Lima, Paulo Melgaço, Marianna Monteiro e Agatha Oliveira. De que forma esses pesquisadores vão dialogar entre si e

¹ O Ilê Asé Opó Afonjá fica hoje no bairro de Coelho da Rocha, em São João de Meriti.

quais são as possíveis lacunas, que entendo aqui também como pontos de passagem, no que foi dito até agora? Os mais velhos dizem que antiguidade é posto. Também é um costume em nossas casas de candomblé saber de onde viemos e fazer referência (e prestar reverência) aos que vieram antes e abriram caminhos para que os mais novos pudessem passar. Nesse sentido, a minha pesquisa é também um movimento no sentido de firmar o pé da produção teórica sobre Mercedes Baptista e sobre as danças negras – lembrando que esse não é um trabalho que começou agora – e de localizá-lo nesse tempo que não é necessariamente linear, mas que precisa ser, de uma forma ou de outra, percorrido em toda a sua extensão. Foi olhando para esses pesquisadores que a minha questão inicial, a de qual seria o lugar de Mercedes Baptista na história das danças no Brasil, se desdobrou em outras perguntas: qual a relevância de entendê-la – para além de uma dança fundamentalmente negra e uma das diversas vertentes de danças afro que temos aqui – *também* como uma dança moderna – a primeira delas – que emerge no país, como argumenta Marianna Monteiro (MONTEIRO, 2011)? E então: como essa dança vai, ao mesmo tempo, esgarçar a noção de uma grande modernidade no campo coreográfico?

A questão me parece passar pelo fato de que trato aqui de uma técnica que foi subalternizada também no contexto das práticas historiográficas em dança, e que permanece circunscrita, como dito anteriormente, ao campo das danças folclóricas, campo esse que legitima a falsa universalidade do que se entende por danças modernas e danças contemporâneas, e que hoje se apresentam também como danças da branquitude. A partir desse problema, então, é possível pensar na necessidade de se traçar histórias transculturais da dança (LAUNAY, 2017), entendendo os trânsitos que hoje ocorrem em escala global e que estabeleceram um campo de práticas híbridas traçadas a partir de saberes múltiplos e necessariamente hierarquizados entre si, isto é: os intercâmbios entre coreógrafos e bailarinos de diferentes origens e formações que se dão através de relações de poder que vão determinar espaços de circulação e registro, bem como atravessar os processos de criação artística e de construção e transmissão de técnicas. A essa transversalidade relaciono o conceito de *corpus infinitum*, de Denise Ferreira da Silva (2018), que chega ao final da pesquisa como uma ferramenta indispensável na descrição dos modos de operar das corporeidades negras em diáspora. Cabe também apontar que a argumentação de diversas pesquisadoras abordadas nessa pesquisa, como Leda Maria Martins, Brenda Gottschild e Luciane da Silva, apontam para uma dinâmica de influências e intercâmbios múltiplos que garantiu a sobrevivência e a reterritorialização das culturas negras no contexto da violência colonial.

O objetivo dessa pesquisa é pensar a emergência de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro, na década de 1950, consolidada por Mercedes Baptista através da articulação de técnicas distintas – a do balé clássico europeu e a da dança negra e moderna de Katherine Dunham, que associadas a diversas danças seculares e religiosas de matrizes africanas deram origem a técnica, método de ensino referentes a um repertório próprio (MONTEIRO, 2011). É um trabalho que parte do desejo de compreender, em um primeiro momento, os contextos que informaram e foram informados por Mercedes Baptista no tecer dessa dança, entendendo corpo e movimento como território de produção de conhecimento e inscrição no mundo. Deste modo, ao falarmos de Brasil, e mais especificamente do eixo Rio-Salvador a partir da década de 1940, nos deparamos com dois projetos distintos, e de certa forma antagônicos, que acabam por se entrelaçar no campo das artes da cena: a construção de uma certa *brasilidade*, demandada pela política nacionalista do Estado Novo (1937 - 1946), e também pelo que podemos chamar de um projeto da negritude em diáspora, que se desdobra, nas artes cênicas, a partir da emergência do teatro negro norte-americano, do Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento (1914 – 2011), e de certo um campo coreográfico aberto por bailarinos e coreógrafos negros que hoje pode ser nomeado como o das danças negras cênicas.

Paralelamente, existe a necessidade de se olhar de fato para as técnicas que atravessam a dança de Mercedes Baptista e entender: **a)** como se dava essa articulação, sabendo que Baptista era, antes de tudo, uma bailarina clássica formada pela Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e compreendendo as relações hierárquicas que se estabelecem entre os saberes em questão; e **b)** por quê, ainda assim, a dança de Mercedes Baptista se faz uma dança negra, entendendo que o movimento de dupla-articulação e a plasticidade são elementos que podem apontar para as corporeidades negras em diáspora. Brenda Dixon Gottschild, artista e pesquisadora norte-americana, descreve a estética africanista que aparece no contexto da dança cênica dos EUA como uma *estética da contrariedade*, que não só compreende o conflito e a dissonância como emerge a partir dessas duas instâncias (GOTTSCILD, 1998, p.13). Leda Maria Martins, escritora e pesquisadora brasileira, aponta para um *código da duplicidade* “que se reflete não apenas na formulação de sentido, mas também na elaboração de formações discursivas e comportamentais que estabelecem, em diferentes níveis, um diálogo intertextual e intercultural entre formas de expressão africanas e ocidentais.” (MARTINS, 1995, p. 199). A questão é como esse diálogo, ao se dar em

contextos sociais e políticos específicos, é construído por corporeidades que são múltiplas, mas que podem marcar também o que Martins aponta como um discurso distintivo.

O que antes me parecia ser uma decisão a ser tomada enquanto caminho de pesquisa – tratar de corpo e movimento ou das dimensões sociopolíticas do trabalho de Mercedes Baptista –, hoje percebo como instâncias que não devem ser dissociadas. Não se trata, porém, de entender dança como uma metáfora, ou uma analogia, do contexto onde ela se insere (o desvio aqui não é uma figura de linguagem), mas de tatear a possibilidade de olhá-la, como argumenta André Lepecki, em sua capacidade “de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (enérgicas, políticas) de mobilização, de participação, bem como de passividade” que constituem a sua força crítica. (LEPECKI, 2012, p. 45).

A partir dessas constatações iniciais o meu trabalho começa a tratar por um lado da pesquisa teórica e outro de uma prática historiográfica que se constrói necessariamente sobre o corpo e sobre a fala, sobre as relações entre escrita e oralidade, memória e esquecimento, bem como sobre os limites da linguagem no que se refere às tentativas de definição e compreensão as quais o corpo e dança sempre escapam. Por fim, é importante dizer que por ser também uma bailarina, para mim não seria possível falar do trabalho de Mercedes Baptista sem dançá-lo. Nesse sentido, as aulas do mestre Charles Nelson, ex-aluno e bailarino do mestre Gilberto de Assis, que foi parte da primeira geração de bailarinos formados por ela, são fundamentais não só enquanto trabalho de campo, mas enquanto força motriz da pesquisa de uma forma geral – assim como vêm sendo as aulas em linha [online] abertas pelo *Institute for Dunham Technique Certification*, que ao longo de cinco meses das medidas de isolamento social em função da atual situação do país chegaram até mim como uma importante lembrança da nossa capacidade de construir pontes sob circunstâncias adversas.

Mercedes Ignácia Krieger da Silva nasceu na cidade de Campos, Rio de Janeiro. Sua trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e as passagens pelo Teatro Experimental do Negro de Abdias Nascimento e a Dunham School of Dance, da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham, a levaram a inaugurar a Academia de Danças Mercedes Baptista, onde ela formou sua primeira geração de bailarinos do Ballet Folclórico Mercedes Baptista que foi, no Rio de Janeiro, também a primeira companhia de dança a levar para a cena *elementos da cultura negra pensada e dançada por artistas negros*.

Dona Mercedes teve parte também na série de transformações que fizeram das escolas de samba cariocas o que são hoje – que vão da verticalização e espetacularização dos desfiles à exploração de temas negros nos sambas-enredos, antes fortemente influenciados pela ideologia nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas (1882 – 1954). Entre elogios e críticas, ao coreografar a Ala dos Importantes do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro com um minueto, Baptista ficou conhecida como a introdutora do passo marcado no carnaval do Rio de Janeiro, e sua atuação em parceria com o carnavalesco Fernando Pamplona ficou marcada na história da agremiação no ano em que esta passou à frente das gigantes G.R.E.S. Portela e G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, e levou o primeiro lugar com o enredo Chica da Silva (1963), de Arlindo Rodrigues.

Sua atuação no campo das políticas públicas para a arte foram fundamentais também para o reconhecimento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos das danças afro – como aponta o pesquisador e atual diretor da Escola de Danças Maria Olenewa (antiga Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro), Paulo Melgaço. Em 1979, ela participa da criação do Conselho Brasileiro da Dança (CBDD) como secretária adjunta, e em seguida da Associação Profissional dos Profissionais da Dança (APPD), que veio a ser o que é hoje o Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro (SPPDDMRJ). Ainda segundo Melgaço, Mercedes Baptista ficou assim responsável pelos critérios de avaliação dos candidatos ao título de bailarino profissional de dança afro-brasileira. (MELGAÇO, 2007, p. 101).

Entretanto, a inauguração da estátua em sua homenagem aponta para um hiato entre a consistência e a extensão das suas contribuições para a dança no Brasil e a ausência do seu nome das aulas de história da dança nas universidades, bem como a da técnica da Escola de Dança Afro-Brasileira sistematizada por ela no currículo de formação de bailarinos profissionais, professores e pesquisadores. Circunscrita ao campo subalternizado das danças folclóricas, das “coisas de preto”, como aponta a pesquisadora Nadir Nóbrega em “Dança Afro – Sincretismo e Movimento” o legado de Mercedes Baptista é hoje lembrado pelos seus antigos bailarinos como algo a ser resgatado em vista do esquecimento.

Nesse sentido, o meu trabalho assume uma posição revisionista, sabendo que para melhor compreender os descompassos e lacunas nas narrativas acerca do seu trabalho é preciso analisar

como o dispositivo da racialidade, paralelamente à ideia de mestiçagem que constitui a brasilidade do Estado Novo, vão resultar na invisibilização e na falta de compreensão de uma técnica que dialoga tanto com a formação das danças modernas quanto com a emergência de um campo coreográfico que é próprio da diáspora negra nas Américas do Sul, Central e do Norte. A partir daí, é possível então olhar para outras possibilidades de leitura que transpassem os limites da representação instituídos pelo pensamento moderno que, para garantir a universalidade do sujeito branco/europeu – e justificar e naturalizar a expropriação colonial –, ilustra os sujeitos não-brancos como “O Outro”.

No capítulo I, analiso determinadas representações do negro na dança cênica do Rio de Janeiro que, a partir da década de 1930, se constroem a partir de um imaginário colonial acerca do sujeito negro, e como essas representações vão se relacionar com o que entendo como um modo de apropriação técnico e cultural específico da branquitude e orientar, a partir da década de 1930, a ideia de um corpo mestiço que é veiculada em função da política nacionalista de Getúlio Vargas e projetado sobre a figura de Eros Volússia (1914-2004), ex-professora de Mercedes Baptista no Serviço Nacional de Teatro², reconhecida pela crítica e por parte da classe artística como sistematizadora do bailado nacional. Volússia é também apontada como precursora³ da Escola de Dança Afro-Brasileira, por articular sua formação como bailarina clássica e uma pesquisa livre em torno do que se entendia por danças folclóricas, e por ter sido a sua primeira professora de dança no Curso de Balé do Serviço Nacional do Teatro. Descrevo então a passagem de Baptista para a Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – determinante para a sua formação enquanto bailarina e coreógrafa profissional –, levando em consideração o peso da técnica clássica europeia na construção do seu trabalho enquanto uma ferramenta que passa a fazer parte do treinamento de bailarinos das danças afro cênicas.

No capítulo II, a partir da sua passagem da Escola de Danças e do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro para o Teatro Experimental do Negro, em 1944, e em seguida para a *Dunham School of Dance and Theater*, em Nova York, levantamos a questão que parece indispensável para pensarmos o seu trabalho, e que vai localizá-lo em um contexto ainda mais

² O Serviço Nacional do Teatro (SNT) foi um órgão criado em 1937 por Gustavo Capanema, como subpasta do MESP (Ministério da Educação e Saúde Públicas). O SNT foi responsável pelo financiamento e promoção de iniciativas em teatro e dança que estivessem alinhadas à demanda pela exaltação da cultura nacional.

³ Em sua tese de doutorado, “o ” (2017), Fernando Ferraz aponta Eros Volússia e Felicitas Barreto como precursoras das danças afro cariocas e soteropolitanas.

amplo do que o sugerido por Marianna Monteiro, que é o da dança moderna no Brasil. Essa questão é a emergência de uma nova estética negra para a cena, pensada por artistas, coreógrafos e diretores de teatro negros, diretamente envolvidos com movimentos de emancipação e reivindicação de direitos da negritude. Nesse sentido, entendemos o corpo tal como na proposta da pesquisadora Luciane da Silva, que o descreve como uma “rede material e de energias, como perspectiva de mundo e lugar de conhecimento.” (SILVA, 2017, p. 24)

Essa estética aparece não como um contraponto a um certo *imago* do negro, em circulação nas artes cênicas desde as primeiras manifestações teatrais na América do Norte – e no Brasil – e que é elaborado a partir da caricatura e da hipérbole negativa (MARTINS, 1995, p. 62), mas enquanto um processo inevitável de produção de diferença através da prática artística e como parte do que Denise Ferreira da Silva descreve como o potencial disruptivo da negritude, onde o lugar do irrepresentável, assim como as as noções de atravessabilidade, transversalidade e não-localidade apontam para a possibilidade de pensar e experienciar o mundo para além das limitações das ferramentas da racialidade que localizam a agência do sujeito negro sempre em relação à violência da expropriação colonial.

No capítulo III, argumento como a Academia de Danças Mercedes Baptista e o Ballet Folclórico Mercedes Baptista emergem no Rio de Janeiro em contexto e condições singulares – levando em consideração suas passagens anteriores pela Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro e a *Dunham School of Dance and Theater*; e a cena artística da cidade a partir da década de 1950, quando bailarinas clássicas dividiam espaço com vedetes, músicos, atores profissionais e amadores nos teatros de revista e cassinos, ao mesmo tempo em que o Teatro Folclórico de Miécio Askanasy seguia em atividade e as figuras de Joao da Goméia e Didi de Freitas já eram conhecidas do público por seu trabalho com danças de terreiro em cena.

Argumento também sobre o do campo das danças afro no Brasil como uma formação heterogênea, multifacetada e que se relaciona com o conceito de *corpus infinitum* de Denise Ferreira da Silva, ao mesmo tempo em que aponta para as influências dos trabalhos de Katherine Dunham e Mercedes Baptista no sentido da construção das representações de danças seculares e religiosas de matrizes africanas em cena a partir da sua articulação com o balé clássico europeu e as danças modernas.

CAPÍTULO I – O THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO

1.1 – Primeiros Passos

Mercedes Ignácia da Silva – Mercedes Baptista, nasceu no dia 21 de maio por volta do ano de 1921⁴, na cidade de Campos. Sua mãe, Maria Ignácia da Silva, era costureira, e mudou-se com ela para o Rio de Janeiro para trabalhar como doméstica (MELGAÇO, ano, p. 12). Na adolescência, depois de trabalhar em uma tipografia e em uma fábrica de chapéus, ao mesmo tempo em que seguia seus estudos no Colégio Municipal Homem de Mello, na Tijuca, o pesquisador e atual diretor da Escola de Danças Maria Olenewa, Paulo Melgaço, conta que a jovem Mercedes descobriu que queria dançar – enquanto assistia aos filmes da época na bilheteria do cinema onde passou a trabalhar no seu terceiro emprego.

A primeira vez que Baptista participaria do carnaval do Rio de Janeiro, que veio a ser um dos seus principais campos de atuação, foi como destaque foi em 1939, quando participou do concurso Rainha do Bloco Tico Tico, promovido pela revista de mesmo nome. Ela foi eleita princesa.



Figura 1 – Mercedes Baptista. Fonte: Biblioteca Nacional

⁴ Não se sabe o ano exato do seu nascimento.

Vinte anos mais tarde, em 1961, Mercedes Baptista seria manchete no jornal A Noite, em reportagem que fala muito de quem ela era: uma artista de formação extensa e diversa, e também uma *diva*: como Katherine Dunham e Josephine Baker, suas contemporâneas. *Meméia*, como a chamavam seus bailarinos mais chegados, era uma mulher de personalidade forte, séria e irônica e particularmente rigorosa. Nascida sob o signo de Gêmeos, ela vai circular com facilidade entre os mais diversos contextos sociais – como o do restaurante Vermelhinho, no centro do Rio de Janeiro, e o Café Lamas, no Largo do Machado, frequentado à época em sua maior parte por homens – artistas e intelectuais do movimento negro, como Abdias Nascimento (1914 – 2011) e Haroldo Costa (1930) mas também pelo carnavalesco Fernando Pamplona (1926 – 2013) e Edison Carneiro (1912 – 1972) – que se tornaram seus amigos e parceiros de trabalho.

Hoje, Mercedes Baptista tem seu conjunto folclórico, o melhor que possuímos, motivo de agrado, onde quer que ela se apresente. Já atuou, com ele, em várias companhias de revistas e percorreu diversos Estados brasileiros, bem como Uruguai e Argentina, por duas vezes. Além da dança, Mercedes canta muito bem - “para não morrer de tédio, quando a velhice chegar” - e sente que se sairia bem interpretando papéis dramáticos, no teatro declamado, coisa que um dia tentará. Também toca piano, mas a sua verdadeira e grande paixão sempre foi e será a dança. (...)

- Sua maior ambição, Mercedes? “Ser famosa”. Mas já o é. (A Noite, 13 de dezembro de 1961)

Mercedes Tem o Ritmo Nas Veias... Por Isso Tornou-se Bailarina

TEATRO ALMIR AZEVEDO O TEATRO DA PAZ DE BELÉM

O majestoso Teatro da Paz, de Belém do Pará incluído, com destaque, entre os maiores e mais belos teatros do Brasil. Inaugurado em 13 de fevereiro de 1918, dispõe de 1.100 lugares, com 22 camarotes, 30 frisas e amplos salões. Teve sua fase áurea até o primeiro declínio do século atual, quando era constantemente visitado pelas mais famosas companhias europeias de teatro, balé e ópera. Ali atuaram, em noites memoráveis — perpetuadas em placas de bronze, ao longo de

seus extensos corredores — as maiores glórias da arte nacional e universal. Depois, com o decréscimo da chamada fase áurea da borracha, as companhias estrangeiras foram recuando, as nacionalistas, dada a dificuldade de transportes, não se aventuravam a atingir aqueles paratentamente visitado pelas mais famosas companhias europeias de teatro, balé e ópera. Felizmente, porém, o governador Aurélio do Carmo esta-va de espera são amplas e bellissimas e seu mobiliário, riquíssimo, imito se prestando, inclusive, para concertos de música de câmara ou canto. É interessante observar que, ali, as companhias visitadas nada pagam, sendo lódas as despesas por conta do governo.



Maravilhosa visão interna da sala de espetáculos do Teatro da Paz, vista do palco.

na sua recuperação, iniciada na administração anterior. Segundo nos informou seu Diretor — o teatrólogo e jornalista Edgard Proença, também Diretor da Rádio Clube do Pará —, que exerce o cargo desde 1946, o mais difícil já está feito e cerca de 15 milhões de cruzeiros já foram gastos nas obras, devendo gastar-se ainda 55 milhões. Sua inauguração está prevista para meados de 62, tudo dependendo da liberação da verba de 20 milhões do Serviço Nacional de Teatro e o restante, do Plano de Valorização da Amazônia. Acompanhado por ele, percorri todo o teatro e contemplei suas maravilhas, o requinte de seus detalhes decorados, a beleza de suas pinturas, a imponência de seu conjunto arquitetônico. As salas de espera são amplas e bellissimas e seu mobiliário, riquíssimo, imito se prestando, inclusive, para concertos de música de câmara ou canto. É interessante observar que, ali, as companhias visitadas nada pagam, sendo lódas as despesas por conta do governo.

Estão, pois, de parabéns, o governo e povo do Pará, pela reconquista de seu majestoso Teatro da Paz, verdadeiro monumento que orgulharia qualquer povo civilizado. Seu Diretor não vem medindo esforços e será inaugurado com um belíssimo espetáculo, levado do Rio e que marcará época nos annis artísticos, culturais e sociais de Belém.

MERCEDES Baptista (ela faz questão de p. senhores revisores, é o caso típico de força de vontade, a prova mais evidente de que, quando se quer, realmente, alguma coisa, o "querer é poder". Filha de pais modestíssimos e, ainda por cima, não tendo nascido branca (dois grandes obstáculos para a vitória) lutou muito para conseguir estudar balé, conseguindo vencer. A custa de muito sacrifício. Nina Verchinina, Xico Lindenberg, Vasil Vellochek e Tatiana Leokov, seus mestres, costumavam dizer que ela tinha o ritmo nas veias, pronosticando-lhe um futuro artístico dos mais brilhantes.

Incluindo seus estudos coreográficos no Serviço Nacional de Teatro, ingressou posteriormente na Escola de Dança do Teatro Municipal, onde, em prova de seleção, logo passou a integrar seu famoso Corpo de Balé. Contemporânea, em seguida, com uma bolsa de estudos, concedida pela grande bailarina Katherine Dunham, depois de vê-la bailar, foi para os Estados Unidos e, depois, para o Haiti.

Hoje, Mercedes Baptista tem seu conjunto folclórico, o melhor que possuímos, motivo de agrado, onde quer que se apresente. Já atuou, com ele, em várias companhias de revistas e percorreu diversos Estados brasileiros, bem como Uruguai e Argentina, por duas vezes. Além da dança, Mercedes canta muito bem — "para não morrer de tédio, quando a revêlo chegar" — e sente que se sairia bem interpretando papéis dramáticos, no teatro declamado, coisa que um dia tentará. Também toca piano, mas a sua verdadeira e grande paixão sempre foi e será a dança. Em 1962 pretende voltar a se exibir na Argentina e, depois, uma temporada na Bahia, patrocinada pela CAC. Mais tarde, provavelmente, irá à América do Norte.

— Sua maior ambição, Mercedes? "Ser famosa". (Mas já o é.)
Para ela, é dos melhores, ótimo mesmo, o movimento coreográfico atual, no Brasil e, dos países que visitou, os Estados Unidos formam na vanguarda do balé. Diz ela que tem uma escola de balé registrada no Ministério da Educação, com alvará de funcionamento, mas não tem meios financeiros para alugar uma sala. Já teve uma em 1951, mas foi forçada a fechar, por falta de verba — já que não tem um "padrinho" para o Serviço Nacional de Teatro. No governo de Getúlio Vargas, conseguiu, apenas, uma ajuda de custo de 12 mil cruzeiros. Tudo o que ganha, gasta em roupas para o balé e sempre que viaja fica entediada. "Não fosse meu marido, que ganha bem, como engenheiro — diz ela — meu emprego público, estaria mal de vida".



Mercedes Baptista, num dos números de balé folclórico, no qual é exímia. A grande Katherine Dunham, tão impressionante ficou, ao vê-la bailar, que lhe ofereceu, em seguida, uma bolsa de estudos, nos Estados Unidos que, segundo afirma, lhe foi das mais proveitosas.

Figura 2 - Jornal "A Noite" (13/12/1961). Fonte: Biblioteca Nacional

Sua trajetória em dança foi marcada pela articulação de estéticas e linguagens também consideravelmente distintas entre si – o que reflete a sua passagem pelos coletivos artísticos e instituições de ensino onde ela se formou bailarina, coreógrafa e também produtora e diretora artística. Mercedes Baptista foi pioneira não só a tornar-se a primeira bailarina negra do Corpo de Baile do Municipal, como ela é frequentemente lembrada, mas também a sistematizar, como argumenta Marianna Monteiro, a primeira dança moderna a emergir no Brasil, ao articular técnica e método a um repertório próprio (MONTEIRO, 2011, p. 4); a primeira coreógrafa do país a levar para a cena uma companhia integrada exclusivamente por bailarinos negros, e também a primeira a articular a estrutura formal e parte dos códigos do balé clássico europeu e das danças modernas às danças de matrizes africanas que fizeram parte da sua pesquisa. Neste capítulo, analiso o contexto sócio-político a partir de determinadas representações da brasilidade que configuraram parte do terreno sobre o qual ela construiu o trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, além de tratar da sua passagem pela Escola de Danças e Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



Figura 3 - Mercedes Baptista. Fonte: Acervo IPEAFRO

1.2 – A invenção da brasilidade no Estado Novo

A década de 1930 foi marcada pela ascensão dos nacionalismos na América Latina – movimentos político-sociais e governos que se consolidam a partir de uma urgência pela autonomia econômica e industrialização de países à época ainda essencialmente agro-exportadores. Se, por um lado, houve a intensificação do controle sobre os movimentos operários através de práticas repressivas – centrais sindicais controladas, perseguição, censura e prisões – por outro, além da concessão de direitos sociais e trabalhistas, os governos populistas latino-americanos foram caracterizados também, cada um à sua maneira, pela implementação de políticas públicas nas áreas da educação, cultura, artes, arquitetura, e patrimônio (QUADROS & MACHADO, 2013, p. 67) que reiteravam a ideia de soberania da nação. No Estado Novo de Getúlio Vargas, essa função foi exercida pelo Ministério da Educação e da Saúde Pública – o Mesp, futuro Ministério da Cultura – sob a gestão de Gustavo Capanema, em aberta articulação com o movimento modernista no contexto da arte

institucional.

Nesse contexto da aliança entre o estado e as artes no sentido da invenção da estética da *brasilidade*, que vai se projetar sobre uma determinada ideia de mestiçagem, a indústria do entretenimento em suas diversas esferas de circulação – as estações de rádio, teatros de revista e cassinos – teve papel fundamental. Sendo a dança de Mercedes Baptista uma dança negra por definição, que se constrói sobretudo a partir de trânsitos na diáspora afro-americana, está claro aqui que é esse o projeto – o da negritude – que dá e toma corpo no seu trabalho. A crítica da brasilidade imaginada pela branquitude no contexto do Estado Novo permite, por outro lado, a compreensão de parte do contexto onde a artista se inscreve, contexto esse que vai delimitar os seus espaços de circulação do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

Para seguir com esta análise é necessário abrir parênteses para observar que os nacionalismos são conceitos relativamente recentes, cultural e geograficamente localizados, que surgem na Europa a partir do século XVIII e são posteriormente internacionalizados pelo imperialismo europeu nas colônias e ex-colônias como o Brasil (CHAKRABARTY, 2000, p. 16). Nesse sentido, Dipesh Chakrabarty argumenta que as noções iluministas de soberania da nação são instituídas como categorias universais através da violência retórica na construção do discurso da “história” no âmbito da universidade. Essa história tem a Europa como sujeito de todas as outras histórias, que aparecem como variações de uma narrativa-mestra que poderia ser chamada “a história da Europa”⁵, e que são construídas sempre a partir da noção do *atraso* e da *falta* relativas a uma modernidade que não foi alcançada. A Europa, como sujeito de enunciação teórica, até agora vem produzindo conhecimento sob uma relativa (às vezes absoluta) ignorância a respeito da maior parte da humanidade, isto é, aqueles que vivem em culturas não-brancas e não-ocidentais – e aqui a ignorância funciona como parte do projeto colonial de dominação. Para Chakrabarty, entretanto, não seria esse o problema – mas sim o fato de que nós, por algum motivo, consideramos essas teorias úteis para a nossa compreensão das nossas sociedades. E pergunta: por que não podemos, então, devolver esse olhar? (CHAKRABARTY, 2000, p. 18). A questão não se trata apenas de provincializar a Europa – mas sim de documentar “como – através de qual processo histórico – a sua “razão”, que nem sempre foi

⁵ Chakrabarty propõe o termo “Europa” enquanto um termo hiperreal, isto é, uma ficção do continente Europeu enquanto centro de produção e conhecimento e fazer político, que vai refletir e produzir uma materialidade cujos efeitos não desaparecem apenas a partir da análise teórica e o subsequente questionamento dessa centralidade. (CHAKRABARTY, 2000, p. 25)

evidente para o mundo todo, foi transformada em uma obviedade que ultrapassa o seu território de origem.” (CHAKRABARTY, 2000, p. 25), de forma a deixar transparecer justamente a violência material e simbólica que faz com que um discurso se sobreponha a outro.

O projeto de invenção da brasilidade, portanto, emerge a partir da ideia de progresso como resposta a esse atraso. Historicamente, o atraso das estruturas jurídico-econômicas do país – que são efeito da expropriação colonial – foi relacionado, a partir do pós-abolição, a uma população majoritariamente negra que deveria ser embranquecida. A partir da década de 1930, a mestiçagem, que antes aparecer no discurso de intelectuais como uma ameaça, o equívoco da democracia racial e o elogio à mestiçagem configuram um outro enunciado para a urgência do embranquecimento com a publicação do livro “Casa-Grande e Senzala” (1933), de Gilberto Freyre (1900 – 1987). A partir da naturalização da violência colonial que constituiu o evento da escravidão, Freyre reconta um Brasil pacífico, contribuindo para a construção das narrativas de formação do povo brasileiro com o que é considerado por parte dos historiadores contemporâneos como o mito fundador do elogio à miscigenação. Ao lado de Silvio Romero (1851 – 1914) Nina Rodrigues (1862 – 1906), Roger Bastide (1892 – 1974), Oliveira Viana (1883 – 1951) e mais tarde Luiz Aguiar Costa Pinto (1920 – 2002) ele vai consolidar um discurso que distorce os termos que estruturam as relações raciais no Brasil. Esse discurso, que aparece como um desdobramento do racismo científico⁶ em território nacional, não só exerce a mesma função que define *quem é* o negro como a complexifica – o racismo no Brasil é específico em sua invisibilidade⁷.

“no entanto, tais teorias não foram apenas introduzidas e traduzidas no país; aqui ocorreu uma releitura particular; ao mesmo tempo que se absorveu a ideia de que as raças significavam realidades essenciais, negou-se a noção de que a mestiçagem levava sempre à degeneração, conforme previa o modelo original. Fazendo-se um **casamento entre modelos evolucionistas** (que acreditavam que a humanidade passava por etapas diferentes de desenvolvimento) e **darwinismo** social (que negava qualquer futuro na miscigenação racial) – arranjo esse que, em outros contextos, acabaria em separação litigiosa – no Brasil as teorias ajudaram a explicar desigualdade como inferioridade, mas também apostaram em uma miscigenação positiva, contato que o resultado fosse *cada vez mais branco*.” (SCHWARZ, 2019, p. 39)

⁶ O racismo científico, foi constituído na Europa pela formulação sistemática de teorias raciais no campo das ciências da natureza e das ciências humanas ao longo do século XIX.

⁷ Para mais detalhes sobre essa questão, ver “*Aqui Ninguém é Branco*” (2009), da Prof. Dra. Liv Sovik, e “*Branco, Branquíssimo e Encardido*” (2012), tese de mestrado da prof. dra. Lia Schumann.

AGORA NO JOÃO CAETANO

"Um espetáculo agradabilíssimo, engraçado, espirituoso."
ENEIDA — D. de Notícias

Casa Grande & Senzala

Comédia de JOSÉ CARLOS CAVALCANTI BORGES e GILBERTO FREYRE

"É uma comédia musical nacionalíssima por excelência."
ALMIR AZAVÉDO — Voz de Portugal

"...o esquecido caminho de grande montagem popular, baseada nos costumes brasileiros do passado, é aqui redescoberto..."

YAN MICHALSKI — J. Brasil

Pschoal Guida
Paulo Ribeiro
Regina Guilmar
Rafael de Carvalho
Eny Ribeiro
Maria Rita
Yágnez Lima
Jorge Cândido
Eliezer Gomes
Léa Garcia
Hélio Guerra, Martinez Lima, Ligia Antunes, José Farias, Luiz Messias, Mercedes Baptista e seu BALLET.

"... possui um certo charme ingênuo que irá agradar ao público comum e poderá tornar-se popular."
MARTIN GONÇALVES — O Globo

MÚSICA: MARCUS VINICIUS — Direção: LUIZ MENDONÇA
Produção do Grupo Lançamento

ESTRÉIA 4.ª-FEIRA, DIA 28, ÀS 21,15 HORAS

Figura 4 - Anúncio "Casa Grande e Senzala". Fonte: Biblioteca Nacional.

A formação da cultura de dança no Brasil também tem sua gênese a partir da falta e do atraso – no campo da dança clássica, da falta de uma cultura de dança local, da falta de tempo de formação dos bailarinos, de público e crítica especializada. Para além disso, o olhar da branquitude sobre o negro como uma ameaça ao progresso da nação vai reincidir sobre as danças de matrizes africanas e apontá-las como danças rudimentares e degeneradas, aparece como agravante da nossa condição de subalternidade. Nesse mesmo sentido, os teatros de revista – já em declínio depois dos seus anos de ouro ao longo das décadas de 1920 e 1930 – e os cassinos, se pensados em relação a instituições como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, eram considerados espaços de segunda-classe onde se misturavam artistas da rua, atores profissionais, vedetes, músicos, bailarinas clássicas e companhias como o Teatro Folclórico Brasileiro e o Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

Esses espaços configuravam os territórios de circulação de bailarinos e coreógrafos que trabalhavam com qualquer tipo de dança fora do esquadro do balé clássico, ao qual o Theatro Municipal do Rio de Janeiro era reservado, e vão ser também os lugares onde o Ballet Folclórico pôde aqui desenvolver trabalho autoral remunerado. Ao longo das décadas de 1950 e 1960, período de maior atividade do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, a demanda dos produtores de revista e administradores de casas de entretenimento seguia alinhada ao imaginário de brasilidade das políticas nacionalistas – em particular durante o governo de Juscelino Kubitschek e a construção de Brasília, no Distrito Federal. Dividindo a cena com o Brasiliana de Miécio Askanasy, e bailarinos como João da Goméia (1914 - 1971) e Didi de Freitas de Vilar dos Teles, o trabalho de Mercedes Baptista se consolida então como uma referência do que se entendia como *folclore*⁸ em cena. sendo procurado também por diversas produções para a televisão e longa metragens como “Rumo a Brasília” (1960), de Maurício de la Serna.

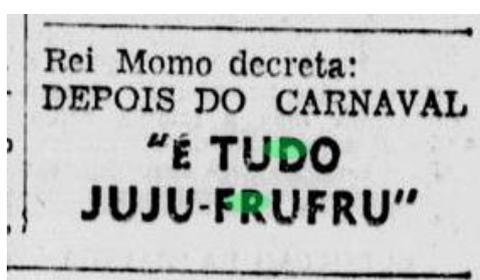


Figura 5 - Anúncio da revista “É Tudo Jujufru”. Fonte: Biblioteca Nacional.

“(…) Nesses termos, entre veneno e solução, de descoberta a detração e depois exaltação, tal forma extremada e pretensamente harmoniosa de convivência entre os grupos foi, aos poucos, sendo gestada como um verdadeiro mito de Estado, em especial a partir dos anos 1930, quando a propalada ideia de uma “democracia racial”, formulada de modo exemplar na obra de Gilberto Freyre, foi exaltada de maneira a menosprezar as diferenças diante de um cruzamento racial singular.” (SCHWARZ, 2019, p. 28)

Em “É Tudo Jujufru” (1958), que teve um grande sucesso de bilheteria, a coreógrafa conhece Elza Soares. A cantora conta que foi apresentada à Baptista, que já trabalhava no musical, por

8

amigos em comum - “Você tem que conhecer a Mercedes Baptista”. (CAMARGO, 1998, p. 83) Dona Mercedes, de fato, gostou do seu número – Elza cantava e dançava o “mambo” - e a contratou para viajar com o Ballet que faria uma turnê no Uruguai e Argentina, onde se apresentaram, entre outras localidades, no Teatro Astral da Avenida Corrientes.

1.3 – Eros Volússia

“Eros era 'essencialmente uma bailarina brasileira', pois aliava o balé ao material nacional. Seu mérito, segundo ele, estava em tentar sistematicamente a utilização artística da nossa **mímica coreográfica popular**, transpondo-a 'para o plano da coreografia erudita', ou seja, o balé.” (QUADROS & MACHADO, 2013, p. 68, grifo meu)

Nesta seção, argumento como Eros Volússia (1914 – 2004), enquanto parte do projeto varguista da invenção da brasilidade vai, ao mesmo tempo, abrir precedente para as danças negras nos palcos da cidade e contribuir para a invisibilização dos sujeitos por trás dessas danças, bem como para o achatamento da sua diversidade a partir de uma pesquisa de movimento que priorizava o imaginário da branquitude sobre o primitivo, mais do que os modos de fazer das danças seculares religiosas de matrizes africanas e indígenas que se propunha a sistematizar. Nesse sentido, ao longo da pesquisa percebi esse modo de operar como uma certa tendência a partir da qual emergem outras artistas como Felicitas Barreto (1931) e Dora Vivacqua (1917 – 1967), a *Luz del Fuego*, de modo que foi possível localizar Volússia em uma vertente mais coerente com o seu trabalho do que a das danças afro cênicas, como será visto adiante.



Figura 6 - Réquiem para os Índios (1979), publicação de Felicitas Barreto. Fonte: Roberto de Magalhães Gouveia



Figura 7 - Dora Vicacqua, a Luz del Fuego. Fonte: Jornal O Globo (20/02/2017)



Figura 8 - Eros Volúcia. Fonte: Acervo CEDOC.

Nascida em São Cristóvão, Heros Volúcia Machado (1914 – ?) era filha dos poetas Gilka Machado e Roberto Machado. A rua São José, onde ela passou infância e adolescência, era um reduto de artistas e intelectuais cariocas que se reuniam na Editora Jacinto, muitos deles amigos de sua mãe (PEREIRA, 2004, p.12). O convívio com o pensamento e as afinidades modernistas da época, portanto, se deu relativamente cedo na vida de Volúcia, e a rejeição do balé clássico como um sistema fechado em si mesmo aparece logo nos seus primeiros anos de formação. Em sua autobiografia “Eu e a Dança” (2003), ela afirma:

“[PESQUISAS, ESTILIZAÇÃO E CRIAÇÃO DO BAILADO BRASILEIRO] Apesar de sempre dançar em ponta e me exibir em danças clássico-acadêmicas, nunca tive predileção por esse gênero e assim logo que meu nome se firmou e que conquistei grande público, passei a realizar recitais só de bailados brasileiros. A *folk-dance* do Brasil é claro que sempre existiu, mas sem cultivo e sem divulgação. O próprio povo não tinha

consciência da riqueza que possuía e o mundo artístico-social menosprezava essa existência.” (VOLÚSIA, Eros. 1983, p. 40)

Eros era uma *enfant terrible*⁹ – entre as décadas de 1930 e 1960, ela, *Luz del Fuego*¹⁰ e Felicitas Barreto¹¹ foram algumas das mulheres que fizeram nome no Rio de Janeiro levando pra cena o que deve as performances do exótico que marcaram tanto o modernismo em seu contexto mais amplo, quanto a narrativa da brasilidade em sua demanda pelo embranquecimento da imagem do país. A partir da ideia de transgressão e liberdade, e do interesse genérico sobre as danças não-brancas, cada uma dessas artistas teve suas contribuições no sentido da ruptura, até certo ponto, de determinados padrões estéticos e do conservadorismo que recaía sobre os corpos das mulheres brancas. No entanto, é importante também olhar para como elas fizeram isso às custas da reiteração de ideias de hiperssexualização do corpo das mulheres negras e indígenas e de uma falta de entendimento das dinâmicas, lógicas e estéticas próprias de expressões culturais que eram diversas e complexas.

Ainda que não seja possível afirmar ou apontar um único aspecto determinante do sucesso quase que instantâneo de Eros Volússia – e não trato aqui de desconsiderar seu talento pessoal e o notável esforço dedicado à sua própria carreira e ao ensino da dança no Curso de Ballet do Serviço do Teatro Nacional –, é interessante apontar que a convergência de interesses da classe artística e política na criação de um bailado nacional e uma rede privilegiada de relações fez com que Volússia assumisse, desde muito cedo, a responsabilidade de sistematizar dança que pudesse representar a ficção da brasilidade em demanda pela política nacionalista do Estado Novo (FERRAZ, 2017, p. 44). Aos 17 anos, ela foi convidada pelo historiador Luís Edmundo para ilustrar sua palestra sobre danças do Brasil colonial, na Escola de Belas Artes (PEREIRA, 2003, p. 29). Para a demonstração, Eros baseou-se na leitura da documentação organizada pelo próprio Edmundo em sua pesquisa, e anos mais tarde descrevia, em “*Eu e a Dança*”, como foi a recepção de uma das suas danças de origem até então desconhecida:

⁹ *Enfant terrible* (criança terrível, em tradução livre) foi um termo que apareceu na França na década de 1920 que passou a ser usado para descrever personalidades notáveis que transgrediam os valores conservadores da sociedade européia (Dicionário Cambridge, 1995).

¹⁰ *Luz del Fuego*, nome artístico de Dora Vivacqua (1917 – 1967), foi uma atriz, naturista e bailarina nascida no Espírito Santo em família abastada de políticos influentes (DA SILVA, George Batista. 2019, p. 153)

¹¹ Felicitas Barreto foi uma bailarina, escritora, pintora e também naturista nascida na Alemanha, cujo trabalho artístico e teórico pode ser descrito como um estudo livre e lúdico sobre elementos das culturas negras e sobretudo indígenas, a partir das suas viagens pelo Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela. Curiosamente, assim como Eros Volússia, Felicitas Barreto também justificava a sua relação com as danças de matrizes africanas a partir de memórias de infância que envolviam o “feiticeiro Omar”, afirma ter sido um sacerdote de candomblé. (FERRAZ, 2017, p. 93).

“Foi realmente sensacional, pois quando me exibia em um número de dança fetichista com música autêntica da linha de umbanda, tive que terminar a dança sem música, pois a maioria dos componentes da orquestra, no decorrer da apresentação, foi caindo em transe.” (PEREIRA, 2004, pg. 29)

As “danças fetichistas”, assim como um certo imaginário sobre o transe mediúnico nas religiões de matriz africana, vão ser uma constante nos trabalhos da artista. Em 1937, ela afirmou para o *Jornal de Recife* ter sido iniciada para o candomblé no terreiro que frequentava desde criança, o terreiro de João da Luz (PEREIRA, 2004, p. 36). Sabe-se que a liturgia da iniciação nas nações ketu, angola e *jeje* exige, além de um período de recolhimento, a observação de uma infinidade de códigos e restrições sociais, dentre elas determinados modos de vestir, falar e andar que certamente não passariam despercebidos à imprensa e aos quais Volúcia não faz nenhuma referência. Não me interessa aqui discutir a veracidade das suas informações. É preciso, porém, levar em consideração que o seu discurso é atravessado mais pelo imaginário da branquitude sobre o que seriam as religiões de matriz africana do que por uma experiência vivida do transe ou do cotidiano em uma casa de candomblé.

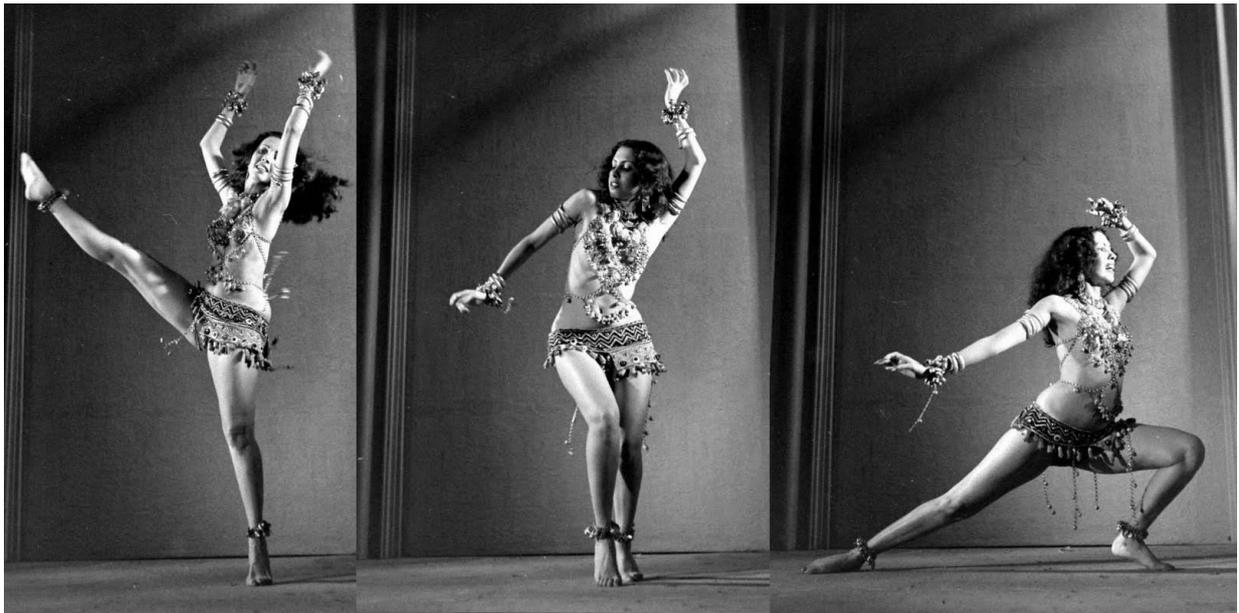


Figura 9 - Eros Volúcia em ensaio para a revista LIFE Magazine (1943). Fonte: Acervo CEDOC

Eros viajou às cidades de São Salvador – BA e Recife – PE em busca de referências estéticas e

gestuais que apareciam com mais ou menos rigor nas suas criações, e realizando apresentações do seu bailado nacional. Em *“Eu e a Dança”*, é possível identificar referências aos seguintes estilos: “frevo”, “maracatu”, “bumba meu boi”, “caboclinhos”, “miudinho”, “samba”, “capoeira” e “danças fetichistas”, e o pesquisador Fernando Ferraz acrescenta o “lundu” e as “congadas”. (FERRAZ, 2017, p. 75) O frevo, o maracatu, os caboclinhos e o bumba meu boi são danças regionais do estado do Pernambuco –, ao passo que o lundu, o miudinho (que é feito no contexto do samba de roda), o samba, a capoeira têm seu lugar marcado no Rio de Janeiro e na cidade de São Salvador, e as congadas no interior do estado de Minas Gerais. Assim como Mário de Andrade, em *Danças Dramáticas do Brasil*, Eros se colocava também como pesquisadora, sendo essa a condição que de certa forma vai justificar o uso do termo “sistematização do bailado nacional”. No entanto, em sua tese de doutorado, *“O Fazer Saber das Danças Afro: investigando matrizes negras em movimento”* (2017), o pesquisador Fernando Ferraz afirma:

“A responsabilidade assumida pela artista enquanto representante de um estilo coreográfico nacional, não assegurava qualquer tipo de interação ou compromisso social com seus interlocutores, membros das comunidades pesquisadas, nem qualquer controle sob a forma com que se apropriava destes saberes performáticos. Apenas a genialidade de sua invenção criadora mensurava o interesse pelo qual aqueles elementos assimilados poderiam ser considerados.” (FERRAZ, 2017, pg. 75)

Não há material suficiente para analisar a metodologia de pesquisa e ensino de Eros, sobretudo porque não se tem notícia de uma possível continuidade do seu trabalho por parte de ex-alunas no Curso de Dança do Serviço Nacional do Teatro, ou registros da própria Volúcia sobre o assunto. No entanto, a partir de seus escritos e registros em imagens é possível identificar a) o seu entendimento [de Eros Volúcia] das “danças fetichistas” a partir da ideia transe, (uma ficção que já relacionei) que relacionei anteriormente com um olhar colonial sobre o corpo negro que dança b) suas afinidades com o pensamento da dança moderna/expressionista.

Em 1939, Eros Volúcia foi nomeada diretora do Curso de Ballet do Serviço Nacional do Teatro, sediado no Teatro Ginástico Português, por Gustavo Capanema. O curso, onde seis anos mais tarde Mercedes Baptista teve suas primeiras aulas de dança, posteriormente deu origem ao corpo de baile do SNT, era gratuito – Volúcia dava aulas de balé clássico e danças folclóricas

A essa altura, sua carreira como sistematizadora da dança brasileira já havia sido bem estabelecida

em território nacional, e não demorou para que Volúcia se beneficiasse também ainda de outro contexto social, cultural e político interessado na criação de um corpo mestiço – a carreira internacional de Carmen Miranda já marcava então, no campo da arte, a política da boa vizinhança do Estados Unidos imperialista nos países da América Latina, que fez com que a indústria do entretenimento norte-americana e brasileira se associassem no interessasse pela circulação de uma imagem aparentemente positiva dos trópicos a partir sobretudo da exotização das mulheres e das culturas negras. Não foi à toa, portanto, que em 1941 um fotógrafo da revista LIFE foi enviado ao Brasil para fotografá-la durante apresentação no Cassino Atlântico. O ensaio foi publicado como matéria de capa, teve grande repercussão no Brasil e no exterior, e acabou por levar a um convite para a participação na produção hollywoodiana *Rio Rita* (1943), da produtora *Metro Goldmeyer*, onde Volúcia dança as coreografias *Tico-Tico no Fubá* e *Macumba*.



Figura 10 - Pôster do filme Rio Rita (1943). Fonte: WikiCommons

É interessante observar que 1943 foi também o ano de estreia do longa-metragem estadunidense

“*Stormy Weather*”, coreografado e estrelado por Katherine Dunham, dois anos após “*Carnival of Rhythms/La Bahiana*” (1941), da atriz e cantora luso-brasileira Carmen Miranda. (1909 – 1955). Dunham teve problemas com a produção do filme por contratar seus bailarinos negros – entre eles o bailarino e coreógrafo Talle Beaty (1918 - 1995) – para representar brasileiros. Os executivos da mesma *Metro Goldmeyer*, produtora de *Carnival of Rhythms*, preocupavam-se em não ofender o público do nosso país. Dunham recorreu então ao então embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Carlos Martin, que assistiu a um ensaio e aprovou o seu trabalho de imediato.



Figura 11 - Katherine Dunham em “*Stormy Weather*” (1943). Fonte: Kreol Magazine.

1.4 – Os três pilares ontoepistemológicos

Nesta seção, argumento como o corpo e a visualidade emergem como dispositivos de materialização, ilustração e racialização da diferença, e como esse mecanismo atravessa o projeto de invenção da brasilidade a partir da ideia de um corpo mestiço, representado por Volúcia e suas performances da leitura da branquitude sobre danças de matrizes negras e indígenas.

Denise Ferreira da Silva faz uma crítica ao pensamento moderno sistematizado a partir das proposições de Immanuel Kant e, posteriormente, de Hegel, e ao materialismo histórico nas descrições marxistas de acumulação do capital, para então apontar para a gênese da dialética racial num sempre-já determinada pela violência da expropriação colonial. Como o a tese da colonialidade, as ferramentas da racialidade e o arsenal materialista histórico transsubstancializam a expropriação colonial em um *datum*, ou seja, faz com que a violência total da expropriação, que tem um caráter econômico, se transforme num fato já dado e relacionado a uma suposta falha moral da branquitude?

O primeiro momento chave descrito por Ferreira da Silva, e que é particularmente relevante para a nossa pesquisa, é a insituição de Descartes, no século XVII, de uma separação fundamental entre mente e corpo – o corpo cartesiano –, onde a mente, “por causa da sua natureza formal, adquire capacidade de determinar tanto a verdade sobre o corpo do homem quanto sobre qualquer coisa que compartilhe seus atributos formais, como solidez, extensão e peso” (DA SILVA, 2018, pg. 38).

“Essa separação é justamente o que o sistema filosófico de Immanuel Kant (1724 – 1804), desenvolvido a partir do programa de Newton, consolida, especialmente a ideia de que o conhecimento é responsável por identificar as forças ou leis limitantes que determinam o que ocorre nas coisas e eventos (fenômenos) observados.” (DA SILVA, 2018, pg. 38)

O sujeito se vê então separado das coisas do mundo pela/através da mediação da razão, que lhe permite determiná-las. Ferreira dos Santos aponta que essa determinação é feita pelo gesto de mensurar e ilustrar. Tudo que não é mensurável, portanto, é ignorado pela razão kantiana.

O segundo momento se dá no século XVIII – Kant vai desenvolver um programa filosófico que reitera a separação cartesiana de mente-corpo, conferindo à razão pura – isto é, à capacidade de

abstração e formalização da mente – a responsabilidade de “identificar forças ou leis limitantes que determinam o que ocorre nas coisas e eventos observados” (DA SILVA, 2018, p. 38) A noção de separabilidade, portanto, sustenta a ideia de que (apenas) o conhecimento formal que determina a natureza tanto das coisas do mundo quanto das impressões sensíveis que surgem a partir da experiência. Essa determinação, na lógica do pensamento moderno, se dá a partir de *medidas* no espaço tempo – as formas da intuição – e das categorias do Entendimento: quantidade, qualidade, relação, modalidade.

Ainda de acordo com Ferreira da Silva, Hegel atualiza as noções de Kant com a ideia de sequencialidade, isto é, com a descrição da evolução do espírito em uma linha do tempo ascendente que localiza o sujeito branco da Europa pós-Iluminista como o auge do desenvolvimento humano, em oposição ao sujeitos não-brancos das sociedades entendidas como primitivas no que ela descreve como uma “versão temporal da diferença cultural”. (DA SILVA, 2018, p. 39)

Os três pilares ontoepistemológicos do pensamento moderno são, portanto: a *separabilidade*, isto é, a noção de que conhecer o mundo só é possível a partir das formas da intuição – espaço e tempo, e das categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade). “Todas as demais categorias a respeito das coisas do mundo”, argumenta Ferreira da Silva, “permanecem inacessíveis e, portanto, irrelevantes para o conhecimento” (DA SILVA, 2018, p. 39); a *determinabilidade*, ou a ideia de que existe uma verdadeira natureza das impressões sensíveis e que esta pode ser determinada por conceitos formais elaborados a partir desse Entendimento; e c) a *sequencialidade* de Hegel, que descreve o Espírito como movimento no tempo em processo de autodesenvolvimento, e a História como trajetória desse Espírito em ascendência.

A argumentação de Ferreira da Silva sobre os três pilares ontoepistemológicos me interessa tanto porque vai justificar o modo como o olhar da branquitude vai determinar representações do negro e da mestiçagem que serão analisadas na seção seguinte, quanto porque os princípios kant-hegelianos descritos por Da Silva ficam evidentes na premissa da universalidade do balé clássico europeu e suas relações com (determinação de forma do movimento).

1.4.1 – Da centralidade do corpo na racialização da diferença

A partir da argumentação de Ferreira da Silva, aponto para a argumentação de Stuart Hall em

“Cultura e Representação” (2016), onde o autor sinaliza o primeiro dos marcadores, ao longo da história dos encontros do Ocidente com o sujeito negro, que vai determinar o olhar da branquitude sobre nós: o contato entre comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental em função do tráfico negreiro, que se estende para as sociedades escravistas e pós-escravistas do Novo Mundo.

Consideramos que esse marcador é de particular relevância para entender os processos de racialização do Outro. É a partir daí que começa a circular o que Brenda Gottschild identifica como um conjunto de ideias e imagens metafóricas do primitivo, vai ser legitimado e reiterado pela institucionalização de um corpo de disciplinas organizadas pela comunidade acadêmica europeia – isto é, as categorias recém-revisadas de ciência, história, sociologia, psicologia, antropologia e medicina – que articulam diferentes discursos de inferiorização do sujeito não-branco, não-europeu, de forma a justificar a barbárie da escravidão como modo de operar do colonialismo. (GOTTSCHILD, 2003, p. 35) A noção de primitivo aparece então, de acordo com Mariana Targonovnick, não como um termo singular e monolítico, mas como uma criação da modernidade que assume diversas formas em resposta a necessidades específicas. (TARGONOVNICK apud ROMERO RUIZ, 2013, p. 516). Dessa forma, no pensamento moderno homem primitivo é exaustivamente descrito em seu comportamento infantil, irracional e violento – ou sob uma outra face que exerce a mesma função, que é a do *nobre selvagem*, como a antítese da identidade iluminista-modernista que sustenta a ficção de superioridade do homem branco enquanto racional e civilizado. Nesse sentido, foi a ciência moderna em sua gênese que assumiu um papel central na concepção do que Nicholas Mirzoeff chama de linha divisória geológica da cor (MIRZOEFF, 2017). A linha geológica da cor é traçada então como um limite sistêmico de distinção racial a partir da teoria da evolução. Tanto Mirzoeff quanto Hall chamam atenção para o fato de que foi precisamente na virada dos movimentos abolicionistas¹² que essa *ideologia racializada de pleno*

¹² Em 1807, logo após a Revolução do Haiti, Georges Cuvier formula por sua vez uma *teoria da extinção*, entendida também como uma teoria da raça, que estabelecia a divisão da espécie humana em três raças, onde a raça negra figura como uma variação da vida animal, como “a mais degradada da espécie humana, cuja forma se aproxima da besta e cuja inteligência não é suficientemente grande para chegar em um governo regular.” (CUVIER apud MIRZOEFF, 2017, p. 7) – um governo regular, lembra Mirzoeff, como aquele instaurado pela população haitiana após a revolução, majoritariamente negra. A teoria da raça de Cuvier e seus diversos desdobramentos no campo das disciplinas acadêmicas já mencionadas – e que vão constituir o corpo do pensamento do racismo científico –, aparece então não só para justificar a escravidão, mas como uma reação sistematizada em resposta aos movimentos abolicionistas que marcaram o século XVIII. A Revolução Haitiana, também chamada de a Revolta de São Domingos (1791-1804), levou o Haiti a tornar-se a primeira nação negra pós-colonial e independente do mundo graças às rebeliões da população escravizada e organizada em torno de líderes que se opunham à dominação francesa e ao sistema

direito é articulada e complexificada com notável rapidez e eficiência.

“O argumento histórico contra o homem negro, com base em seu suposto fracasso em desenvolver uma forma de vida civilizada na África, foi fortemente enfatizado. [foi] também lançada uma forma primitiva de argumento biológico, baseada nas diferenças fisiológicas e anatômicas reais ou imaginárias – especialmente nas características cranianas e nos ângulos faciais – que supostamente explicavam a inferioridade física e mental. (...) Apesar de todos estes argumentos já terem aparecido anteriormente de forma embrionária ou marginal, há algo surpreendente na rapidez com que foram reunidos e organizados em um padrão rígido e polêmico, uma vez que os defensores da escravidão encontravam-se em uma guerra de propaganda com os abolicionistas. (HALL, 2016, p. 167)

O que nos interessa nesse contexto é que tanto o discurso da antropologia moderna quanto os tratados da biologia se construíram a partir da centralidade do corpo como o lugar da representação e legitimação da diferença e da produção da desigualdade, movimentos entrelaçados por uma forma de poder simbólico que usa a primeira para justificar a segunda. Essa é uma das chaves para a compreensão de determinados efeitos que as relações coloniais tiveram e ainda têm sobre a performance negra em cena, que serão abordados mais adiante.

“Tendo em vista que as posições e o status das raças “inferiores” eram cada vez mais considerados como fixos, então as diferenças socioculturais passaram a ser entendidas como dependentes das características hereditárias. Uma vez que estas últimas eram inacessíveis à observação direta, precisavam ser inferidas a partir das características físicas e comportamentais que, por sua vez, eram as características que desejavam explicar. As diferenças socioculturais entre as populações foram integradas à identidade do corpo humano individual. Na tentativa de traçar uma linha de determinação entre o biológico e o social, o corpo tornou-se um objeto totêmico: e sua própria visibilidade tornou-se a articulação evidente da natureza e da cultura” (GREEN apud HALL, 2016, p. 169)

A partir da afirmação do antropólogo David Green, Hall aponta para a relação entre visualidade, diferença e corpo [racializado]: o corpo que é visível para todos e que oferece então evidências para a naturalização da diferença (HALL, 2016, p. 170). É nessa inflexão que as ciências da natureza se articulam com o pensamento antropológico da época – a difusão das técnicas de medição de ossos e

escravagista – entre eles, o militar negro Toussaint Louverture. O sucesso da insurreição teve repercussões em toda América colonial e no continente europeu, representando um novo modelo político que seria referência de muitas das revoltas que sucederam a esse período, e disseminando um temor generalizado ao *perigo negro*.

taxonomia justifica a teorias racial enquanto ciência a partir de um processo que é antes de tudo o da *ilustração*. O racismo científico aparece, portanto, como parte indissociável do projeto colonial. As teorias raciais publicadas ao longo do século XIX na Europa vão ser reproduzidas e traduzidas para os contextos locais das colônias e países recém-formados das Américas, emergindo no Brasil justamente através do discurso de intelectuais como Nina Rodrigues, Oliveira Vianna e Roger Bastide e sendo reconfiguradas no discurso de Gilberto Freyre.

1.4.2 – As danças do negro

Todo texto é um intertexto (GOTTSCCHILD, 2003, p. 3), e os intercâmbios culturais são anteriores à expansão territorial da Europa a partir das primeiras grandes invasões no continente americano. Entretanto, Gottschild argumenta que essas trocas não se dão de forma exclusivamente subliminar, que é aqui uma ênfase específica do pensamento das escolas estruturalista e pós-estruturalista francesas. A pesquisadora se refere a um próprio modo de operar da branquitude, enquanto cultura dominante, no sentido de apagar a parte negra/não-branca do todo e de mantê-la à margem através de movimentos de apropriação que são calculados e intencionais. Assim, identificamos aqui duas correntes que dificultam a análise da agência do sujeito negro no continente americano: a que manipula e capitaliza aspectos estéticos, saberes e tecnologias de matriz africana, apagando os vestígios de sua origem sob o discurso do *multiculturalismo*; a outra, que enquadra e delimita esse sujeito enquanto Outro – o Outro enquanto uma ficção que sustenta o Eu do homem branco e europeu – através de estereótipos e narrativas repetidas, configurando a hegemonia de valores estéticos e subjetivos europeus em países de maioria negra e/ou indígena.

A falta de racionalidade aparece aqui como um dos principais argumentos a justificar a exploração da mão de obra escrava. É nesse sentido que o sujeito negro é então reduzido a um corpo em sua dimensão exclusivamente material – um corpo destinado ao trabalho forçado e à tortura, à reprodução e ao entretenimento. Para Brenda Gottschild, essa percepção resultará mais adiante na fascinação com a construção do corpo negro que dança, que passa a ser ocasionalmente valorizado, mas sobretudo analisado a partir das projeções de diferenças que justificam sua inferioridade, isto é: ao mesmo tempo em que bailarinos e coreógrafos negros são exaltados pela sua força física e assimilação rítmica, são também questionados quanto à capacidade de produzir pensamento em dança e se adequar às técnicas entendidas como próprias da branquitude - o balé clássico europeu e

as danças modernas, e mais adiante ao campo da dança contemporânea.

Gottschild argumenta que a partir do século XX, os sinais de diferença no corpo negro que dança eram ocasionalmente valorizados, mas “frequentemente justificados como sinais de inferioridade.” (GOTTSCHILD, 2003, p. 15). Em *“The Black Body Dancing”* (2003) a autora propõe uma cartografia das percepções acerca dessas diferenças a partir de entrevistas com diversos artistas, brancos e negros, da cena contemporânea norte-americana, onde a concepção do campo da dança negra será fundamental nesta pesquisa a partir do segundo capítulo.

Refiro-me aqui a três dos marcadores que recaem sobre as danças do negro (dentro e fora do campo da dança cênica), e que vão estruturar, no Brasil, a leitura das danças afro que se desdobram a partir das danças de terreiro: a espontaneidade, que se relaciona com a falta de técnica e capacidade de sistematização; o transe, que em termos estéticos é usado para descrever movimentos percebidos como desordenados e descentrados; e a hiperssexualização. Essa tripla projeção tem dois efeitos no contexto da produção e pesquisa coreográfica, que vão ser determinantes, por um lado, na recepção e na circulação do trabalho de Mercedes Baptista, e por outro, na invenção de uma autêntica dança brasileira projetada sobre a figura e no trabalho de Eros Volúcia. O primeiro deles, no interesse dos artistas brancos, estrangeiros e brasileiros, vai se dar mais pela dimensão da expressividade, relativa às características de espontaneidade, não-racionalidade e/ou hiperssexualização do corpo negro e menos pelo modo de fazer, pelo pensamento e pelas técnicas das danças de matriz africana e indígenas. O segundo, no território recém-aberto das danças negras cênicas (que só chegam a ser assim denominadas a partir da década de 1960) e sobretudo o das danças afro no Brasil, que aparecem como ramificações dessas mesmas danças negras cênicas –, que vai ser apartado do contexto das danças modernas e contemporâneas a partir de narrativas que ignoram a co-dependência e os entrelaçamentos entre esses campos, e que se sustentam sobre a mesma lógica da falta de técnica, pesquisa e historicidade.

1.5 – Mercedes Baptista e Eros Volúcia

Essas questões foram levantadas a fim de repensar a emergência do bailado nacional em um contexto mais amplo, levando em consideração não só as questões ideológicas/políticas e os entraves que aí aparecem, mas as escolhas estéticas e formais que o localizam em relação aos campos das danças folclóricas, das danças negras cênicas e das danças modernas – campos que no

Brasil aparecem entrelaçados e sobrepostos, mas que devem ser compreendidos também em suas diferenças para um melhor entendimento das dinâmicas e fluxos de transmissão e criação que os constituem. No contexto dessa pesquisa, deslocar Eros Volúcia é deslocar também Mercedes Baptista que, como será visto a partir do segundo capítulo, vai estabelecer múltiplos diálogos com pensamentos distintos daqueles que informaram Volúcia.

Felizmente, ao longo da pesquisa, fui questionada e provocada por colegas e professores quanto à necessidade de se falar em Eros Volúcia, uma vez que eu não a considerava como um precedente relevante na trajetória de Mercedes Baptista. Entendo que seria possível e razoável concluir a pesquisa com uma nota de rodapé sobre o seu trabalho. No entanto, a minha escolha por não ignorá-la se deve a uma intuição de que isso não seria o suficiente para dar conta dos mal-entendidos que fazem com que Volúcia apareça em virtualmente todas as narrativas sobre Baptista,

Em 1944, enquanto cursava o Curso de Balé de Eros Volúcia no Serviço Nacional do Teatro, Mercedes soube por suas colegas da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, à época já sob a direção de Vaslav Veltcheck. À Paulo Melgaço, Baptista relatou ter tido de escolher entre as duas instituições após passar alguns meses em jornada tripla entre seu trabalho, as aulas do Serviço Nacional do Teatro e as da Escola de Danças. Já no documentário Balé de Pés No Chão (2012), ela afirma ter optado pela Escola de Danças “por não ser boba”. Ali ela permaneceria como estudante e dois anos mais tarde seria, ao lado de Raul Soares a primeira a bailarina negra a integrar o Corpo de Baile do teatro, em 1948. A preferência pela Escola de Danças não agradou a poetisa Gilka Machado, mãe de Volúcia – que disse a Mercedes que o balé clássico não era para garotas de sua cor (MELGAÇO, 2007, p. 15). Jurandir Palma, Dica Lima e Isaura de Assis contam também que a relação entre as duas, que se encontravam nos corredores do teatro - que Volúcia à essa altura frequentava como bailarina convidada do Corpo de Baile – continuou tensa pelos anos que se seguiram. Ainda de acordo com suas ex-alunas, Volúcia expressava indignação com a presença de Baptista e teria “feito um inferno” na vida da bailarina. O fato de Volúcia ter tido um papel quase antagônico na vida de Baptista faz com que exista um evidente incômodo, da parte dessa ex-alunas, com o destaque que é dado à Volúcia nas narrativas que recontam história de Baptista.

1.6 – A Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Figura 12 - Mercedes Baptista em Iracema (1948). Fonte: Acervo Museu Afro Brasil.

1944 foi o ano de fundação do Teatro Experimental do Negro, da inauguração da *Dunham School of Dance* em Nova York e da chegada de João da Goméia na cidade do Rio de Janeiro. Mercedes Baptista é convidada pelo bailarino, professor e coreógrafo Yuco Lindbergh (1908 – 1948) a frequentar suas aulas de balé clássico da manhã, aberta ao público e da tarde, que por ser paga era reservada às meninas da classe média e alta da cidade. A relação de Mercedes Baptista – e também das danças afro – com o balé clássico europeu é uma questão ainda controversa entre profissionais e pesquisadores em dança. Nesta seção falo da sua passagem pela Escola de Danças e Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como uma dimensão importante da construção do seu trabalho – sabendo que tanto o balé clássico europeu quanto as danças modernas vão atravessar não só o tecer da sua dança mas como o de parte das vertentes das danças afro cênicas.

O carnavalesco Fernando Pamplona (1923 – 2013), com quem Baptista trabalhou na G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro como coreógrafa da comissão de frente, diz que ela “não era muito clássica” em depoimento a Marianna Monteiro e Lílian Santiago (2005). É interessante considerar os relatos de seus colegas de turma, como o do mestre Edmundo Carijó também em depoimento a Monteiro e Santiago, que atestam sua excelência na técnica clássica, e pensar que afirmações como essa falam do que entendemos como uma dificuldade e recusa em reconhecer Baptista como uma bailarina clássica profissional. Como ela mesma afirma em depoimento a Paulo Melgaço, as dificuldades na profissão começam a aparecer não durante as aulas na Escola de Danças, mas na sua entrada para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro— a começar por ter não ter sido avisada da quinta e última prova do processo de seleção de bailarinos.¹³

Apesar de ter recebido o apoio de Madeleine Rosay (1924 – 1996), Nina Verchinina (1910 – 1995), Lydia Costallat e sobretudo de Yuco Lindbergh, quem Baptista relata tê-la incentivado e que chegou a fazer papéis só para ela, como em *Iracema* (1950), sua participação era limitada a figurações e papéis pontuais em parte das produções nacionais que marcaram, de acordo com Roberto Pereira, a emergência do balé brasileiro – *Iracema*, *Danças do Guarany*, *Maracatu do Chico Rei* (MELGAÇO, 2007, p. 18). Ainda assim, Baptista não passava despercebida do olhar do público e da imprensa. Ao mesmo tempo em que atuou no Corpo de Baile, como será visto mais adiante, ela participou da estreia do Teatro Folclórico de Haroldo Costa e Míécio Askanasy e das atividades do Teatro Experimental do Negro até a sua partida para os Estados Unidos ela já havia sido mencionada e elogiada na imprensa já como bailarina profissional.

¹³ Por intermédio de um funcionário do Theatro Municipal, Baptista teve a oportunidade de fazer a prova ao lado dos homens, que eram avaliados separadamente, e foi finalmente aprovada no concurso (MELGAÇO, 2007, p. 19)



Figura 13 - Reportagem na Revista O Malho (Ed. 98, 1948).
Fonte: Biblioteca Nacional.

“Madeleine Rosay, Vaslav Veltchek, Edy Vasconcelos e Nina Verchinina me deram boas oportunidades na carreira, sem olhar minha cor. Os problemas vieram depois. Eu me vi de repente excluída de tudo, e nem que pusesse um capacho cobrindo meu rosto me deixavam pisar em cena. Só uma vez atravessei o palco usando sapatilha de pontas e ainda assim, lá no fundo.”
(BAPTISTA apud MELGAÇO, 2007, p. 22)

A partir daí é possível entendermos que a impossibilidade de bailarinas negras serem aceitas em remontagens das peças do balé romântico europeu reencenadas pelo Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro relaciona-se diretamente com as narrativas e o imaginário acerca de corpo e performance de um feminino etéreo e frágil – marcador do papel da mulher na Era Vitoriana – (BAKER, 1984, p. 8) que é um aspecto determinante dessa tradição . O corpo negro aparece, portanto, como inadequado a uma estética específica. Essa inadequação estética, no entanto, é justificada como falta de capacidade técnica em função de determinadas diferenças entre o corpo negro e o corpo branco.

Deslocamos então o olhar para a técnica clássica enquanto uma técnica que *pertencia* à Mercedes Baptista, das quais os princípios em momento algum parecem ter sido em conflito com os modos de fazer das outras danças que atravessam o seu trabalho. Proponho repensar o balé clássico europeu enquanto uma técnica culturalmente específica que emerge, ao lado das técnicas modernas, como ferramentas que vão estruturar o que considero como uma sistematização e adaptação de determinadas danças negras através de uma linguagem que, à época, eram entendidas como universais, como podemos observar no discurso de Katherine Dunham, precursora de Baptista, ao falar sobre o Ballet Nègre, sua primeira companhia de dança e também a primeira dos Estados Unidos a ser integrada exclusivamente por bailarinos negros :

(...) não estamos sugerindo que a bailarina negra se limite ao balé de Pavlova. Nós simplesmente colocaríamos ao seu alcance a técnica que a permitiria expressar sua própria individualidade e o gênio da sua raça. Depois disso nós deixamos que o tambor, a selva, o calor do sol, os rios, deuses primitivos, os campos de algodão, e até mesmo, se você quiser, um linchamento recente no Texas, forneçam o material para uma escola de balé, não tanto para apresentar um panorama histórico do negro, mas para expressar as riquezas da sua herança em um design plástico e geométrico. (DUNHAM apud DEE DAS, 2015, p. 36.)

É um equívoco afirmar que a trajetória de Baptista na instituição foi marcada exclusivamente pelo racismo estrutural. Apesar da impossibilidade de atuar como bailarina clássica – e não só como parte da figuração – que a levou a deixar o Corpo de Baile para estudar com Katherine Dunham, sua postura e suas aspirações profissionais parecem ter sido pouco afetadas. Mercedes conhece o Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro, Haroldo Costa e o Teatro Folklórico no mesmo ano em que foi aprovada no concurso – em 1948. Deste modo, ao mesmo tempo em que fica claro que na dança clássica do Rio de Janeiro ela não tinha lugar, a formação de novas estéticas negras para a cena foi o campo que possibilitou e constituiu o território a partir do qual a sua técnica e metodologia foram tecidos

É necessário citar também a presença da bailarina Consuelo Rios (1923 – 2010). Em 1946, dois anos antes de Baptista ser aprovada no concurso, Consuelo Rios – formada na técnica clássica pelo professor russo Igor Schwyzov, foi impedida de prestar o concurso para o Corpo de Baile do teatro pelo funcionário responsável pelas inscrições. De acordo com Paulo Melgaço, em entrevista para o

jornal “O Globo”, ela conta que o mesmo funcionário a “fez saber depois, por outra pessoa, que ali só aceitavam candidatas brancas ou, pelo menos, mulatas disfarçadas.” (MELGAÇO, 2007, p. 18). No mesmo ano, D. Consuelo entrou para o Ballet da Juventude, onde atuou como bailarina profissional até 1953. Em 1960, ela voltaria ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro como professora de técnica clássica sob a gestão de Madeleine Rosay, e ali permaneceria até o ano de 2008. Rios participou, ao lado de Mercedes Baptista e Raul Soares, da seleção para uma bolsa de estudos com Katherine Dunham, durante (uma das – parece que foi uma só) a passagem da coreógrafa norte-americana e sua companhia pelo Brasil.

CAPÍTULO II – O Teatro Experimental do Negro e Katherine Dunham

Sem uma forma de nomear nossa dor, também não temos palavras para articular nosso prazer. De fato, uma tarefa fundamental de pensadores negros tem sido o esforço de romper com os modos hegemônicos de olhar, pensar e ser que bloqueiam a nossa capacidade de nos ver em oposição, de imaginar, descrever e inventar a nós mesmos de formas que sejam libertadoras. (hooks, 1992, p.2)

Nesta seção, falo sobre como o trabalho de Baptista se relaciona com uma rede afro-diaspórica de produção de saberes, dentro do recorte da emergência das danças negras cênicas dos Estados Unidos a partir da década de 1940 – que por sua vez se deu no contexto das *Harlem* e *Chicago Renaissances*¹⁴ (Renascenças do Harlem e de Chicago) – e da atuação do Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro, a partir de 1944. Nesse sentido, é importante observar que os artistas e intelectuais negros estadunidenses assumiram uma posição de pioneirismo em relação a outros países da diáspora no que diz respeito à inserção de suas próprias estéticas na cena antes restrita à branquitude, bem como à produção teórica no contexto acadêmico por conta de diferenças históricas do pós-abolição. Essas contribuições e seus desdobramentos foram determinantes na movimentação das teias de conhecimento do Atlântico Negro. Portanto tratando-se de negritude pensar a relação Brasil-Estados Unidos e as tensões entre Norte-Sul requer cautela e atenção para que não se passe por cima de aspectos importantes do modo de operar e resistir das comunidades negras em diáspora.

2.1 – Negritude

Denise Ferreira da Silva descreve a negritude – ao ser entendida como categoria social – como parte do arsenal da racialidade “cuja tarefa é capturar/expressar uma separação fundamental (porque efeitos da capacidade produtiva da razão universal) entre os coletivos humanos que compreende e

¹⁴ Nos Estados Unidos, a partir da década de 1920, o movimento cultural da *Harlem Renaissance* (Renascença do Harlem e, posteriormente, o da *Chicago Renaissance* (em tradução livre) vão lançar as bases do Movimento de Direitos Civis, tendo como premissa o “uso da arte como forma de articulação afirmativa da identidade racial e da demanda por igualdade” (FERRAZ, 2017, p. 111) e atravessando a literatura, as artes visuais, a música e a dança norte-americana.

mapeia”, denominando assim um “desenvolvimento interrompido”. (DA SILVA, 2018, p. 104). Ferreira da Silva argumenta que a dialética racial empregada nas tentativas de descrever a violência colonial que enquadra o sujeito negro como “Outro” não é suficiente justamente porque já parte da ideia da diferença humana elementar que sustenta o pensamento moderno.

A negridade como categoria social aparece, portanto, como um dispositivo que permite a naturalização da violência colonial, que Ferreira da Silva descreve como uma transubstancialização de uma questão jurídico-econômica, e fundamentalmente ética, em uma questão moral da branquidade quando confrontada com a diferença (DA SILVA, 2018, p. 95)., isto é, não se trata do medo que o sujeito negro inspira no sujeito branco, mas da determinação de acumular capital a partir da expropriação violenta de terras nativas e da força de trabalho dos sujeitos escravizados.

“Em seu papel de instrumento político/simbólico, cujo papel é restringir o princípio da liberdade a povos originários da Europa, a racialidade (uma ferramenta da universalidade científica) opera em conjunto com o princípio da humanidade (um princípio da universalidade histórica) na gramática ética pós iluminista. Não porque, como Sylvia Wynter e Judith Butler argumentam, a humanidade (e seus atributos, igualdade e liberdade) pertence a uma cultura particular que se auto-denomina universal. (Lembre-se que a distinção entre universal e particular ela mesma é uma invenção do pensamento moderno). O papel da racialidade – seja como diferença racial ou diferença cultural – é permitir a articulação da própria ideia de particularidade ou diferença humana e assim satisfazer às necessidades do capital na era do pós-Iluminismo.” (DA SILVA, 2018, p. 168)

A recusa de Ferreira da Silva, como ferramenta teórica, resulta em dificuldades consideráveis para descrever e mapear as relações entre negridade e branquitude, entre o corpo negro que dança e suas representações a partir do olhar do branco. Nesse sentido, é importante sublinhar que ao descartar a negridade como categoria social, a filósofa não passa por cima das implicações materiais e simbólicas que a produção da diferença institui e impõe sobre os sujeitos não-brancos. No entanto, ao falar sobre a possibilidade de se pensar a diferença sem separabilidade, a partir das ideias de *corpus infinitum* e de mundo implicado, que são sustentadas pelas noções de *atravessabilidade*, *transversalidade* e *não-localidade*, Ferreira da Silva desenha recursos que considero chaves para uma compreensão mais ampla do modo de operar da diáspora, negra.

Considero aqui que representações do negro do negro pelo negro aparecem não somente como um contraponto às representações do negro pelo branco / representações da mestiçagem, evitando assim

reduzí-las a uma interpretação que opera sobre a mesma lógica da separabilidade que sustenta a dialética racial em sua construção do Outro. Proponho pensar o corpo negro em diáspora segundo a perspectiva de Ferreira da Silva de *corpus inifinitum*, onde a atravessabilidade, a transversalidade e a não-localidade apontam para uma experiência que escapa às tentativas de determinar uma trajetória temporal, linear e de causa e efeito na formação do Atlântico Negro, cujas definições serão abordadas neste capítulo. Alinho aqui o argumento de Leda Maria Martins que descreve a negritude como constituída por uma rede complexa de relações que se dá a partir de uma experiência vivida e coletiva. (MARTINS, 1995, p. 66)

Precisamos seguir a negritude enquanto esta sinaliza que conhecer e fazer podem ser desatados de um tipo específico de pensamento, o que é necessário para abrir a possibilidade para um afastamento radical de um certo tipo de mundo. (DA SILVA, 2018, p. 97)

Ferreira dos Santos propõe olhar para a Negritude – a partir dela mesma, quer dizer, no que ela tem de irrepresentável (uma vez que o sujeito negro assim aparece na concepção do sujeito moderno), isto é, ela parte da recusa em pensá-la a partir de uma lógica que já a resolve enquanto uma categoria social que responde às estruturas de obliteração e exclusão do que constituem as ferramentas da racialidade. O que me interessa aqui é que o conceito de mundo implicado e *corpus Innfinitum* vai ser tecido pela filósofa como alternativa para dismantelar os três pilares ontoepistemológicos da razão kant-hegeliana, os princípios da separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, O potencial disruptivo da negritude, portanto, está naquilo que escapa à dialética racial.

2.2 – O Atlântico Negro

E se, em vez de o mundo ordenado, imageássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem? (DA SILVA, 2018, p. 46)

Quando a não localidade orienta nosso imagear do universo, a diferença não é uma manifestação de um estranhamento irresolúvel, mas a expressão de uma implicação elementar. (DA SILVA, 2018, p. 46)

Denise Ferreira da Silva descreve a *não-localidade* e a *virtualidade* como “descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que sempre reproduzem a separabilidade e seus pilares, a saber, a determinabilidade e a

sequencialidade” (DA SILVA, 2018, p. 44) Suas considerações sobre uma existência e um mundo implicados conversam com a poética da relação do filósofo Édouard Glissant (1921 – 2011), cujas considerações sobre um engajamento poético com a humanidade, que se dá necessariamente a partir da afetabilidade, relacionalidade, contingencialidade e imediaticidade, orientam a perspectiva de Ferreira da Silva de mundo implicado e *corpus infinitum*. Relaciono aqui a ideia de *corpus infinitum* à formação do Atlântico Negro que o filósofo Paul Gilroy descreve como uma formação transcultural/internacional de estrutura rizomórfica fractal. (GILROY, 1993, p. 122). Nesse sentido, a aposta de Gilroy segue alinhada às considerações de Ferreira da Silva sobre pensar a diferença *sem separabilidade*. Paralelamente, retorno à argumentação de Leda Maria Martins em “A Cena em Sombras” (1995), onde ao falar do um código-duplo que constitui o modo de operar do teatro negro, ela descreve um movimento que, a partir da ideia de avesso e do segredo, vai cavar espaço para outros e diversos modos de existência que desviam dos limites da representação do negro em cena - e do olhar da branquitude. Essa não deve e não pode ser confundida com uma perspectiva dualista

É importante reiterar que tanto Ferreira da Silva quanto Gilroy propõem outras condições de pensar a negritude e a diáspora sem passar por cima das condições materiais e simbólicas atravessadas por relações de poder da branquitude que não são resolvidas só porque nomeadas. Sobre essa questão, Gilroy argumenta:

Qualquer mudança na direção de uma condição pós-moderna não deve, contudo, significar que o evidente poder subjetividades modernas e os movimentos que elas articularam foram deixados para trás. Seu poder, na melhor das hipóteses, cresceu, e sua ubiquidade enquanto meios de se fazer um sentido político do mundo está ainda sem uma contrapartida efetiva nas linguagens de classe e socialismo que elas pareciam ter ultrapassado.” (GILROY, 1993, p.2)

O desafio aqui é olhar para as condições materiais e simbólicas que atravessam a formação do Atlântico Negro e das outras estéticas que surgem nesse contexto, sem que isso signifique reduzir a negritude em seu potencial disruptivo, levantando assim a possibilidade para “um afastamento radical de um certo tipo de mundo”. (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 97)

2.3 – O Teatro Experimental do Negro

O Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 – mesmo ano em que Mercedes Baptista entra para a Escola de Danças e da inauguração da *Dunham School of Dance* – emergia justamente a partir de um contexto diaspórico e transversal de intelectuais, pesquisadores e artistas negros nas Américas do Norte, Central e do Sul, que desde a década de 1920 vinha pensando a experiência negra a partir de bases e perspectivas próprias. A passagem de Mercedes Baptista pelo Teatro Experimental do Negro e a sua relação com Abdias Nascimento é o segundo movimento determinante na direção do tecer de uma dança fundamentalmente negra. O campo de ativismo político e artístico aberto pelo TEN é o terreno que vai possibilitar o deslocamento de Baptista de uma bailarina clássica que era impedida de exercer plenamente sua profissão para uma artista que, ao reconhecer-se como mulher negra e enxergar outras possibilidades de atuação no campo da dança, construiu a autonomia e as bases para a criação de uma técnica e um pensamento em dança pioneiros no país. O trabalho de Katherine Dunham, por sua vez, possibilitou a articulação de seus próprios métodos de ensino, pesquisa e criação onde a estrutura formal do balé clássico e das danças modernas são articuladas à lógicas próprias das danças negras que serão abordadas neste capítulo, a saber: o policentrismo e polirritmia, a justaposição, a jovialidade [*ephebism*] e a estética do *cool*. (GOTTSCHILD, 2001, p. 332)

MERCEDES BATISTA

E O TEATRO EXPERI- MENTAL DO NEGRO

Por
H. SUMNER NEGRÃO



Na macumba o herói do "Auto da Noiva" vai buscar inspiração para resolver seus problemas de amor.



José Medeiros, Leda Maria, Noemia Santos e Ruth de Souza, numa cena movimentada de "Auto da Noiva" a ser apresentada, brevemente, pelo Teatro Experimental do Negro. O autor dessa peça é o conhecido escritor Rosário Fusco, que assim estreia nas letras dramáticas.

Carioca



Ruth de Souza, agora no elenco de "Os Comediantes", na peça "Terras do Sem Fim", tem uma destacada atuação, desempenhando o papel da "vizinha II". Nesta cena ela está dizendo à "vizinha I": "Seu marido era meu, foi meu e meu será".

MERCEDES BAPTISTA já não é apenas uma esperança do "ballet" nacional, mas uma vigorosa afirmação artística em plena fase de ascensão. Mercedes possui a humildade das verdadeiras vocações artísticas. Não vive sonhando com o seu cartaz de "estrela". Trabalha e estuda, sendo uma das mais distinguidas alunas da escola de baile

do Municipal. Pertence ainda ao elenco do Teatro Experimental do Negro, devendo tomar parte em "Auto da Noiva" a ser apresentada, brevemente, pelos artistas de cor. Aos discípulos de Gobineau e Rosenberg, que são contrários à mistura de raças, perguntaremos que acham dessa expressão de beleza plástica da mulata brasileira.

• 36 •

Figura 14 – Reportagem na revista "Carioca" (Ed. 622, 1947). Fonte: Biblioteca Nacional

Mercedes Baptista já não é apenas uma esperança do ballet nacional, mas uma vigorosa afirmação artística em plena fase de ascensão. Mercedes

possui a humildade das verdadeiras vocações artísticas. Não vive sonhando com o seu cartaz de “estrela”. Trabalha e estuda, sendo uma das mais distinguidas alunas da escola de baile do Municipal. Pertence ainda ao elenco do Teatro Experimental do Negro, devendo tomar parte em “O Auto da Noiva” a ser apresentada brevemente, pelos artistas de cor. (NEGRÃO, H. Sumner, revista “Carioca”, ed. 622/1947)

Um ano depois da publicação de “Casa Grande e Senzala” (1943), o Teatro Experimental do Negro fez e tomou parte de um contexto de avanços significativos no debate das questões raciais no Brasil e na luta por ações afirmativas, além de protagonizar uma ruptura na cena teatral do Rio de Janeiro ao levar para o palco peças que tratavam da experiência do negro a partir de uma linguagem e perspectivas próprias. Abdias Nascimento (1914 – 2001) – escritor, artista plástico, teatrólogo, político e poeta – juntou-se a uma rede de artistas e intelectuais negros que até o golpe militar de 1968 construíram uma outra estética para a cena que inevitavelmente entraria em disputa com a o Brasil mestiço de Eros Volúcia.

O Teatro Experimental do Negro não foi primeira companhia de artistas negros do país. Ao longo de um curto ano de funcionamento (1926-1927), a Companhia Negra de Revista, fundada por João Cândido Ferreira, o *Monsieur de Chocolat* – e integrada por, entre outros, Grande Otelo, Pixinguinha, Rosa Negra – marcou o que o pesquisador Jeferson Bacelar aponta como “o início do teatro negro no Brasil” com a estreia da peça “Tudo Preto” (1926) (BACELAR, 2007), assistida e intensamente discutida pela crítica teatral e intelectuais modernistas como Tarsila do Amaral, que desaprovou o espetáculo e não se constrangeu ao chamar João Cândido Ferreira de “pedante”. (BACELAR, 2007) . O TEN, por sua vez, teve a sua estreia dezenove anos mais tarde no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 8 de maio de 1945, com o *Imperador Jones* (1945)¹⁵, de Eugene O’Neill (1888 – 1953),

Entre os artistas e intelectuais que integraram o Teatro Experimental do Negro listamos: Aguinaldo Camargo (1918 - 1952), pesquisador do campo da biologia, advogado, comissário de polícia e ator; Arlinda Serafim; Agostinha Reis; o ator Claudiano Zani Filho (1926 - ?); Elza de Souza; Geraldo Campos de Oliveira; Guiomar Ferreira; o ator, escritor, produtor e sambista Haroldo Costa (1930) – diretor do antigo Teatro Folklórico Brasileiro; Ilena Teixeira; o escritor, crítico e teatrólogo

¹⁵ A peça contou com Aguinaldo Camargo no papel de Imperador Jones e teve a tradução de Ricardo Werneck de Aguiar. (O Quilombo, dez/1948, ano I/v.1)]

Ironildes Rodrigues (1923 – 1987); o babalorixá, escritor, pesquisador, ativista político e ator Sebastiao Rodrigues Alves (1913 – 1985); José Herbel; o ator e diretor José Maria Monteiro (1923 – 2010); José Pompílio da Hora; José da Silva; a atriz Léa Garcia (1933); a cantora lírica Maria d'Aparecida Marques (1935 – 2017); a atriz Marina Gonçalves; Mercedes Baptista; Neusa Paladino; a atriz Ruth de Souza (1921 – 2019); Raul Soares; Teodorico dos Santos; o artista plástico Wilson Tibério (1920 – 2005). Paralelamente – e em diálogo direto com o TEN – o maestro mineiro Abigail Cecílio de Moura (1905 - 1970) compõe a Orquestra Afro-Brasileira¹⁶, criada dois anos antes em 1942. (NASCIMENTO, 2008, p. 123)

2.3.1 – Rainha das Mulatas

Em 1948, já bailarina integrante do Corpo de Baile do Municipal, Baptista foi a vencedora do concurso de beleza negra Rainha das Mulatas¹⁷, no ano de 1948, realizado como parte da programação de atividades culturais do Teatro Experimental do Negro. Segundo Paulo Melgaço, é aí que ela e Abdias Nascimento aproximam-se e tornam-se amigos – uma relação que será determinante em sua carreira –, embora Elise Larkin afirme que ele muito provavelmente já a conhecia: Baptista tinha o costume de comer no restaurante Vermelhinho junto com Ruth de Souza, uma das primeiras atrizes a juntar-se ao TEN. Além disso, a essa altura já corria a notícia de que dois bailarinos negros tinham sido aprovados curso do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Mercedes Baptista e Raul Soares. Baptista passou a integrar e acompanhar as atividades do TEN como artista e ativista, participando de peças como o *Auto da Noiva* (1946), de Nelson Rodrigues, e dos congressos e seminários promovidos pelo coletivo – entre eles, da fundação do Conselho Nacional das Mulheres Negras, na ocasião do 1o Congresso do Negro Brasileiro, realizado entre os dias 26 de agosto e 04 de setembro de 1950, e movimentado pela jornalista Maria de Lourdes Nascimento, à época companheira de Abdias Nascimento. A sua parceria com o Teatro Experimental do Negro se estendeu até depois do seu retorno dos Estados Unidos, quando em 1956 assinou a coreografia de *Rapsódia Negra* (1956) – espetáculo que marcou

¹⁶A Orquestra Afro-Brasileira foi pioneira na história da música [popular] brasileira ao agregar instrumentos de matrizes afriacanas como o agogô e o berimbau aos de matrizes européias como o saxofone e o clarinete, trabalhando sobre ritmos e cadências do candomblé como o alujá e o opanijé (dedicados a Sangó e Omolu, respectivamente). O conjunto lançou dois discos, sendo o segundo, de 1968 – *Obaluaiyê* –, considerado um clássico. (Fonte: Itaú Cultural)

¹⁷Este foi o segundo ano do concurso. Em 1947, a vencedora foi Maria Aparecida Marques, cantora lírica, professora pública, locutora de rádio e também integrante do Teatro Experimental do Negro. (O Quilombo, ano I, v.1, dez/1948)]

a estreia da atriz Léa Garcia, e que segundo Elisa Larkin contou com peças do repertório do Ballet Folclórico como “África” e “Mambo no Harlem”.



Figura 15 - Rapsódia Negra (1956). Coreografia de Mercedes Baptista. Fonte: Itaú Cultural

No intuito de restituir a autoestima negada às mulheres negras, o TEN começou a promover os concursos “Boneca de Pixe” e “Rainha das Mulatas” a partir de 1947. Os critérios de julgamento incluíam o talento criativo, os dotes intelectuais e a postura ética da candidata. Porém, com o tempo, Elisa Larkin conta que houve uma certa dificuldade em manter o padrão de seriedade e o que ela chamou de intenção pedagógica dos concursos. À medida que os eventos cresceram, a mídia e o público passaram a desvirtuar essa intenção, e o TEN suspendeu ambas as competições.

Houve críticos esquerdistas fazendo confusão dos concursos com exploração meramente sexual da mulher negra. Essas pessoas não compreendiam, não podiam compreender a distância que nos separava qual

uma linha eletrificada, de tais preocupações. Pois o alvo desses concursos era exatamente pôr um ponto final na tradição brasileira de só ver na mulher negra e mulata um objeto erótico, o que vem acontecendo desde os recuados tempos do Brasil-Colônia. (Abdias Nascimento, Acervo IPEAFRO <https://ipeafro.org.br/acoes/acervo-ipeafro/secao-ten/>)



Figura 16 - Mercedes Baptista como Rainha das Mulatas. Fonte: Jornal O Quilombo ano I, n. 1, dez/1948.



Figura 17 - Recorte do jornal O Quilombo (mês/ano). Fonte: Biblioteca Virtual Consuelo Pondé.

A ressalva de Abdias Nascimento com relação ao sentido da exaltação da beleza negra é fundamental para a compreensão das tensões e equívocos envolvidos na representação da mulher negra em cena e sobretudo das danças afro. Mercedes Baptista tinha uma preocupação específica com a dignidade das suas bailarinas e em evitar que fossem confundidas com garotas de programa. No entanto, fica evidente que a hiperssexualização do corpo da mulher negra, enquanto uma limitação do olhar da branquitude, é uma questão complexa a ser contornada, sobretudo no contexto das danças negras sobre as quais, como já foi visto, esse marcador recai com uma força considerável. Ao longo da minha trajetória como bailarina de danças afro, houve diversos momentos de conflito com relação ao figurino a ser utilizado – uma inquietação que atravessa muitas das minhas colegas de profissão. Por interferir de forma direta no modo como nossos corpos são vistos, essa questão não deve ser ignorada no estudo da performance das danças afro.

Invisibilizada nas narrativas oficiais sobre a história do Teatro Experimental do Negro, a intelectual, jornalista, assistente social, professora e ativista Maria de Lourdes Nascimento foi uma figura expoente do Movimento Negro e seu trabalho enquanto ativista e jornalista tem reverberações até os dias de hoje. Na ocasião da inauguração do Conselho Nacional de mulheres negras, Mercedes Baptista estava ao seu lado, junto a Guerreiro Ramos (1915 – 1982) e à dra. Guiomar Ferreira de Mattos, advogada defensora dos direitos das empregadas domésticas. Segundo Giovanna Xavier, em sua fala Nascimento apontou para “o despreparo cultural, a pobreza e a falta de educação profissional como fatores da inferioridade social desfrutada pela mulher negra” (XAVIER, 2016),

reiterando o propósito da educação como um dos eixos de atuação do Teatro Experimental do Negro no sentido da emancipação da comunidade.



Figura 18 - Mercedes Baptista ao lado de Maria de Lourdes Nascimento, Guiomar Ferreira, Guerreiro Ramos e Milka Cruz.
Fonte: IPEAFRO

No último item, intitulado Estética, os interesses se voltam para produção estética/artística dentro da literatura, poesia, teatro e artes plásticas relacionada à criação e à representação do negro nas artes brasileiras. (...)

ESTÉTICA

1. O negro e a criação estética
2. O negro e a escravidão como temas de literatura, poesia, teatro, artes plásticas
3. Particularidades e sobrevivências emocionais do negro.
4. Integração e participação do negro e do homem de cor na evolução geral das artes no Brasil.
5. A literatura, poesia e teatro, artes plásticas a serviço d causa abolicionista.
6. As artes em geral coo meio de valorização social do negro e do homem de cor. (SULAMITA, 2018, p. 147)

Baptista fazia parte do Departamento Feminino do Teatro Experimental do Negro, junto a Arinda Serafim, Elza de Souza, Marina Gonçalves, Ruth de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria D'Aparecida e Agostinha Reis. Essas mulheres tiveram uma agência determinante na trajetória do coletivo, bem como do movimento negro em um contexto mais amplo. Maria de Lourdes, por exemplo, tinha uma preocupação específica com a aliança entre mulheres negras, que ela chamava de “minhas patrícias de cor” (XAVIER, 2006). No entanto, é interessante observar que o Vermelhinho, ponto de encontro dos integrantes do TEN e artistas e intelectuais de origens e posicionamentos diversos, era também um ambiente predominantemente masculino, por onde Baptista passou a circular com facilidade – abusada como boa geminiana. É lá que ela conhece Paulo Krieger, com quem se casou, Fernando Pamplona (1926 – 2013) e Edison Carneiro (1912 - 1972) , que vieram a contribuir diretamente para o Ballet Folclórico Mercedes Baptista tanto em termos de processo criativo e construção de cena quanto de circulação e inserção do seu trabalho.



Figura 19 - Abdias Nascimento como o Imperador Jones.
Fonte: IPEAFRO

2.4 – Edison Carneiro



Figura 20 - Edison Carneiro. Fonte: Agência FAPESP

Edison de Souza Carneiro, etnólogo e folclorista voltado para temas da cultura afro-brasileira, tornou-se amigo pessoal de Baptista e colaborava com a coreógrafa na construção de uma cena a partir das danças de terreiro dos candomblés. Fernando Pamplona, carnavalesco do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, foi um dos responsáveis pela sua entrada na agremiação e, ao lado do artista plástico e carnavalesco Joãozinho Trinta, seu ex-aluno na Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e do carnavalesco Arlindo Rodrigues, a incentivou e apoiou no contexto do carnaval do Rio de Janeiro, uma das passagens mais relevantes da sua carreira profissional. Desse modo, o que se vê é que Mercedes Baptista começa desde cedo a tecer uma rede de relações que, em função da sua competência e talento, permitiu que ela transpassasse os limites estruturais que a haviam impedido de exercer sua carreira – muito estimada por ela – como bailarina clássica.

2.5 – O Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa

**TEATRO FOLCLÓRICO
BRASILEIRO ESTREARÁ
A 25 NO GINÁSTICO**

Estreará no dia 25 de janeiro, no Teatro Ginástico, o Teatro Folclórico Brasileiro, levando à cena nossos temas lendários, místicos e épicos, tais como a Macumba, o Frêvo, o Funeral do Rei Nagô, o Maracatú, o Côco-Baião, a Congada, etc.

É interessante assinalar que é a primeira vez no Brasil que um grupo de mais de sessenta pessoas das mais diversas especialidades, resolve trabalhar em comum dedicando-se exclusivamente a apresentação teatral de temas folclóricos.

O Teatro Folclórico Brasileiro além do Corpo de Balle, com 32 figurantes, possui um coro misto e uma orquestra típica (Zabumba), formada de instrumentos exóticos: agogôs, afochês, atabaques...

Figura 21 - Jornal "O Correio da Manhã".
Fonte: Biblioteca Nacional

**Teatro Folclórico
Brasileiro**

apresenta, PELA PRIMEIRA VEZ NO MUNDO, um programa inteiramente dedicado à arte folclórica do Brasil:

**FRÊVO -- MACUMBA -- NAVIO
NEGREIRO - CÔCO - MARACATÚ ETC.**

Dias 25 - 26 - 27 - 28 e 29 no TEATRO
GINÁSTICO às 21 horas.

Bilhetes à venda:
No guichet do Teatro, Av. Graça Aranha
No Livrarin Askanasy, R. Quitanda, 65
Na Casa Crushley, R. Ouvidor, 58

Figura 22 - Jornal O Correio da Manhã, 24 de janeiro de 1950. Fonte: Biblioteca Nacional.

Baptista participou, entre 1949 e 1950, do surgimento do Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa e Wanderley Baptista, que mais tarde veio a chamar-se Brasiliana – companhia dirigida também pelo empresário polonês Miécio Askanasy, e que disputou espaço com o Balé Folclórico

Mercedes Baptista, como será visto no capítulo III. Embora a informação sobre a sua passagem não conste nos relatos dos pesquisadores com quem dialogo, encontrei diversas referências a ela em reportagens dos jornais da época, de modo que tornou-se possível afirmar que Baptista já trabalhava profissionalmente com as danças que eram entendidas como folclóricas *antes* da sua passagem pela Katherine Dunham School of Dance.

Em 1949, Haroldo Costa se juntou Wanderley Batista e, em parceria com Askanasy e o advogado Dirceu Oliveira e Silva, criaram o Grupo dos Novos, companhia voltada a princípio para os teatros de revista. Ensaizando na rua do Ouvidor, nos fundos da livraria de Askanasy, o Grupo dos Novos estreou no Teatro Ginástico como Teatro Folclórico Brasileiro no dia 21 de janeiro de 1950 sob aprovação da imprensa, com coreografias de Solano Trindade, João Elísio e Maryla Gremo (1908 – 1986) e participação dos cantores Nelson Jesus, George Fernandes e orquestra – chamada Zabumba –, e dos bailarinos/solistas Mercedes Baptista, Dulcinéia, Batista Vasconcelos, Margarida Trindade, Aydée, Fausta, Agostinha, José Paiva, Haroldo Costa e Fernando Duboc. Na ocasião, Baptista foi elogiada na imprensa por Pascoal Carlos Magno por sua performance de “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth (MAGNO, 1950) e no jornal Correio da Manhã:

O espetáculo dessa noite promete várias revelações. A grande maioria dos elementos que compõem o Corpo de Baile, jamais pisou o palco anteriormente. Outros, todavia, já são conhecidos do público carioca, como é o caso de João Elísio, Fausta, Agostinha, Nelson Jesus, Mercedes Baptista. (...)

João Elísio, primeiro bailarino e coreógrafo do TFB, vem se distinguindo pela sua atuação. A ele se deve a marcação dos números de Macumba, Côco-Baião, Frêvo e samba-capoeira. Igualmente, como primeiro bailarino, sua capacidade de interpretação, o colocará entre os maiores dançarinos de temas brasileiros. João Elísio já é conhecido do público carioca, tendo trabalhado sob a direção de Chianca de Garcia, no Teatro Carlos Gomes. (Correio da Manhã, 23 de Janeiro de 1950)

Seu programa de apresentação tem ótimos números como o “Maracatu”, “O Samba Capoeira”, a “Congada”, “Funeral dum Rei Nagô” e a “Macumba”. Todos impressionam pelo brilhantismo de sua apresentação plástica e pela beleza de suas músicas. Elementos já com experiência colaboram com os novos nesse programa, destacando-se a graciosa bailarina Mercedes Baptista, o cantor Nelson Jesus e o conhecido George Fernandes, por muitos reputado como o maior cantor brasileiro de motivos folclóricos. (Correio da Manhã, 25 de janeiro de 1950)

João Elísio, nesta reportagem apontado como primeiro bailarino e coreógrafo do Teatro Folclórico

Brasileiro, foi quem assinou as coreografias de Maracatu, Côco-Baião, Frevo e Samba-capoeira – que são as peças que aparecem também mais adiante no repertório do Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Desse modo, apesar de não encontrar referências ao TFB nem a João Elísio nas narrativas sobre o início da carreira de dona Mercedes, entendo que a sua participação na companhia certamente teve forte influência sobre o trabalho que ela desenvolve ao retornar dos Estados Unidos. O Teatro Folclórico participa também de homenagem à chegada de Katherine Dunham no Rio de Janeiro – com a participação de Didi de Freitas de Vilar dos Teles. (Correio da Manhã, 4 de julho de 1950).

2.6 – Danças negras x danças modernas

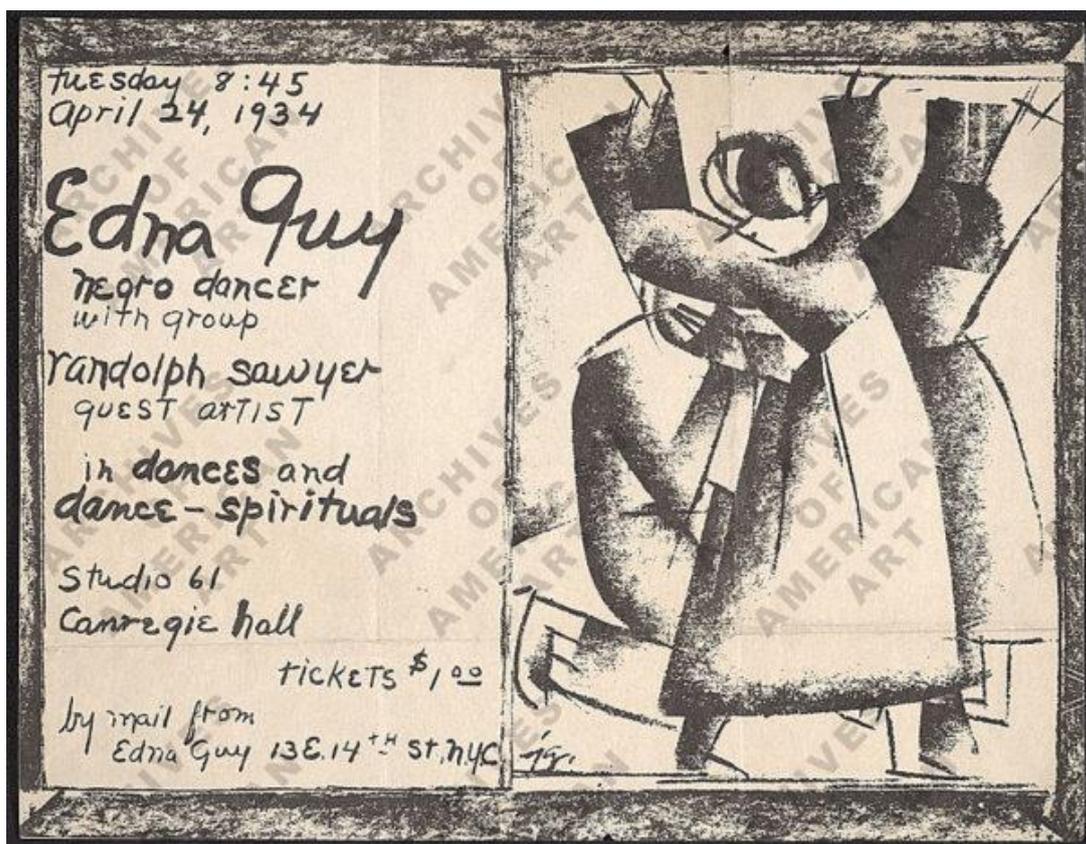


Figura 23 - Panfleto de A Negro Dance Evening (1934). Fonte: Archives of American Art-Smithsonian Museum.

Antes de seguir para a chegada de Katherine Dunham no Brasil, localizo-a nos campos aos quais relaciono também Mercedes Baptista – o das danças negras e modernas. De acordo com Brenda Gottschild, o termo 'danças negras' aparece no discurso da branquitude na dança, na década de

1960, como um meio de discernir o trabalho de bailarinos e coreógrafos da comunidade negra norte-americana – Edna Guy¹⁸ (1907 – 1982), Allison Burroughs, Hemsley Winfield (1907 – 1934), Pearl Primus (1919 – 1994), e mais adiante Arthur Mitchell (1934 – 2018) Garth Fagan (1940 – 1986) – da cena *mainstream* das danças cênicas, isto é, '*black dance*' foi a princípio uma expressão midiática que reconhecia traços distintivos no trabalho desses artistas que foram determinantes para a emergência do que entendemos como a grande modernidade na dança, tanto a partir dos seus próprios trabalhos quanto da influência que tiveram sobre os artistas da branquitude a quem a noção de danças modernas ainda se limita (GOTTSCCHILD, 2003, p. 13). Sobre essa questão, o historiador Ramsey Burt faz apontamentos sobre as relações que mobilizaram a emergência desse campo coreográfico que hoje podemos identificar como danças negras cênicas:

¹⁸ Edna Guy foi, com Katherine Dunham, Hemsley Winfield e Allison Burroughs, pioneira na formação do campo das danças negras e o das danças modernas nos Estados Unidos. Guy manteve uma relação longa e complicada com a coreógrafa Ruth St. Denis por correspondência [quando]. Depois de ver uma apresentação de *Radha*, Guy estava determinada a entrar para a Denishawn, e St. Denis só a aceitou depois de nove anos de insistência. Apesar de ser respeitada como bailarina por seus colegas e professores, por decisão de St. Denis e Ted Shawn, Guy não podia participar das apresentações públicas da companhia. Ela trabalhou como secretária até ser acusada de roubo e deixar a Denishawn.



Figura 24 - Edna Guy. Fonte: Archives of American Art-
Smithsonian Museum.

Pesquisas recentes sobre bailarinos afro-americanos também revelaram conexões que até agora estavam perdidas. Por exemplo, entre os detalhes fascinantes que John Perpener trouxe à luz está o fato que o primeiro espetáculo de Katherine Dunham em Nova York – a *Negro Dance Evening* em 1937 – foi organizado por dois bailarinos modernos negros, Edna Guy e Alison Burroughs (John Perpener 1992:114). Guy treinou na Denishawn e manteve uma longa mas emocionalmente torturante relação com Ruth St. Denis, enquanto Burroughs estudou a euritmia de Dalcroze na Escola Helleray-Lacombourg, próxima à Viena em 1931. Dividindo o programa com Burroughs, Dunham e Guy estava a bailarina Asdata Dafora Horton, nascida em Serra Leoa e educada na Europa. (BURT, 1998, p. 3)

No entanto, a autora aponta que a partir dos anos 2000 – com o projeto “*Black Dance: Tradition and Transformation*” (Dança Negra: Tradição e Transformação, em tradução livre) – o termo começa a ser disputado e reivindicado por jovens artistas negros no sentido da visibilização, do reconhecimento e da afirmação de uma heterogeneidade que se dá dentro de uma experiência coletiva – a racialidade:

(...) dessa vez o termo “dança negra” foi usado como uma medalha de honra por uma nova geração de bailarinos afro-diaspóricos e coreógrafos (isto é, artistas de ascendência africana trabalhando em comunidades ao redor do mundo) que podem ou não estar conscientes dos problemas históricos da categorização, ou decidiram retomar um termo restritivo e resignificá-lo (como é o caso do uso da palavra com 'n' [*nigger*, crioulo] por jovens afro-descendentes. (GOTTSCCHILD, 2003, p. 12)

Sabe-se hoje que o termo “*black dance*” é um termo em disputa e que há críticos e artistas que o recusam em função da sua conotação pejorativa, e também por uma questão de diferença estratégica no campo da disputa política e narrativa, como lembra Patrick Acogny, pesquisador da Universidade de Paris e diretor geral e artístico da *École des Sables*,¹⁹ Senegal – em seu artigo “As Danças Negras ou Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África” (2017). Acogny faz uma distinção entre “dança negra” (*black dance*) e “danças negras”, no plural – onde descreve a “*black dance*” como o “marco de uma época e das condições nas quais o povo negro se encontra” (ACOGNY, 2017, p. 138), referindo-se ao mesmo período apontado por Gottschild; e “danças negras” como um termo inclusivo que compreende:

Toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana (...) [as danças negras] também são produto de todo artista que possua um vínculo de descendência com a África e que se inspire, seja materialmente, seja espiritualmente, no continente africano. (ACOGNY, 2017, p. 152)

A manobra teórica de Acogny se deve à sua preocupação com as limitações a termos como “dança africana/dança afrocontemporânea” que carregam em si uma rede de significados generalizados sobre a África, ao passo em que sua perspectiva sobre essas danças pressupõe justamente a heterogeneidade dos trabalhos de artistas do continente africano e diáspora, sabendo que aqui a racialidade é o que se coloca como um dado, nas palavras de Acogny, “difícil de negar” em cena. (ACOGNY, 2017, p. 153)

¹⁹ École de Sables: A Escola de Areia foi fundada pela bailarina, coreógrafa e pedagoga beninense Germaine Accogny (1944) (SILVA, 2017, p. 172).

Enquanto artista-pesquisadora, considero que o termo “danças negras” delimita um terreno que precisa ser nomeado e desenhado antes que se pense em passar por cima de determinadas diferenças – descritas por Gottschild como *ficções que atravessam o real* (GOTTSCHILD, 2003, p. 14)– , já que o discurso não tem o poder de desfazer automaticamente as configurações dadas pela dialética racial, sendo a invisibilização da sua origem uma das formas mais eficientes de pilhagem dos saberes negros. A definição de Acogny, bem como a da pesquisadora Carmen Luz, que em conversa falou sobre pensar as danças negras como um “guarda-chuva” que compreenda múltiplos e distintos modos de fazer, aparece aqui como minha referência para entender uma das dimensões do trabalho de Mercedes Baptista – com uma ressalva sobre a argumentação de Acogny: é evidente que brancos *podem* dançar danças negras (porque, em termos práticos, bailarinos, professores e artistas negros não têm poder material nem simbólico para impedi-los de fazê-lo), mas não faz sentido afirmar que eles podem criá-las. Como já foi visto anteriormente, ter um corpo preto vai implicar em experiências que, em sua diversidade, inevitavelmente esbarram nos limites da representação do negro no contexto da colonialidade, na violência cotidiana material e simbólica, demandando respostas e escolhas e assimilações nas dimensões física, cognitiva, emocional e espiritual. Essas condições atravessam o modo como nós dançamos.

Consideramos nomear as “danças negras” e as “danças da branquitude”, no entanto, como um movimento pertinente e que não se contrapõe, necessariamente, à proposta de *corpus infinitum* de Ferreira da Silva. Ao contrário – partir da perspectiva de um mundo implicado é também compreende também expor as estruturas materiais e simbólicas que intentamos desconstruir, ao mesmo tempo em que se move no sentido de expandir a concepção do termo “negro/danças negras” em seu potencial disruptivo.

2.7 – Katherine Dunham

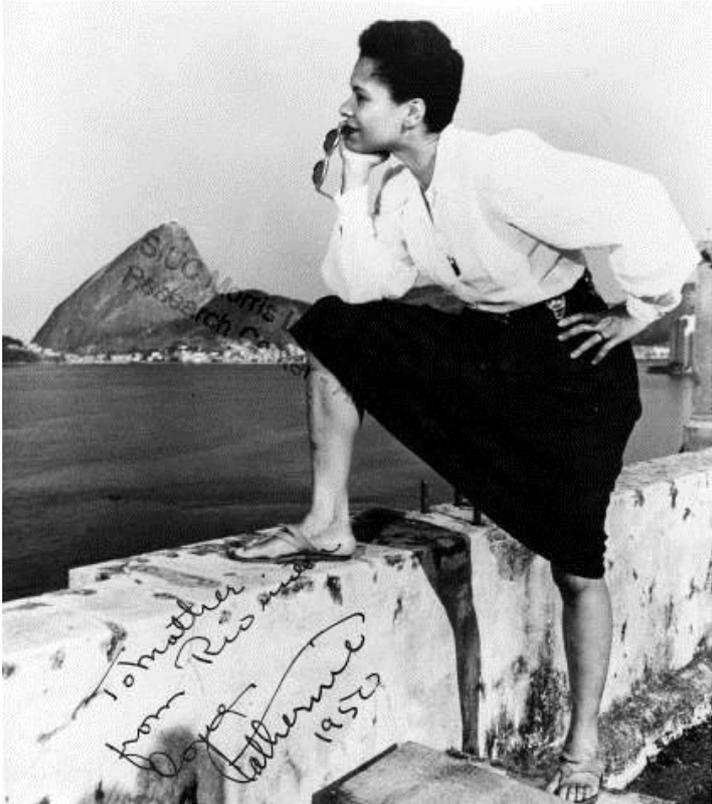


Figura 25 - Katherine Dunham no Rio de Janeiro, 1950. Fonte: Katherine Dunham Collection, Library of Congress.



Figura 26 - Katherine Dunham e bailarinos da Katherine Dunham Dance Company, 1946. Fonte: Katherine Dunham

A chegada de Katherine Dunham no país, à época em turnê com a sua companhia pela América Latina, teve uma repercussão considerável na imprensa²⁰ e na crítica especializada. Além das apresentações no Teatro República, Dunham foi convidada a participar das atividades do 1o Congresso Nacional do Negro. De acordo com Elisa Larkin, Katherine Dunham provavelmente conheceu Abdias Nascimento por intermédio de Irene Diggs (1906 – 1998), antropóloga negra estadunidense que já havia vindo ao Brasil e se aproximado de Nascimento. O encontro de Mercedes Baptista e Dunham no 1o Congresso Nacional do Negro, portanto, se dá no contexto dos

²⁰ Katherine Dunham teve participação direta na promulgação da Lei Afonso Arinos (1390/51), que fez da prática de atos em função da discriminação racial uma contravenção penal. Após ser impedida de hospedar-se no Hotel Esplanada, em São Paulo, por ser negra, Dunham foi à imprensa denunciar o fato e provocou um escândalo, que teria levado o jurista, político e escritor Afonso Arinos de Melo (1905 – 1990). Franco a apresentar o projeto de lei ao Congresso Nacional em julho de 1950, onde foi aprovado sem nenhuma emenda. No entanto, é importante ressaltar que essa questão já havia sido pleiteada por um deputado da UDN durante a Assembléia Constituinte - os deputados do Partido Comunista, no entanto, refutaram a pauta, alegando então que o recorte racial poderia minar a urgência em torno da questão de luta de classes.

intercâmbios da diáspora negra, entendidos aqui como movimentos de múltiplos indivíduos e coletivos no sentido de recuperar, reterritorializar subjetividades próprias, de forma diversa porém com premissas em comum que vão marcar o que Leda Maria Martins chama de um discurso distintivo (MARTINS, 1995, p. 49). Ao fazer isso, esses mesmos artistas inevitavelmente transpuseram os limites das formações tardias das identidades nacionais justamente porque essas identidades foram construídas a partir da ideia do sujeito moderno, racional e universal onde os sujeitos não brancos aparecem como irrepresentáveis.

Depois de uma aula aberta dada por Dunham na ocasião da inauguração do Curso de Ballet Infantil do TEN, Baptista foi escolhida por Dunham para receber uma bolsa de estudos de Dunham para estudar e dar aulas de técnica clássica europeia na *Dunham School of Dance*,²¹ em Nova York. Melgaço relata que a escolha teria sido questionada porque se acreditava que Dunham tinha sido influenciada por Nascimento (MELGAÇO, 2007, p. 33). O pesquisador cita duas falas: uma, de Consuelo Rios, a outra de Celso Cardoso, ex-diretor do Instituto de Dança da FUNDACEM, atual FUNARTE:

O Abdias Nascimento estava presente neste dia, certamente ele influenciou a decisão, conforme depois me contaram o Sansão Castelo Branco e Jacques Corseiul [sic]. (RIOS apud MELGAÇO, 2012, p. 33)

Na época, era Mercedes a bailarina que melhor assumia a condição de negra. Ela já fazia parte do movimento negro brasileiro. Mercedes era a pessoa mais indicada para receber aquela bolsa de estudos. (CARDOSO apud MELGAÇO, 2012, p. 33)

Com relação a essa questão, é importante observar que por assumir-se negra entendemos que Baptista era a bailarina que, a partir de uma compreensão do seu contexto social e das implicações materiais e simbólicas do *ser uma mulher negra* no Brasil da década de 1950, escolhia posicionar-se a partir da afirmação dessa identidade – alinhada às transformações políticas e estéticas que movimentavam a cena artística do Rio de Janeiro e das quais já tomava parte em sua passagem pelo Teatro Experimental do Negro. Como fica evidente no trabalho de Dunham, e porque essas questões

²¹ Em 1977, o bailarino e coreógrafo Eusébio Lobo (1952) também recebeu uma bolsa de estudos para a mesma instituição. Ele graduou-se na *Southern Illinois University* e recebeu o título de *master teacher* da técnica Dunham. (FERRAZ, 2017, p. 7)

identitárias são projetadas e reafirmadas *no e através* do corpo, entender-se negra determina também um modo de se relacionar com a dança em termos não só estéticos mas também em termos coreográficos.

Em segundo lugar, é interessante pensar nessa indicação como continuidade da construção de redes de conhecimento movimentada na diáspora negra sobre a qual Dunham tece o seu trabalho. Nesse sentido, reterritorializar-se através da dança, nesse caso, quer dizer também refazer laços dispersos geograficamente. A *Dunham School of Dance*, à época situada no coração do bairro de Manhattan, Nova York, era um espaço multicultural que reunia alunos estadunidenses e estrangeiros, afro-diaspóricos, brancos e não-brancos, e que ofereceu ao longo do seu funcionamento uma lista considerável de disciplinas que incluíam antropologia, percussão, danças haitianas, afro-cubanas e possivelmente brasileiras.

Pessoas do mundo todo vinham estudar na escola. O governo francês queria mandar estudantes de suas colônias na África e no Caribe, e diversos jornais circulavam um artigo sobre uma mulher suíça que havia se mudado para Nova York para fazer aulas de dança com Dunham. O governo dos Estados Unidos deu permissão à *Dunham School* para receber estudantes com vistos de turismo. Cubanos, palestinos, haitianos e irlandeses tinham aulas com professores que vinham do Haiti, Trinidad-Tobago, México, Áustria e outros lugares. (DEE DAS, 2015, p. 117)

Sabe-se que a grade curricular da *Dunham School of Dance* passou por uma série de mudanças ao longo dos seus anos de funcionamento. Por isso, me interessava saber quais eram as aulas em curso na instituição entre os anos de 1950 e 1951 – período em que Baptista esteve lá. Em correspondência, a pesquisadora Joana Dee Das, autora já citada da biografia de Katherine Dunham, disponibilizou suas notações das fichas de registro dos alunos justamente dessa época - que é a maior aproximação que tive do que Baptista pode ter encontrado ao chegar em Nova York:

Técnica Dunham 1, 1B, 2; Balé Clássico, Folclore Haitiano, “grupo experimental”, Boogie, Pantomina, Adagio, música, Afro-Cubano, Acro-Ginástica, Haitian [Baz (Brazilian)]. (REF: Katherine Mary Dunham Papers, Special Collections Research Center, Morris Library, Southern Illinois University Carbondale, Caixa 44, pastas 1, 12 e 5)

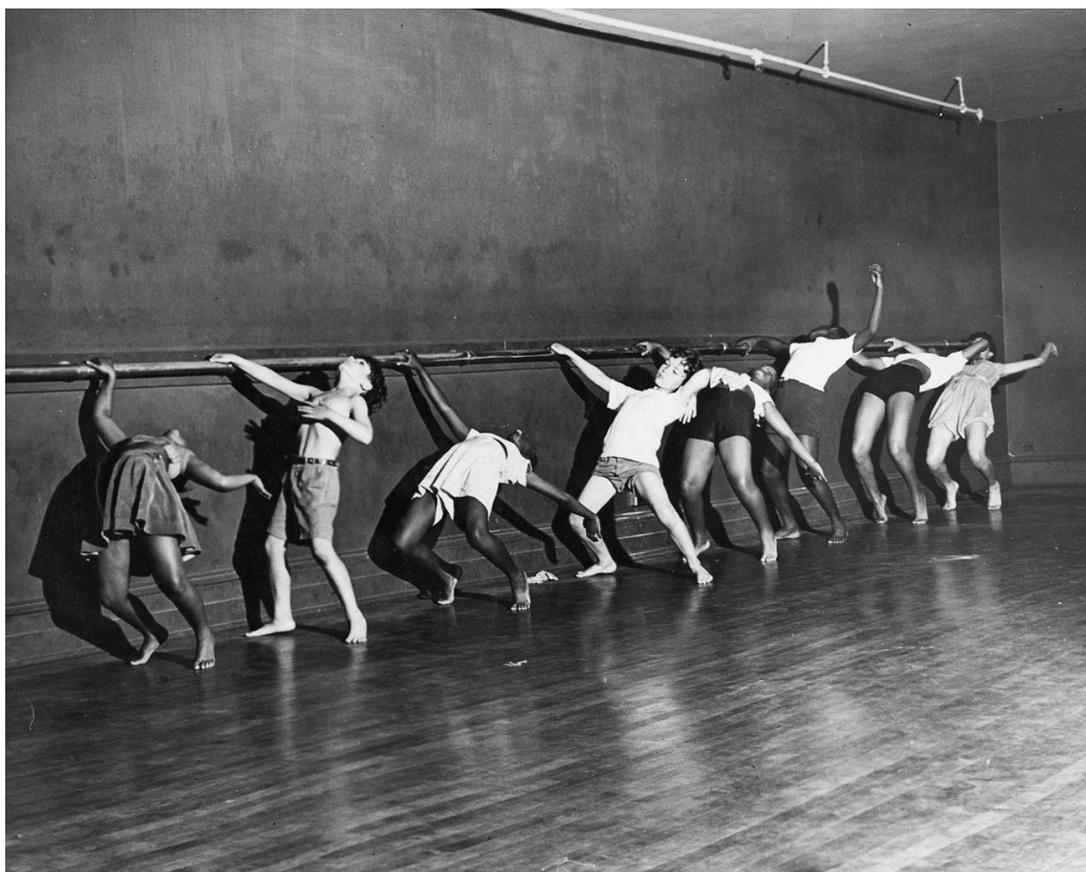


Figura 27 - Contração total (the hinge) – Técnica Dunham, turma infantil. (1946). Fonte: Katherine Dunham Papers, Special Collections Research Gate.

O trabalho de Dunham é particularmente extenso e multifacetado. Não só no que se refere às suas contribuições para os campos da antropologia e da dança, mas à complexidade das questões que são levantadas pela sua prática artística. A partir de uma formação ampla e danças modernas com Harald Kreutzberg (1902 - 1968) e ex-alunos de Rudolph Laban (1879 – 1958) e Mary Wigman (1886 – 1973); balé clássico europeu com Mark Turbyfill (1896 – 1990) e Ruth Page (1905 – 1991); e dança espanhola com Antonia Mercé y Luque, *La Argentina* (1890 – 1936), em sua pesquisa de campo ela se dedica a catalogar danças sociais e religiosas do Haiti, Jamaica, Martinica e Trinidad-Tobago, alinhada às ideias do seu orientador na Universidade Chicago, o antropólogo Melville Herskovitz²²(1895 – 1963).

²² Segundo Gottschild, o termo “africanista”, que assinala as “ressonâncias, presenças, tendências e *phenomena* africanas e afro-americanas é atualmente usado por acadêmicos afro-americanos como Joseph Holloway e Toni Morrison, tendo aparecido pela primeira vez no trabalho de Herskovitz, que contribuiu para a instituição da disciplina de Estudos Africanos e Estudos Afro-Americanos nos Estados Unidos. (GOTTSCHILD, 1996, p. XIV)

É essa articulação entre uma perspectiva antropológica, a formação em técnicas diversas e a experiência de ser uma mulher negra em diáspora que vai levá-la a criar um sistema, uma técnica e um método para a preparação/treinamento de bailarinos de diversas vertentes das danças negras a partir da estrutura e de parte dos códigos do balé clássico europeu e das danças modernas da branquitude. Não me parece, no entanto, que no trabalho de Dunham – nem no de Mercedes Baptista – que essa estrutura e esses códigos se sobreponham às corporeidades fundamentalmente negras

Segundo a pesquisadora Molly Gonzalez a técnica de Dunham se desenvolveu a partir de três eixos teóricos: *forma e função, comunicação intercultural e socialização através da arte*. Sua formação como antropóloga, portanto, atravessa o seu trabalho em dança como uma perspectiva que compreende o movimento enquanto possibilidade de materializar as relações afro-diaspóricas que constituem o Atlântico Negro. Em dança, para Dunham, forma e função relacionam-se ao entendimento de que por trás de cada gesto há uma intenção e um contexto. Isso vai resultar em um rigor que entendo como fundamental na passagem de danças sociais ou religiosas para o palco.

Dunham enfatizava que todo esforço deve ser feito no sentido de garantir que a nossa interpretação cultural do que nós somos seja tão fidedigna que não dê margem para erros de interpretação – apenas para a aceitação e respeito. (GONZALEZ, 2008, p.5)

A ideia de **comunicação intercultural** relaciona-se com esse mesmo rigor no sentido em que Dunham estava preocupada com a valorização dessas danças e em evitar o que ela apontava como uma “má-interpretação”, isto é, que elas fossem percebidas como danças menores. O “valor” aqui é entendido como legitimidade no contexto das danças cênicas estadunidenses, e Dunham, como bailarina e coreógrafa, sabia que essa legitimidade dependia de um reconhecimento do que a crítica especializada entendia como técnica. Ao longo da minha pesquisa de campo – nas aulas e conversas com Charles Nelson e das professoras Rachel Tavernier, Janiece Blunt e Patricia Wilson – a preocupação com a precisão das formas e dinâmicas do movimento foi um dos aspectos comuns mais marcantes, que relaciono aqui não só à cultura de disciplina do balé clássico europeu, que atravessa o trabalho de todos esses professores, mas precisamente à responsabilidade que está implicada em trabalhar com códigos e linguagens desconhecidos e estereotipados pela cultura de dança da branquitude.

A socialização através da arte, por sua vez, é o entendimento de que o bailarino/coreógrafo tem de estar em relação com esse contexto, bem como com outros artistas, para poder expressar-se de forma plena dentro da sua intenção/proposta. Essa ideia, ainda que um pouco vaga na descrição de Molly Gonzalez fala de uma perspectiva relacional que vai determinar uma estratégia pedagógica, onde o mestre aprende e dialoga com o repertório, memória e experiência vivida dos seus alunos – um aspecto marcador tanto do trabalho de Dunham quanto no de Baptista.

Halifu Osumare, vice-diretora do Institute for *Dunham Technique Certification*, recorre ao termos lugar e paisagem de memória, do historiador Pierre Nora, para descrever como Dunham, em seu trabalho, reconstitui tanto um lugar quanto um paisagem de memória coletiva da população negra norte-americana com relação às ancestralidades africanas, afirmando que ela “entendia que a performance caribenha re-criava a memória cultural da África, assim como representava as longas batalhas por sobrevivência nas Américas e métodos de interação transcultural (...)” (OSUMARE, 2010, p. 2)

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não existe memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter os aniversários, organizar as celebrações, pronunciar as horas fúnebres, estabelecer contratos, porque estas operações não são naturais (...). Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento de história, mas que lhe são devolvidos. (NORA, 1993, p. 13)

Entendendo a relevância da perspectiva histórico-antropológica de Halifu, essa pesquisa faz um desvio e se aproxima dos enunciados de Ferreira da Silva, em particular sobre *o corpus infinitum* e o mundo implicado, para olhar para as pontes e transições de Dunham e Mercedes Baptista no Atlântico Negro – sem desconsiderar as tensões nas relações entre Dunham, como antropóloga norte-americana, e os haitianos com quem conviveu e aprendeu a dançar. Foi justamente a partir da dança que ela, vista ora como filha perdida do culto *vodun* (OSUMARE, 2010), ora como branca, estabeleceu um continuum entre contextos contraditoriamente próximos e distantes.

Ao relacionar-se com os princípios da não-localidade e sobretudo da virtualidade, a ideia de *corpus*

infinitum tecida por Ferreira da Silva remete também à noção de **atualização** [dessas mesmas virtualidades, que nesse caso entendo como as correlações e conexões tecidas em diáspora. Consideramos então o trabalho de catalogação de danças afro-caribenhas Dunham – bem como suas traduções para a cena – menos uma etnografia dançada do que atualizações de corporeidades que estão implicadas e relacionadas transversalmente. A partir dos seus relatos de campo e das considerações de Dee Das e Halifu, fica evidente que o ser uma mulher negra que dança é um dispositivo que desorganiza e desloca Dunham do seu lugar de antropóloga e faz com que seu método, onde a pesquisadora toma parte do que acontece em campo, seja hoje reconhecido como pioneiro no campo da antropologia. Ainda segundo Halifu, Dunham *dançou o Atlântico Negro*:

Ainda que Paul Gilroy tenha conceitualizado o Atlântico Negro como uma “formação intercultural e transacional” em meados de 1990, Dunham compreendeu [essa formação] como sendo tanto geográfica como cultural na década de 1930, sessenta anos antes. Sua pré-ciência intelectual iluminou conexões fundamentais entre as movimentações de afro-descendentes nas Américas do Sul, Central e do Norte e suas sociedades, revelando um legado de cultura africana criolizada no Caribe – as danças expressivas e os ritmos que ela queria enobrecer como contribuições importantes para a cultura no mundo. (OSUMARE, 2010, p. 1)



Figura 28 - Katherine Dunham em L'Ag'Ya (1938) Fonte: Katherine Dunham Collection, Library of Congress.



Figura 29 - Shango (1948). Fonte: Katherine Dunham Collection, Library of Congress.

2.7.1 – Katherine Dunham e Mercedes Baptista: Aproximações e Distanciamentos

A partir da minha experiência com as aulas do mestre Charles Nelson e, ao final da pesquisa, da oportunidade de fazer as aulas do *Institute for Dunham Technique Certification*, dos níveis básico e intermediário/avançado, o peso do trabalho de Dunham na Escola de Dança Afro-brasileira – na qual Charles Nelson marca a terceira geração de professores – se mostrou evidente e ajudou a esclarecer uma questão que me foi apontada desde o início do meu trabalho – a de que as aulas de Charles Nelson estariam já distantes do trabalho de dona Mercedes. Não estão. Não há como não falar da correlação entre as movimentações e a dinâmica da técnica Dunham e daquilo que vem

sendo transmitido por ele há cerca de trinta anos – correlações que apontam para o fato de que Mercedes Baptista desenvolveu método, técnica e repertório próprios em relação direta com os fundamentos da técnica Dunham, que foram preservados até a terceira geração da Escola de Dança Afro-Brasileira.

Com essas correlações em vista, me interessa olhar tanto para as singularidades que aparecem em seus desdobramentos quanto para a necessidade de repensarmos, no contexto da diáspora negra – e com a devida cautela –, relações de hierarquia entre norte e sul, isto é – evitar olhar para a figura de Dunham como um mentora, técnica e intelectualmente mais bem preparada do que Baptista. Como já foi mencionado antes, seu trabalho se desenvolveu em um contexto de trocas e intercâmbios constantes com seus alunos, bailarinos e percussionistas. Nesse sentido, a presença de movimentações idênticas à sequências que aqui identificamos como frevo e samba de roda aponta para uma via de mão dupla entre Katherine Dunham e possivelmente seus bailarinos brasileiros – a nomear, Mercedes Baptista e Eusébio Lobo. A ideia de *corpus infinitum*, aqui, aponta para o que percebo como uma rede de rastros, influências, símbolos e modos de fazer que atravessa o Haiti, os Estados Unidos e o Brasil.

A formação de Dunham como uma mulher negra, norte-americana e antropóloga vai tensionar e singularizar o seu diálogo com os bailarinos e coreógrafos da diáspora em uma encruzilhada que ora os aproxima, ora os afasta (DEE DAS, 2015, p. 72) Além disso, na medida em que Dunham teve acesso a um espectro muito mais amplo de danças negras, Baptista, por sua vez, desenvolveu sua pesquisa em torno das danças afro-brasileiras, isto é, do seu país, com as quais tinha uma relação de experiência vivida distinta da de Katherine Dunham e as danças sociais e religiosas do Haiti. Me parece que existe uma coesão no trabalho de dona Mercedes que tem a ver também com a proximidade dos seus bailarinos do que o Ballet Folclórico Mercedes Baptista levava para o palco – as danças de terreiro, o samba, o samba de gafeira, o frevo, o xaxado, a ciranda.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 30 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista, Théâtre des Nations – Paris, 1956. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*

2.7.2 – A técnica Dunham

Os apontamentos seguintes sobre a técnica Dunham aqui se referem:

a) à documentação audiovisual da técnica organizada pela *Library of Congress* e financiada pela *Doris Duke Foundation*. O acervo consiste em demonstrações da *master teacher* haitiana Rachel Tavernier – e dos bailarinos Yasmine Lee, Samuel Gerard Lesane, Nicole Chantal de Weever; e percussionistas Keith Tyrone Williams, Mor Thiam e William Cepe – de sequências de movimentações do nível básico/intermediário: contrações, queda e recuperação, contração progressiva (*pull through contraction*) ou rolamento total da coluna; suspensão da perna na segunda

posição, balanços de perna com círculo, balanço de perna com círculos duplos, balanços de perna em doze tempos; contrações na quarta posição; *rocking horse*²³ e *rocking horse* com *rondes de jambe*;

Os registros da *Library Of Congress* reproduzidos aqui falam de fundamentos básicos da técnica Dunham. Dentre eles, selecionei os que pude relacionar à minha experiência nas aulas do mestre Charles Nelson. No entanto, levando em consideração as conversas com as professoras do Instituto, bem como a minha breve experiência direta com esse trabalho, assim como a minha vivência ao longo de quatro anos nas aulas do mestre Charles Nelson, fica evidente que tanto a técnica Dunham quanto a Escola de Dança Afro-Brasileira apresentam correlações que vão além do que está registrado no acervo da instituição. Trato aqui, portanto, de apontamentos iniciais sobre essas correspondências..

b) às aulas práticas online do *Institute for Dunham Technique Certification* com as professoras Rachel Tavernier, Janiece Blunt, Patricia Wilson, Heather Beal e Saroya Corbett e aos encontros teórico-práticos com a professora Patricia Wilson e a bailarina canadense Diane Evenou.

Em termos técnicos, a técnica Dunham se distingue pelas as séries de isolamento [*isolation series*] ; pelas ondulações da coluna vertebral a partir de três dinâmicas distintas, pela liberação da cintura pélvica e pelo trabalho sobre a respiração, associados ao estudo coreográfico de danças seculares caribenhas e afro-norteamericanas, bem como as danças seculares e religiosas do Haiti que fizeram parte do seu trabalho de campo como antropóloga, a nomear – o *yanvalu*, dança para o vodun *Dambala Wedo*, o *congo pallete* e o *mahi*. De acordo com a professora Patricia Wilson, o *yanvalu* aparece não só como parte do repertório coreográfico, mas como princípio de movimentação da técnica – o que pude confirmar a partir da minha experiência com as bailarinas do *Symphonie du Benin*, em 2017, e com o bailarino e coreógrafo Guillaume Niedjo, do *Balé Nacional do Benin*, em 2019.

O *yanvalu* demanda uma articulação complexa de ondulações da coluna, contração e extensão dos músculos aí envolvidos; da mobilização das articulações dos ombros, cotovelos, mãos e bacia em

²³ Os termos *rocking horse* (cavalgada, em tradução livre) e *inch worm* (minhoca) foram mantidos na língua inglesa por razões de melhor adequação ao seu sentido original.

isolamento, polirritmia e justaposição. O trabalho de barra, chão e centro da técnica Dunham é voltado para a preparação do corpo do bailarino para a execução dessa dança e, conseqüentemente, acaba por compreender a dinâmica de diversas outras danças negras tanto do continente africano quanto da diáspora.

Por mobilização entende-se circundução, contração e extensão, pulsação ou balanço de cada articulação do corpo – do esqueleto axial: cabeça, coluna vertebral e bacia; e apendicular: dedos, mãos, cotovelos, ombros, pés, joelhos e articulação coxo-femoral. Essa mobilização é trabalhada a partir do isolamento em polirritmia e continuidade e é, necessariamente, relacional. A partir do alinhamento ósseo, estabilização e liberação das cinturas escapular e pélvica, o bailarino é capaz de mover diferentes partes do corpo em ritmos distintos, porém de forma integrada e aqui, a compreensão da tensão entre estabilização e liberação é fundamental. Essa questão é chave para compreender a diferença, por exemplo, entre as ideias de liberdade de movimento verificadas no trabalho de Eros Volúcia e na estética das danças negras. A partir dos registros assistidos durante a pesquisa, o que se percebe é que as representações das danças de matriz africana da coreógrafa eram de fato marcadas por movimentos de balanço e pulsação dos braços, ombros e pernas, mas sem qualquer contraponto de estabilidade, o que causa uma impressão geral de desordem e confusão.

2.7.3 – A técnica segundo Katherine Dunham

Pés

Eu prefiro que o pé vá onde ele precisa ir para poder expressar (...). Às vezes estão em ponta, [fortemente arqueados], às vezes estão flexionados. Na maior parte do tempo estão relaxados como as mãos. Mas não relaxados no sentido de caídos, relaxados no sentido da extensão (DUNHAM, 2012).

Na técnica Dunham, os pés podem estar tanto flexionados quanto estendidos, ou, como ela descreve em citação, relaxados. Quando ela diz “relaxados”, porém, ela se refere apenas às articulações e musculaturas do metatarso – segundo a professora Rachel Tavernier, o arco dos pés e os tornozelos se mantêm em extensão. Ainda segundo Tavernier, esse tônus-duplo demanda um domínio consideração das articulações e musculatura dos pés e tornozelos. Na Escola de Dança Afro-brasileira, tendemos a executar os balanços de perna, *rocking horse*, piruetas – e assim por diante – com os pés flexionados ou completamente relaxados.

Respiração

A respiração sustenta o que estamos apresentando. Se eu quero transmitir o movimento para o público, eu levo a minha respiração com ele. E a respiração o carrega. E eu quero que a respiração se torne tão natural que – e é só através do trabalho contínuo com a respiração – a gente finalmente se livra de todo o esforço e [a respiração] traz em si qualquer que seja o significado que queremos transmitir. (DUNHAM, 2012)

O trabalho sobre a respiração é um dos aspectos que caracteriza a emergência das danças modernas – sendo abordado também nas técnicas de Martha Graham, José Limón, Horton. Na técnica Dunham ele aparece no intuito, segundo a professora Patricia Wilson, de mobilizar, aquecer e disponibilizar o corpo para a movimentação integrada e expressiva. Na Escola de Dança Afro-brasileira – e em outras vertentes das danças afro de modo geral –, essa dimensão do trabalho de Dunham parece ter se diluído, já que não aparece com tanta ênfase.. O que não quer dizer, no entanto, que os mestres e professores não façam referência à necessidade de relacionar respiração e movimento.

Haste que atravessa o corpo

Para criar um movimento, nós temos que estar conscientes do que faz com que aquele membro se mova, ou fique estático;
Do cérebro para a espinha dorsal e através do orifício/abertura anal. Eu acredito que é a parte de nós que está fixa, mas ao mesmo tempo maleável. Fixa mas ao mesmo tempo disponível para ser movida através dessa haste central e por todo o corpo, e você tem todos os tipos de balanços e (...) a vida em si, eu acredito que através dessa haste a nossa energia é liberada. (DUNHAM, 2012)

Essa disponibilidade se dá a partir de uma consciência apurada sobre que está parado o e o que se move – sempre *em relação* – associado ao alinhamento, força e flexibilidade e liberação da coluna vertebral, seus ligamentos e musculaturas. Isso porque, na técnica Dunham, e também nas danças afro aqui discutidas, a coluna – e a bacia, e os ombros – são desencadeadores de movimento. O balanço, isto é, as reverberações, a *ginga* – que é uma habilidade de dançar o desequilíbrio e a recuperação –, a quebrada – isso vêm daí, da resposta das articulações dos braços e pernas às torções, contrações, extensões e flexões da coluna.

O entendimento de Dunham de energia está diretamente implicado nos nossos modos de fazer, quer dizer, do que um bailarino precisa para *dançar afro*. No capítulo III, faço referência à argumentação de Brenda Gottschild sobre o conceito de *soul*, que me parece chave para falar das danças negras, na intenção de contornar as limitações teóricas do pensamento científico que dificultam a descrição de dimensões do movimento que não podem ser medidas no tempo e espaço – como Ferreira dos Santos descreve as formas da intuição que orientam a o modo de operar do pensamento moderno.. Intuo que caminhando nesse sentido seja possível expandir e aprofundar a discussão sobre as técnicas das *danças afro* no contexto acadêmico, sendo importante reiterar que essa discussão já se dá fora da universidade e é movida pelos professores e mestres que assumem a responsabilidade de legitimar seus próprios saberes, e que alguns deles, como Eusébio Lobo, Edilson Fernandes de Souza, o mestre Sheriff, Inaycira Falcão, optaram por ocupar também o campo da produção teórica.

Pélvis

As mudanças que eu posso ter ocasionado na dança norte-americana têm muito a ver com a liberação da cintura pélvica. Nós, no balé clássico, e é claro que em todas as outras danças – a gente sabe que tem uma cintura pélvica – mas não a mexemos tão livremente como fazemos com outras partes do corpo, sabe – os ombros, (?) e assim por diante, então eu acho que talvez liberando a cintura pélvica de suas restrições e limitações, provavelmente eu dou esse toque de liberdade visual para a dança norte-americana. (DUNHAM, 2012)

Como já foi mencionado, uma das diferenças constitutivas da técnica Dunham é o trabalho sobre amplitude e complexidade de movimentos da cintura pélvica. O rebolado, a quebrada do quadril e as pulsações das danças afro-diaspóricas exigem determinados espaços articulares e tónus musculares que permitem um movimento integrado a partir de uma relação polirrítmica e policentrada com os pés, os joelhos, a articulação coxo-femoral e as torções, extensões e flexões da coluna. A técnica Dunham responde à essa demanda.

Mãos

Eu sinto que do eixo central, a coluna vertebral, nós movemos os ombros – parte da nossa **série de isolamentos**. Os ombros devem estar baixos, para permitir que músculos do pescoço estejam relaxados e disponíveis para a extensão. Dos ombros, então, eu sinto que o cotovelo se estende, e eu sinto que se estão num ângulo próximo aos ombros (o braço), a gente tem uma maior extensão, e então (movemos) na direção dos punhos. E a mão pode então fazer o que ela precisa. Eu diria que a mão só (?) do punho para uma posição de descanso. Ao mesmo tempo, as mãos têm uma outra haste, outro centro, que raramente usamos mas que é tão importante – centro das mãos. As mãos descansam no seu centro. Então vamos da haste central, espinha dorsal, e irradiamos para fora e descansamos. (DUNHAM, 2012)

Ondulações

A técnica Dunham trabalha sobre três variações de dinâmicas de ondulação da coluna: *Inch worm* – contração e extensão gradual da coluna. Na extensão, topo da cabeça é projetado para a frente, chegando à posição de *flat back*; ondulação (*ripple*) – contração e ondulação contínua e ritmada. O torso fica paralelo ao chão e há uma liberação média da cervical, que acompanha a ondulação; ondulação completa (*full undulation*) – contração e ondulação contínua e ritmada com maior amplitude e liberação da cabeça / o torso se projeta para frente e para trás no plano sagital.

2.7.4 – Ilustrações

Rolamento completo (Full Body Roll/The Hinge)



Figura 31 - Rolamento Completo







Pliés na segunda posição da técnica Dunham com trabalho de pés



Figura 32 - Pliés na segunda posição com trabalho de pés







Queda e Recuperação (Fall and Recovery)



Figura 33 – Queda e Recuperação. Fonte: Library of Congress, Katherine Dunham Collection













Balanços de perna com círculos (Leg Swings)



Figura 34 – Balanços de perna com círculos



Contrações na quarta posição



Figura 35 - Contrações na quarta posição





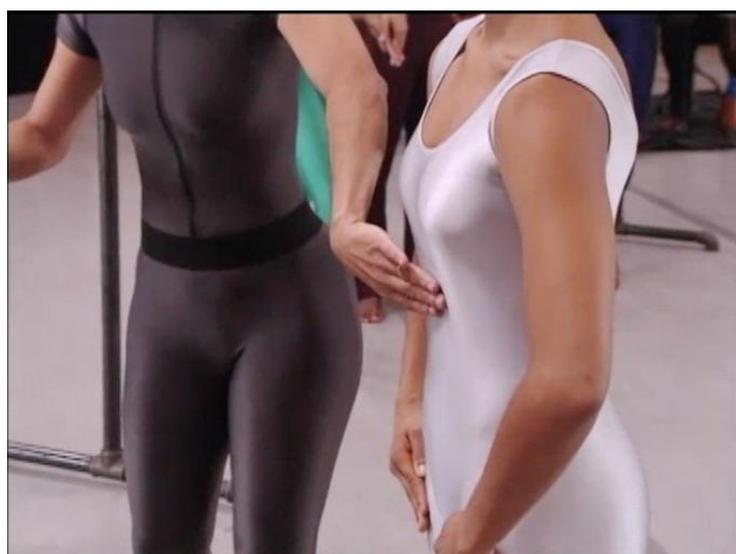
Posições

Braços: Os braços devem estar relaxados, alongados, mas tonificados e expressando vitalidade e força. As mãos podem estar estendidas em ângulo reto com o antebraço, com os dedos sempre unidos – ou em punhos cerrados. A posição preparatória (*low presentation*) corresponde à primeira posição do balé; a posição média (*high presentation*), à primeira posição; a alta (*high presentation*), à quinta, e a segunda posição é homônima. Todas essas posições têm variações invertidas – com os braços em torção e a palma das mãos viradas para cima – o que é um aspecto chave para a representação das formas implicadas nas danças pesquisadas por Dunham.

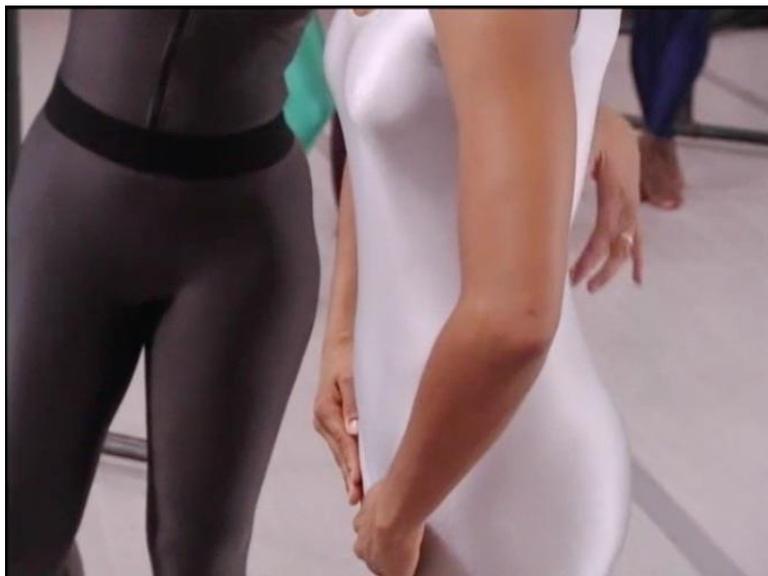
Mãos: As mãos podem estar alongadas, em ângulo reto com os antebraços e os dedos sempre unidos, ou então com os punhos cerrados.



Figura 36 - Preparatória A (*Low presentation*)



Preparatória B (*Low presentation*) - Observação sobre o alinhamento do esterno e costelas/caixa torácica.



Preparatória C (*Low presentation*) – Observação sobre o espaço na região lombar em função do alinhamento do sacro e ísquios apontados para o chão.



Figura 37 – Primeira posição (*Medium presentation*)



Figura 38 – Quinta Posição (High Presentation)

Pés e pernas: Além das posições paralelas abertas (*open parallel*) – onde os pés são posicionados em relação à largura do quadril – e fechadas (*close parallel*) – com os pés unidos –, trabalha-se a partir da primeira, segunda e quarta posições do balé clássico europeu, com duas ressalvas: os alunos são orientados a diminuir o ângulo da primeira posição de modo a facilitar a mobilização da cintura pélvica, e a segunda posição é consideravelmente mais aberta, o que faz com que a bacia fique mais baixa. Tíbia e fíbula devem permanecer perpendiculares ao chão. Essa diferença aparece não só nas aulas da Escola Afro-brasileira, mas em outras vertentes das danças-afro.

Rocking Horse



Figura 39 – Rocking Horse



2.8 – Recuperação do trabalho de mãos

Ao longo das conversas tanto com Charles Nelson quanto com Paulo Melgaço, me chamou a atenção o fato de que os dois mencionaram o trabalho com as mãos e os braços, que Melgaço apontou como o seu 'diferencial', e que Charles Nelson diz que era 'uma coisa fantástica'. Durante a pesquisa também observei pequenos gestos de referência a esse trabalho – que eram basicamente circunvoluções dos punhos em isolamento ou associadas a movimentações de ondulação, flexão e extensão e extensão dos braços. Ainda que não seja possível, nesse contexto, estabelecer uma relação direta entre esses gestos e os exercícios de isolamento que fazem parte da rotina da técnica Dunham, é importante também notar que, tratando-se da mesma série de exercícios ou não, sua função é consideravelmente semelhante – trabalhar a mobilização das articulações que são usadas no ondular/chicotear/empurrar/circular/torcer dos braços, na liberação da cintura pélvica e escapular e da cabeça. Nesse sentido, o estudo e prática da técnica Dunham é entendido nessa pesquisa como uma terceira via de aproximação da técnica organizada por Mercedes Baptista.

2.9 – A Escola de Danças Afro-brasileira

Foi como professora da disciplina de Dança Afro-brasileira, na década de 1970 já integrada ao currículo formal da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que o mestre Charles Nelson, aos 19 anos de idade, conheceu Mercedes Baptista. Aluno do terceiro ano de formação de bailarinos clássicos, ele se interessou pela sua aula e a frequentou por um ano, mas foi impedido de continuar a fazê-la – pois era destinada a alunas e alunos do quinto ano em diante. Dona Mercedes o orientou, então, a procurar seu primeiro bailarino Gilberto de Assis, que dava aulas no bairro do Lins. “Nessa turma só tinha preto.”, conta. Ao ver o bilhete de Baptista que o adolescente levava, o mestre Gilberto reagiu com deboche:

“Nossa, bilhete de Meméia?”

Mestre Charles Nelson – chamado por dona Mercedes de “mosquito elétrico” porque era muito magro e muito ativo – passou a acompanhar Gilberto de Assis como bailarino e, mais tarde, como assistente e coreógrafo na sua companhia, o Grupo Afro-Danç'arte, Charles Nelson pertence à terceira geração de professores da Escola de Danças Afro-brasileira, assim como Carlos Mutala,

também aluno de Gilberto de Assis e hoje à frente do Filhas de Gandhi, com sede na Zona Portuária, e das aulas de dança afro-brasileira que até as medidas de isolamento social aconteciam no Centro Cultural José Bonifácio (Centro de Referência da Cultura Afro-Brasileira) – espaço dedicado à preservação da memória das culturas negras na cidade.

Foi também no Centro Cultural José Bonifácio, ao longo da gestão da artista e pesquisadora Carmen Luz, que Charles Nelson formou a quarta geração de bailarinos da Escola de Dança Afro-Brasileira, chegando a ter turmas de níveis básico e intermediário/avançado e sendo subsidiado pela prefeitura. Com a mudança na gestão, no entanto, as turmas foram encerradas. A partir de agosto de 2019, Charles Nelson foi convidado a ocupar uma das salas do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro.

Foi Charles Nelson que assumiu a cadeira de Dança Afro-Brasileira na então Escola de Danças do INEART²⁴, por indicação de Baptista e sob a gestão de Tânia Granado – sendo demitido por telefone pela sua sucessora, Maria Luisa Noronha, que optou por não dar continuidade à disciplina. Nesse sentido, reitero a relevância do mestre como professor e difusor da técnica [de Mercedes Baptista]. Além das correlações, em termos do movimento, entre o que observei nas aulas do *Dunham Institute for Certification* e o que aprendi com ele ao longo de quatro anos, o que se fez mais evidente foi que o mestre Charles Nelson tem a mesma preocupação em manter o rigor das formas e das dinâmicas que é um marcador tanto da técnica Dunham quanto do que se conta sobre a postura de Mercedes Baptista.

²⁴ Em 1965, a Escola de Danças do Theatro Municipal foi desligada da estrutura administrativa do Theatro Municipal para integrar o Instituto Nacional das Escolas de Arte (INEART). Em 1982, por decisão do governador Chagas Freitas, passou a chamar-se Escola de Danças Maria Olenewa, e foi reintegrada a ao Theatro em 1995.



Figura 40 - Charles Nelson

Esse rigor das formas está necessariamente associado à um manejo de energia e vitalidade que é característico das danças afro, como será visto no capítulo III. Charles Nelson conta que as aulas de Baptista tinham duas ênfases – o trabalho sobre a forma e o trabalho e sobre a espontaneidade e energia necessárias para a performance de danças sociais como xaxado, samba e frevo, por exemplo. No capítulo III, recorro à argumentação de Brenda Gottschild sobre o termo *soul* (alma), que considero uma aproximação eficiente – dentro dos limites do discurso acadêmico –, para descrever o que um bailarino precisa para *dançar afro*. Nesse sentido, relembro uma ocasião em aula em que ele corrigia a dinâmica e o tônus das ondulações da coluna dentro de uma determinada coreografia. Charles Nelson conta que dona Mercedes, falando sobre o mesmo movimento, perguntou se as alunas nunca haviam lavado roupa. Apesar de parecer irrelevante, essa observação fala de um entendimento – que segundo Gottschild é próprio da estética negra/africanista – em que a energia determina a forma, em oposição a uma estética europeia onde a forma determina a energia. (GOTTSCHILD, 2013, p. 13). Em conversa, a professora do Institute for Dunham Technique Certification Patricia Wilson confirmou a minha percepção de que a articulação desses dois aspectos – a forma e o *soul*/a alma – é o que marca a técnica Dunham e da Escola Afro-brasileira.

As aulas do mestre Charles Nelson, assim como as da técnica Dunham, seguem uma estrutura formal do balé clássico europeu e danças modernas – com trabalhos de barra, chão, diagonal e centro, e, ao final, ensaio de repertório. O seu repertório é constituído tanto por coreografias autorais, como “As Ayabás”, “Ahoboboy Dan”, “Ogun”, quanto por coreografias que correspondem à parte das que constavam nas apresentações do Ballet Folclórico, a nomear: “Lundu”, “Cafezal”, “Batuque” e “Persintuê”. Essas peças, naturalmente, passaram por diversas transformações ao longo do tempo. No entanto, há uma exigência com relação à correspondência do toque do atabaque para cada uma das peças – a mesma exigência de dona Mercedes e de professores e mestres de outras vertentes das danças afro – que não parece ter mudado, e que faz com que a falta de conhecimento de percussionistas mais jovens seja motivo óbvio de frustração para o mestre.

*O trabalho de barra/centro é idêntico ao que pude observar nas aulas do instituto. Além de seqüências de *tendus*, *jetés*, *grand battements* e *pliés* (frequentemente associados à pulsação – subir e descer do quadril – e mobilização da cintura pélvica), trabalham-se os rolamentos de coluna e movimentos de queda e recuperação associados às ondulações da coluna que são um dos fundamentos da técnica Dunham, bem como a circundução dos braços no plano sagital.

*O trabalho de chão consiste em abdominais, *grand battements* e exercícios de isometria.

*O trabalho das diagonais articula movimentações específicas da técnica Dunham – como *tendus*, *jetés*, *grand battements*²⁵; a circundução simultânea ou não dos quadris e cabeça, que podem também ser mobilizados em pulsação; circundução e mobilização dos ombros nos planos horizontal e frontal (para frente e para trás); piruetas a partir da segunda posição da técnica Dunham; deslocamentos em *plié*²⁶ na segunda posição a partir da pulsação da bacia – a um extenso trabalho de células coreográficas relativas ao gestual dos orixás do candomblé, frevo e samba.

Para além da estrutura formal, as aulas da Escola de Dança Afro-Brasileiras são atravessadas por outros aspectos que caracterizam também as outras vertentes das danças afro no Brasil. A percussão, os comandos verbais dados de forma particularmente enérgica, assim como a seriedade às vezes –

²⁵ Exercícios da técnica de balé nos quais o foco é o aquecimento da articulação do quadril e dos pés, assim como aquecer a musculatura da perna e dos pés. Pl

²⁶ Plié vem do verbo francês, plier, que significa dobrar. Trata-se de dobrar os joelhos ao mesmo tempo, cuidado para que estes não saiam do eixo lateral dos pés. (CERBINO, Beatriz)

no caso do mestre Charles Nelson, frequentemente – associada à ironia são marcadores que entendo como constituintes do método de ensino desses mestres e professores. Conhecido pela sua rigidez e pela sua personalidade forte, Charles Nelson é extremamente querido e respeitado pelos seus alunos, muitos dos quais profissionais de dança que tiveram sua formação – informal – exclusivamente com ele, como Débora Campos, bailarina, coreógrafa e pesquisadora do Coletivo Muanes,

Seu saber é transmitido através da oralidade e, portanto, não há ainda registros sobre as particularidades do seu método de ensino e pesquisa coreográfica, que se relacionam, para além da sua formação com o mestre Gilberto de Assis, com uma trajetória rica e extensa no campo das artes que inclui teatro, balé clássico europeu e danças modernas. Como já foi dito anteriormente, ao longo da pesquisa me foi dito diversas vezes que o trabalho dele estava distante do de Dona Mercedes. No entanto, levando em consideração a minha experiência com as aulas do *Institute for Dunham Technique Certification* e o retorno das professoras da técnica Dunham, que atestaram a minha familiaridade com a técnica, ficou evidente que a sua intenção de preservar o legado de Dona Mercedes e da Escola de Danças Afro-Brasileira parece ter sido [no mínimo] bem sucedida.

Nesse capítulo, argumentei sobre as correlações entre os trabalhos de Dunham e Baptista a partir da minha experiência com as aulas da técnica Dunham e da Escola de Dança Afro-brasileira. Entendo que a experiência diária e intensiva de Baptista na Dunham School of Dance entre 1950 e 1951, já como bailarina profissional, vai influenciá-la de forma determinante não só em termos técnicos – quando a técnica Dunham prepara o corpo e a sensibilidade do bailarino/pesquisador para dançar uma diversidade de danças negras – mas em termos de método de pesquisa e ensino.

O pioneirismo de Baptista no que se refere às histórias das danças no Brasil se deve justamente ao seu rigor na observação e tradução de danças negras – seculares e religiosas – para o palco, na relação de diálogo com seus alunos e bailarinos, bem como da associação da estrutura e de parte dos códigos do balé clássico europeu na preparação do que hoje entendemos como danças afro-cênicas. Esse foi um movimento que se deu nem só no Brasil – e cito aqui o trabalho da bailarina e coreógrafa haitiana Emérante de Pradines (1918 – 2018) ²⁷, também ex-aluna de Dunham – e nem

²⁷Emérante de Pradines foi uma bailarina, coreógrafa, cantora e folclorista haitiana que desenvolveu seu trabalho a partir da articulação entre técnicas de dança moderna, a técnica Dunham e danças seculares e religiosas do Haiti. (Fonte: correspondência com a prof. Dra. Joanna Dee Das)

só no Rio de Janeiro. Como será visto no capítulo seguinte, o trabalho de Domingos Campos, Raimundo Bispo dos Santos (1943 – 2018), o mestre King, de Edilson Fernandes de Souza, o mestre Sheriff, aparecem em momentos diferentes, e em relação com o de Dona Mercedes, mas mostrando singularidades que os deslocam de uma relação direta que implica necessariamente em uma origem única, e os aproximam da noção de um *continuum* que se dá de forma não-local e transversal. Ao mesmo tempo, levando em consideração as correspondências entre as técnicas Dunham e da Escola Afro-Brasileira, tal como transmitida pelo mestre Charles Nelson, procurei apontar para um *continuum* que se sustenta ao longo das gerações de professores dessa vertente que reitera a solidez da técnica, método de ensino e repertório.

CAPÍTULO III – O TECER DE UMA DANÇA NEGRA

Depois de um ano trabalhando e estudando ao lado de Katherine Dunham, na *Dunham School of Dance*, em Nova York –, e de uma passagem da qual se tem pouca notícia pelo Haiti (Jornal *A Noite*, 13 de dezembro de 1961) Mercedes Baptista volta ao Brasil para ser efetivada como bailarina do Corpo de Baile do Municipal. Sabe-se que Dunham tinha planos para ela: Paulo Melgaço conta que a coreógrafa norte-americana queria abrir uma escola de danças no México – um projeto que não chegou a ser realizado (DEE DAS, 2015, p. 192) – para Mercedes. No entanto, ainda que fosse muito raramente escolhida para dançar, Baptista teria apostado na perspectiva de uma aposentadoria para garantir a estabilidade financeira que procurava. Nesse sentido, ao levarmos em consideração que Baptista abre a Academia de Danças Mercedes Baptista em seu primeiro endereço, - a Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes ²⁸– logo após o seu retorno dos Estados Unidos, consideramos também que a partir da proposta e incentivo de Dunham ela tenha optado por construir sua carreira como professora e coreógrafa no Brasil, e não no México.

Quando chegou no Brasil, ela havia expandido consideravelmente a sua visão em dança. Me parece que a criação da Academia de Danças Mercedes Baptista é atravessada não só pela sua experiência com a técnica Dunham – que ela optou por levar adiante e que foi transmitida através das gerações de alunos da Escola de Dança Afro-Brasileira – mas pela percepção de que havia aqui um campo aberto para que, a partir do sistema tecido por Dunham, ela pudesse fazer sua própria pesquisa em diálogo com as culturas negras locais – a exemplo do Teatro Folklórico Brasileiro de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, João Da Goméia e Didi de Freitas ²⁹ como será visto mais adiante, que foram de certa forma precedentes para o Balé Folclórico Mercedes Baptista. Em termos de dança, no entanto, o rigor técnico do seu trabalho vai fazer com que a companhia se destaque como referência para o *folclore* em cena.

²⁸ Fundada em 1928, a Gafieira Estudantina Musical funcionou por 89 anos ininterruptos até o ano de 2007, quando fechou às portas devido a problemas financeiros. (Fonte: Guia Cultural Centro do Rio <http://guiaculturalcentroorio.com.br/gafieira-estudantina-musical/>) Na década de 1950, os bailes de gafieira eram um dos pontos altos na noite carioca e, sabendo que as hoje chamadas danças de salão (samba de gafieira, Corta-Jaca, lundu) eram parte do seu repertório, é de se imaginar que Baptista já frequentasse o local antes da viagem. As aulas eram dadas no segundo andar .

²⁹ Didi de Freitas de Vilar dos Teles. “Levou o autêntico candomblé para a cena” com o Teatro Folklórico, ele e mais dois filhos de santo. (Correio da Manhã, 15 de fevereiro de 1950). Considerado o maior dançarino de candomblé do Brasil (Correio da Manhã, 16 de Fevereiro). Dançou para Katherine Dunham “as danças de caboclo Angola e Ketu”.

Neste capítulo, argumento como a Academia de Danças Mercedes Baptista e o Ballet Folclórico Mercedes Baptista emergem no Rio de Janeiro em contexto e condições singulares – levando em consideração suas passagens anteriores pela Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a *Dunham School of Dance* e a cena artística/de dança da cidade a partir da década de 1950, quando bailarinas clássicas dividiam espaço com vedetes, músicos, atores profissionais e amadores nos teatros de revista e cassinos, ao mesmo tempo em que o Teatro Folclórico de Miécio Askanasy seguia em atividade e as figuras de Joao da Goméia e Didi de Freitas já eram conhecidas do público por seu trabalho com danças de terreiro em cena.

Argumento também sobre o do campo das danças afro no Brasil como uma formação heterogênea, multifacetada e que se relaciona com o conceito de *corpus infinitum* de Denise Ferreira da Silva, ao mesmo tempo em que aponta para as influências dos trabalhos de Katherine Dunham e Mercedes Baptista no sentido da construção das representações das danças de terreiro e danças seculares de matrizes africanas em cena a partir da sua articulação com a estrutura e os códigos do balé clássico europeu e das danças modernas.

3.1 – Academia de Danças Mercedes Baptista



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 41 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. *Théâtre des Nations* – Paris, 1965. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

Foi na Gafieira Estudantina que Baptista formou a sua primeira geração de bailarinos – Gilberto de Assis, Walter Ribeiro, Dika Lima, Lourdes Braga, Jurandir Palma, Rita Rios, Paulo Conceição, Marlene Silva, Isaura de Assis, Ilton dos Santos, Eneida Borges, Maria Naeti. Baptista dava aulas de balé clássico e dança moderna – técnica Dunham –, ao mesmo tempo em que começava a articular o método de Katherine Dunham à sua pesquisa acerca das danças de terreiro e das chamadas danças folclóricas. Entendo que essa pesquisa se deu a partir de uma rede de relações constituída pelos seus bailarinos – muitos dos quais iniciados para o candomblé –, João da Goméia e o folclorista Edison Carneiro, de quem era muito próxima, a quem ela também recorreu no que se referia à tradução das danças de terreiro para o palcom como pude verificar em conversas com Paulo Melgaço e com o mestre Charles Nelson. Em termos de repertório, ao longo da pesquisa pude verificar que parte das

coreografias dançadas pelo Ballet Folclórico Mercedes Baptista – a nomear, *Maracatu*, *Coco Baião*, *Frevo* e *Cafezal* – já constavam no repertório do Teatro Folclórico Brasileiro no ano de 1949, como já foi visto anteriormente, assinadas por João Elísio (Maracatu, Coco-Baião e Frevo) e Maryla Gremlo (Cafezal).

Chamada de Meméia pelos seus alunos mais próximos – em referência à bruxa Meméia, da série de quadrinhos Luluzinha, de Marjorie Henders Buell –, Baptista falava muito pouco. Ela era uma figura notadamente rígida, reservada e um tanto debochada – um temperamento que é conhecido de muitos de nós alunos das danças afro. O deboche, conta Charles Nelson ao falar de seu mestre de Gilberto de Assis, era uma “coisa de todos eles”. A dinâmica das aulas também me pareceu familiar – o diálogo afinado e imprescindível com a percussão de Carlos Negreiros e Jorge Fu Manchu, instrumentista e cantor, músico da Orquestra Afro-Brasileira de Abigail Moura que Baptista provavelmente já conhecia. Como é comum nas aulas de balé clássico e danças modernas de níveis intermediário e avançado, no horário reservado aos alunos mais experientes – depois da primeira turma, aberta ao público – Dona Mercedes já não precisava e não demonstrava boa parte do trabalho de barra/centro, diagonal e solo, recorrendo aos comandos verbais enérgicos que são também uma característica comum nas aulas do mestre Charles Nelson e demais vertentes de danças afro ainda hoje.

Charles Nelson conta que foi no corpo do seu mestre, Gilberto de Assis, que Baptista construiu a técnica da Escola Afro-Brasileira. Gilberto de Assis começou a frequentar as aulas na Gafieira Estudantina aos 13 anos de idade, quando era engraxate na Praça Tiradentes.

O trabalho dela de dança afro-brasileira foi feito quase todo em cima do corpo do Gilberto de Assis. Ela dava aulas para ele sozinho. Depois ela e ele limpavam a sala da Gafieira Estudantina depois das aulas. (NELSON, Charles)

A relação dos dois seguiu muito próxima até o seu falecimento – Charles Nelson relata ainda que eram como mãe e filho. Gilberto de Assis e Walter Ribeiro foram os primeiros-bailarinos e, posteriormente, coreógrafos do Ballet Folclórico Mercedes Baptista e foi com eles, assim como com Isaura de Assis, Jurandir Palma e Marlene Silva, que seu trabalho teve diversos e distintos desdobramentos. A complexidade dos seus respectivos trabalhos em dança faz com que seja impossível abordá-los em toda a sua extensão na atual pesquisa. Recomendo então a leitura da

dissertação de mestrado do pesquisador Nelson Lima, “Dando Conta do Recado” (2002), que faz um panorama sobre as danças afro no Rio de Janeiro a partir do Brasiliana, dona Mercedes, Isaura de Assis e Marlene Silva.

Walter Ribeiro chega à Academia de Danças Mercedes Baptista mais adiante, já formado em *jazz dance* – uma formação que, é interessante notar, estava em diálogo direto com o trabalho de dona Mercedes. É interessante observar que a *jazz dance* aparece nos Estados Unidos sob forte influência da técnica Dunham, mais do que qualquer outra técnica de dança moderna (DEE DAS, 2015, p. 137) e era por si uma expressão das transformações e articulações do corpo negro em diáspora. Nesse sentido, além de ser ele mesmo iniciado para o candomblé, Walter Ribeiro atuou *ao lado* de dona Mercedes na concepção da sua pesquisa e repertório.

Nascida em Belo Horizonte, Marlene Silva começa a frequentar as aulas da Gafieira Estudantina no início da década de 1960, e foi integrante do Ballet Folclórico Mercedes Baptista até a sua dispersão, por volta do ano de 1966. A mestra, no entanto, seguiu trabalhando com dona Mercedes e deu continuidade ao ensino e pesquisa das danças afro, criando sua própria companhia, que se apresentou com a última formação do Ballet Folclórico no espetáculo *Visita do Ony de Ifé ao Obá de Oyó/Visita de Oxalá ao Reino de Xangô* (1982), e também desenvolvendo sua própria técnica e método de ensino aos quais nomeou *Dança Afro-Primitiva*, dando aulas em Belo Horizonte e na Academia Rios, no bairro carioca do Méier. (LIMA, 2005, p. 13). Marlene Silva faleceu no ano de 2020.

Isaura de Assis conheceu Mercedes Baptista durante o Curso de Danças Modernas do Museu de Arte Moderna em 1963. Ela juntou-se ao Ballet Folclórico já no ano seguinte e participou da turnê pela Europa, também acompanhando dona Mercedes até a dissolução da companhia. Em 1974, ela e seu companheiro, o percussionista Carlos Negreiros, fundaram o grupo de danças afro *Olorum Baba Mi*, ao mesmo tempo em que a bailarina e já coreógrafa abriu sua própria academia de danças em Copacabana, no mesmo prédio onde Mercedes Baptista inaugura, no final da década de 1970, a Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista. A bailarina Jurandir Palma também seguiu atuando no campo do ensino das danças afro ao longo das décadas de 1970 e 1980.

3.2 – A Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista

Dona Mercedes atuou no campo do ensino da dança até a sua aposentadoria, em 1982. A partir de 1953, ela volta à Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – a instituição cedeu uma sala para o curso que quase vinte anos mais tarde, em 1968, veio a ser integrado ao currículo da Escola a pedido da então diretora Lydia Costallat, como Danças Afro-Primitivas, e mais adiante Dança Afro-Brasileira. Por esta sala passaram, entre diversos outros profissionais, o artista plástico e carnavalesco João Clemente Jorge Trinta (1933 – 2011) – o Joãozinho Trinta – e Carlos Moraes (1936 - ?), que atuou como bailarino, coreógrafo e diretor do Teatro Castro Alves (Salvador-Bahia), da Orquestra Afro-Baiana do Pelourinho, da musicóloga Emília Biancardi, e da Companhia Ilimitada da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Carlos Moraes foi um dos difusores da técnica de Mercedes Baptista na capital soteropolitana – o balé Saurê (1982), coreografado para o BTCA (Balé Teatro Castro Alves), é uma peça consideravelmente relevante para as histórias das danças afro de Salvador. (Enciclopédia Itaú Cultural - <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa337597/carlos-moraes>)

*Entre os anos de 1963 e 1965, Baptista leciona no Curso de Danças Modernas do MAM, com a assistência de Walter Ribeiro e junto aos professores Gilberto Motta (“dança moderna americana”) e Malucha Solari (técnica de Mary Wigman). Foi no decorrer desse curso que Isaura de Assis, à época já formada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, conheceu sua mestra e, depois de um ano de treinamento, juntou-se ao Ballet Folclórico Mercedes Baptista no ano seguinte – 1964.

Ao final da década de 1970, ela compra a última sede da agora Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, no edifício de número 43 da rua Siqueira Campos, esquina com a Avenida Nossa Senhora de Copacabana – que na época era conhecido como “A Esquina da Dança”. É nessa época que a sua relação com a bailarina e coreógrafa Nina Verchinina, ex-diretora da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro na época em que Baptista fazia parte da instituição, fica mais próxima – Verchinina dava aulas de danças modernas (era na época a única a fazê-lo), e dona Mercedes passou a frequentá-las. Comparando os relatos do mestre Charles Nelson com a pesquisa de Paulo Melgaço, parece ter sido nesse momento que parte da técnica de Verchinina passa a fazer parte das sequências de exercícios de chão e diagonais nas aulas de Baptista. A dimensão dessa influência, contudo, requer um estudo comparativo e pesquisas mais extensas, e

pode-se afirmar apenas que não houve tempo hábil, entre o retorno de Mercedes Baptista dos Estados Unidos e a formação da primeira geração de bailarinos do Ballet Folclórico para que a dança moderna de Nina Verchinina os tenha influenciado.

3.3 – As Danças Afro

O que é esse fenômeno que tomou conta dos blocos afro e de alguns espaços artísticos, ao qual chamam de Dança Afro?

O negro educou-se ouvindo dizer que seu corpo era feio e grosseiro, que não podia dançar clássico por ter o quadril largo e os pés chatos, além de sua cor ser incompatível para representar príncipes e princesas. Para ele ficou destinado o samba, o maculelê, a capoeira, ou seja, o folclore. Embora essas manifestações culturais “tenham sido incorporadas como parte legítima da cultura nacional”, os grupos folclóricos existentes em Salvador expressam-se para o público como quem faz “coisa de preto”. (NÓBREGA, 1992, p. 26)

Em “Dança Afro – Sincretismo de Movimento” (1992), a pesquisadora, bailarina e coreógrafa soteropolitana Nadir Nóbrega faz um estudo detalhado da estrutura e contextos estéticos/sócio-políticos das danças afro em Salvador. Seu trabalho marca os primeiros movimentos no âmbito universitário no sentido de organizar e registrar os fundamentos que orientam o fazer-mover de artistas negros que se identificam e se expressam a partir do território multi-facetado que identificamos aqui como danças afro – no plural, levando em consideração seus apontamentos sobre a diversidade de manifestações que esse termo compreende (NÓBREGA, 1992, p.17). Convém também fazer referência à também pesquisadora, bailarina e coreógrafa Inaycira Falcão, que em “Corpo e Ancestralidade – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (2006) faz considerações relevantes sobre uma epistemologia própria das danças de matriz africana no continente e em diáspora.

No que se refere à emergência das danças afro cênicas, o eixo Rio-Salvador tem uma relevância que, ainda que possa e deva ser relativizada – sabendo que o Brasil é um país de população majoritariamente negra e que existem outros pólos de difusão da nossa cultura – , é incontornável. Entre as décadas de 1950 e 1970, o que ocorre nas duas cidades é a emergência de uma multiplicidade de grupos auto-declarados folclóricos – no Rio de Janeiro, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Cia Brasileira, de Haroldo Costa e Miécio Askanasy; em Salvador, o Viva Bahia, de Raimundo Bispo dos Santos (1943 – 2018), Neuza Saad, Carlos Moraes (ex-aluno de

Mercedes Baptista) e Ninho Reis, e o Olodumaré (hoje Brasil Tropical), também de Raimundo Bispo dos Santos, Domingos Campos e da [própria] Nadir Nóbrega. (NÓBREGA, 1992, p. 45)

O trabalho de Raimundo Bispo dos Santos – o mestre King – se desenvolveu a partir da sua formação na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia ³⁰, onde foi aluno do bailarino e coreógrafo norte-americano Clyde Morgan³¹, e dos ensinamentos do mestre Domingos Campos, Katherine Dunham e Mercedes Baptista. (FERRAZ, 2017). Mestre King formou a maior parte da atual geração de professores de danças afro da cidade de São Salvador – entre eles, José Carlos Arandiba (mestre Zebra), diretor artístico e coreógrafa do Ballet Folclórico da Bahia e Nildinha Fonseca, coreógrafa da mesma companhia – e é a ele que esses também mestres se referem ao falarem das origens do movimento na cidade. Nota-se então que existe um trânsito entre os artistas do Rio e Salvador que faz com que o tecer de uma genealogia das danças afro aponte sempre para a mesma rede de relações que constituiu o modo de operar da diáspora negra – e que também reitera a influência de Katherine Dunham sobre as transformações e rupturas protagonizadas por eles. Nesse sentido, convém também mencionar que Eusébio Lobo, o mestre Pavão, fez parte desse movimento e, duas décadas depois de Baptista (1977), recebeu também uma bolsa para cursar a *The Katherine Dunham School of Arts and Research*, sendo hoje um dos seis *masters teachers* da técnica Dunham ainda vivos.

Na maioria das técnicas aplicadas à dança moderna, existe a questão da dilatação, da contração do corpo e ela [a dança afro] trabalha com muito mais força baseada na musicalidade e na percussividade da cultura da África. Todo profissional de Salvador adotou isso para si, então é inevitável, é praticamente impossível hoje na própria aula de Balé, aula de dança Moderna Contemporânea, você não ter uma aula de contração, dilatação... uma aula que tenha envolvida a movimentação da Dança Afro. Quando você parte para a Dança Afro, em si, contagia de imediato, quem quer que seja. (...) na Afro, quebra-se todos esses padrões, então você vê uma aula muito mais animada, mais enérgica, com muito mais gritos, com muito mais força. (BISPO DOS SANTOS apud FERRAZ, ano, p. 8)

Relaciono aqui a fala de Mestre King à de Brenda Gottschild em sua descrição do *soul* (alma). Os pontos levantados por Gottschild são fundamentos teóricos/acadêmicos importantes para a

³⁰ Mestre King foi o primeiro homem a cursar dança na Universidade Federal da Bahia. ,

³¹ Clyde Wesley Morgan também contribuiu de maneira significativa para a formação de outras estéticas em dança na capital bahiana a partir da década de 1960, sendo o responsável por levar as danças de matrizes africanas e a capoeira para dentro de uma universidade que, apesar de localizada na cidade mais negra do país, tinha um currículo que se limitava às danças clássica europeia e modernas. Clyde Morgan foi, assim como o mestre King, professor da maior parte da geração atual de professores e mestres das danças afro de Salvador.

compreensão tanto das danças afro em seu espectro mais amplo, quanto das danças de terreiro em sua passagem para a cena, sabendo que nem todas as vertentes das danças afro compreendem as danças dos orixás. Isso certamente se aplica também ao que se dança no barracão – mas é importante reforçar que são dois contextos completamente diversos e que essa pesquisa se desdobra a partir do contexto da cena.

Eu proponho as seguintes premissas: Em primeiro lugar, espírito e alma são incorporados, isto é, a sua localização e meios de expressão em todos os seres humanos estão na carne. Em segundo lugar, através do soul power, o corpo manifesta o espírito.

Para os performers afro-americanos, soul é a personificação visceral da energia e força necessárias para ser negro e sobreviver. O ritmo, e as muitas texturas e significados implicados nesse conceito (motor percussivo, pulso, respiração e batimentos cardíacos, por exemplo), assumem um papel fundamental na geração e disseminação do soul power. Soul é sobre aprofundar-se, ir até o chão: soul é a escavadora. Soul leva ao espírito através daquelas características que são fundamentais à estética africanista: justaposição radical de elementos imprevistos; pergunta e resposta; polifonia e síncope; jovialidade; e o equilíbrio entre quente e frio, ou a estética do cool” (GOTTSCILD, 2013, p. 223)



Figura 37 - Raimundo Bispo dos Santos. Fonte: Dilvigação / Fundação Cultural do Estado da Bahia.

As danças dos orixás têm formas e modos de fazer específicos, quer dizer, técnicas, que são ensinados e formal ou informalmente corrigidos pelos mais velhos. Os filhos de santo aprendem (ou não) a dançar de acordo com o toque dos atabaques e das cantigas, que podem ser combinados de diversas – existe um determinado número de cantigas que são acompanhadas pelo *adahun*, por exemplo, um toque para *Ogun* que – na tradição do *Ilê Asé Opó Afonjá* – pode acompanhar também as cantigas de guerra dançadas por outras divindades e exercer funções específicas dentro do culto. O que se dança está sempre em relação ao que se toca e canta. Quando o atabaque dobra³², ele indica uma mudança da movimentação, que de modo geral se intensifica e, de maneira inversa, a *iyalorisa/babalorisa* ou quem estiver acompanhando o *orisas* levando rum podem indicar para os *ogans* que dobrem o toque.

³² Dobrar o atabaque: Significa repicar o toque e acelerá-lo, função atribuída ao Rum, um dos três atabaques utilizados nas cerimônias de candomblé – *Rum*, *Pi* e *Lé*.

O desentendimento dessa lógica enquanto técnica se deve certamente às limitações do pensamento científico que desconsidera a oralidade enquanto um modo legítimo de produção e transmissão de saberes. Sobre essa questão o pesquisador Fernando Ferraz argumenta:

Não devemos confundir as práticas ancestrais que se renovam pela oralidade como falta de estruturação do conhecimento, ou com qualquer afirmação sobre a pretensa naturalidade dessas práticas. Prova maior desse equívoco é a percepção de experiências de organização desses saberes em pedagogias de dança estruturadas historicamente na diáspora como, por exemplo, as inúmeras técnicas de danças negras constituídas por Katherine Dunham, Mercedes Baptista, Germaine Acogny, Kariamu Welsh Asante (Umfaladai Technique), Rosangela Silvestre, Augusto Omolu (Dramaturgia dos Movimentos dos Orixás), Lena Bleu (Techni'ka) e Augusto Soledade (Afro-fusion) só pra citar alguns nomes (FERRAZ, ano, p. 4)

Entretanto, o que se nota no trabalho de Baptista, e em outras vertentes cênicas das danças afro, é a sistematização a partir também de códigos do balé clássico europeu e das danças ditas modernas. Então nesses casos não se trata de uma questão de oralidade *versus* escrita, ou de pedagogias alternativas – e a questão se reduz às ferramentas da racialidade que obliteram sujeitos não-brancos dos lugares de produção de conhecimento e agência plena.

Como em qualquer dança, reproduzir a forma e a dinâmica do movimento não é o suficiente para o que se considera uma boa performance da dança de um orixá. A qualidade do movimento é o que vai dar sentido e orientar a própria dinâmica do movimento. Nota-se então que no decorrer das aulas de danças afro que tratam das danças dos orixás as indicações recaem sobre os elementos, animais e ações *que são* as divindades. – Osun é a água doce dos rios e cachoeiras; Oyá venta e pode ser também uma borboleta, Osumare é uma serpente, Osossi caça.

Sobre essa questão, o discurso acadêmico é limitado pela legitimidade que o pensamento científico/moderno garante à termos que descrevem o movimento a partir das formas da intuição, (espaço e tempo), na medida em que palavras como “serpente” e “vento” são entendidas como associações e metáforas. Nesse sentido, recorro aos apontamentos de por Cristine Greiner em *Leituras do Corpo no Japão* (2015), onde as metáforas são entendidas como figuras de linguagem mas sim como **“metáforas corporais”** ou **“metáforas cognitivas”**

isso porque a imaginação acerca do vento sempre nasceu de uma

experiência concreta de espaço orientado e de lugar determinado. A respiração pessoal também sempre foi inseparável da respiração cósmica. (GREINER, 2015, p. 28)

É nesse sentido que argumento que a compreensão e descrição das técnicas de danças afro partir do discurso acadêmico exige um alargamento e uma revisão dos termos que utilizamos para falar de movimento – sem garantias [de sucesso] levando em consideração as suas restrições enquanto uma narrativa que se constrói necessariamente em função do pensamento moderno. Os apontamentos de Greiner sobre a imaginação que emerge de uma ”experiência concreta de espaço orientado e de lugar determinado”, no entanto, me parecem relevantes para tratar do fato de que nós, bailarinos de dança afro que trabalhamos com danças dos *orisas* em cena, nos relacionamos com experiências externas à sala de aula que são determinantes para a nossa performance, pesquisa e criação artística.

3.4 – João da Gomeia



Figura 38 - Anúncio, jornal A Noite, 11 de abril de 1956.

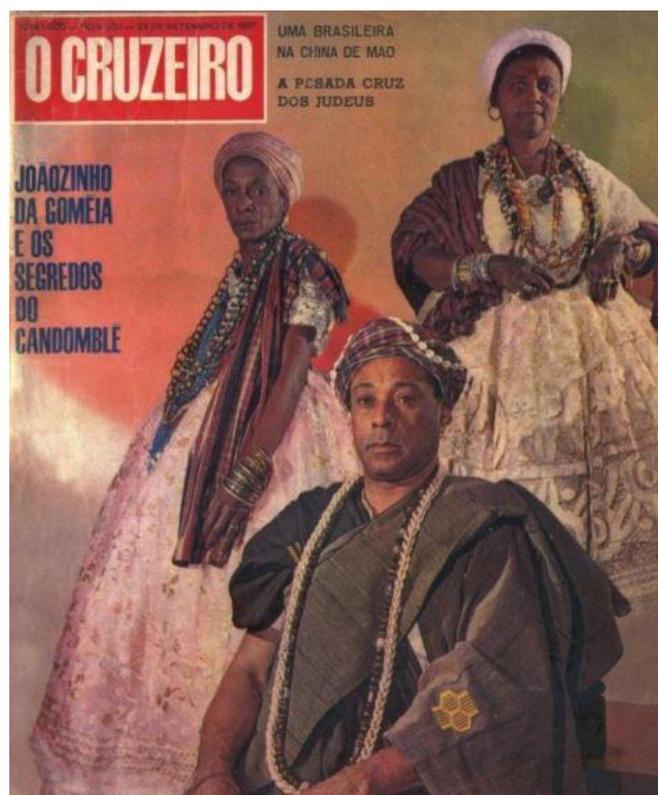


Figura 39 - Capa da Revista O Cruzeiro, 23 de setembro de 1987.

João da Gomeia (1914 -1971), ou “o da Gomeia”, como dona Mercedes o chamava, chega ao Rio de Janeiro em 1946³³ – mesmo ano que ela entra na Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A controversa figura do babalorixá, recentemente homenageado pela G.R.E.S. Unidos da Grande Rio, é de particular relevância para a história do candomblé no Rio de Janeiro, do carnaval carioca e, no contexto dessa pesquisa, para a passagem dos pés de dança dos orixás do barracão para a cena. Isso porque da Gomeia, baiano, vem como bailarino para se apresentar em cassinos. Ele e Didi de Freitas do Vilar dos Teles, foram os primeiros a levar para o palco e para o carnaval as danças que antes só podiam ser vistas em nas cerimônias religiosas do candomblé, tendo sido duramente criticado no meio religioso também por ser um sacerdote homoafetivo que foi visto publicamente vestido de mulher na avenida. É nesse sentido que retomamos o argumento da antropóloga Joan Keali'nohomoku em que ela argumenta que as narrativas históricas fabricadas no Ocidente desconsideram que as danças descritas como tradicionais e/ou primitivas têm seus

³³ Da Gomeia já tinha vindo ao Rio antes, em 1942, mas foi preso ainda na rodoviária por curandeirismo e baixo-espiritismo. Como bem aponta a pesquisadora Elizabeth Castelano Gama, seu Ciríaco, do Tumba Junçara, seu Bernadino, do Bate-Folha, seu Ninô de Ogun e Waldomiro Baiano também migraram da Bahia para a então capital nessa mesma época. (GAMA, 2012,

próprios bordados históricos tecido por coreógrafos – tem que ver o uso desse termo – e bailarinos que vão agenciar transformações estéticas e coreográficas (em maior ou menor grau) (KEALI'NOHOMOKU, 1970)

Considero simples explicar a projeção do sacerdote apenas por questões de personalidade individual, apenas por sua extravagância ou ambição. João não chega ao Rio apenas como um pai-de-santo, mas como um exímio bailarino de danças “exóticas”. Era uma atração curiosa e parece-me que este fato fez toda a diferença na sua trajetória e no seu relacionamento com amplos setores da sociedade carioca. (GAMA, 2012, p. 129)

Olhamos aqui para da Gomeia como um bailarino e performer do carnaval carioca que vai preceder Mercedes Baptista na representação de orixás em cena. O contexto da relação entre o candomblé e a classe artística e intelectual a partir da década de 1930 deve ser entendido levando dois aspectos em consideração: a capitalização da cultura negra como parte do processo de invenção da identidade nacional e a troca de influências como estratégia de sobrevivência e preservação de determinadas casas de culto, a saber, as mais antigas. Isso quer dizer que pensar o que se entende por espetacularização do candomblé como um simples exemplo de mercantilização da tradição ou em outros casos, de apropriação cultural, é simplificar uma questão complexa de relações de poder simbólico e materiais e ignorar a agência por parte dos sacerdotes que tinham sua parte no acordo. A aliança com autoridades, intelectuais e artistas permitiu que muitas casas de culto pudesse realizar seus ritos sem que fossem interrompidas pela polícia, que até a legalização das práticas religiosas do candomblé apreendeu uma quantidade considerável de objetos sagrados, prendeu e torturou pais e filhos de santo.

Da Goméia, como responsável pela popularização da cultura do candomblé no Rio de Janeiro – cujo terreiro na baixada fluminense era frequentado pela classe artística e intelectual da cidade – foi procurado não só por dona Mercedes, que foi apresentada a ele pelo folclorista Edison Carneiro, mas como pelas *enfant terribles* Any Guaíba, Luz del Fuego e Eros Volúcia, bem como por artistas e intelectuais à época interessados no que acontecia nos barracões.

*Ao procurar saber sobre Didi de Freitas, que é consideravelmente menos conhecido no meio religioso do candomblé, cheguei a uma reportagem que fala sobre a sua participação na apresentação do Teatro Folklórico em homenagem à chegada de Katherine Dunham que contou também com as presenças do atores Grande Otelo, Aguinaldo Camargo e Luiza Barreto Leite:

Convidado pelo Teatro Folklórico Brasileiro, Didi de Freitas, famoso “Pai de Santo”, de Vilar dos Teles, considerado o maior dançarino de “Candomblé” da Bahia, apresentará com seus dois “filhos de Santo”, um autêntico “Candomblé” baiano, nos espetáculos que o Teatro Folklórico Brasileiro realizará na 5ª feira e 6ª feira, dia 16 e 17, às 20 e 22 horas, no Teatro Rival. (Correio da Manhã, 15 de fevereiro de 1950)

Foi no terreiro da Goméia, na baixada fluminense, que Baptista vai dar continuidade ao movimento de Dunham no sentido da pesquisa coreográfica sobre danças religiosas. Assim como Dunham, Baptista ocupava-se mais com a observação detalhada e estudo dos movimentos dos iniciados em transe, com o intuito de levá-los para a cena, do que com um fascínio/fetichização dos rituais religiosos de matriz africana que pode ser verificado no discurso e performance de Eros Volúcia. Charles Nelson conta que, por ser muito reservada, Baptista não falava da sua relação pessoal com o candomblé. Sabe-se que ela manteve uma certa distância do culto e nunca se iniciou. Isso não quer dizer, no entanto, que não havia ali nenhum vínculo afetivo. O seu trabalho de passagem das danças de terreiro pra o palco, portanto, se dá não só a partir do método de pesquisa de Dunham, mas das suas relações com da Gomeia, seus bailarinos – que já as conheciam – e Edison Carneiro, que também contribuiu para a formação do Teatro Folclórico Brasileiro.

3.5 – O Ballet Folclórico Mercedes Baptista



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 40- Mercedes Baptista. Théâtre des Nations – Paris, 1965. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

A partir da sua estreia em 1953, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista ganhou visibilidade rapidamente. Suas participações nos teatros de revista e apresentações em cassino não passavam despercebidas da imprensa nem da crítica especializada. Isso porque a sua viagem e retorno dos Estados Unidos já eram aguardados por aqueles que acompanhavam a trajetória da primeira bailarina negra do Corpo de Baile do Municipal – como Baptista é descrita até hoje – e sobretudo porque, como já foi dito anteriormente, seu trabalho se distinguia em termos de rigor em dança da referência que se tinha de grupo folclórico na cidade – a saber, o antigo Teatro Folclórico de Haroldo Costa³⁴ e Miécio Askanasy, agora *Brasiliana*. Em 1955, a companhia fez sua primeira

³⁴ Haroldo Costa se desligou do grupo em 1955. (LIMA, 2005, p. 12)

turnê internacional na Argentina, com participação da então desconhecida cantora Elza Soares, e no mesmo ano a teve coreografia “Os Horrores” assinada por Leonide Massine (1895 – 1979) – coreógrafo responsável pela temporada de bailados do Municipal – como parte do espetáculo Hino à Beleza (1955).

A relação de Miécio Askanasy – agora único diretor do grupo Brasiliana – e Mercedes Baptista foi particularmente tensa. Em reportagem do jornal Última Hora, conta-se que ela foi acompanhada de seus bailarinos à imprensa para denunciar Askanasy, que relatou prejudicá-la de forma sistemática ao procurar seus contratantes oferecer apresentações do Brasiliana por menor preço, o que a enfureceu a ponto de, sendo uma figura notadamente reservada, expor-se na mídia para tratar do assunto. (Última Hora, 11 de novembro de 1955). Quando Baptista ficou debilitada por conta da perda de um filho, em 1966, muitos dos bailarinos do Ballet Folclórico migraram para o Brasiliana, que em sua segunda fase teve considerável projeção internacional – e a relação não se resolveu até o ano de 1971, quando Mercedes Baptista foi convidada por Askanasy para dirigir a companhia e, como conta Paulo Melgaço, para corrigir e aperfeiçoar o repertório coreográfico (O Jornal, 21 de dezembro de 1971).

3.6 – Turnês

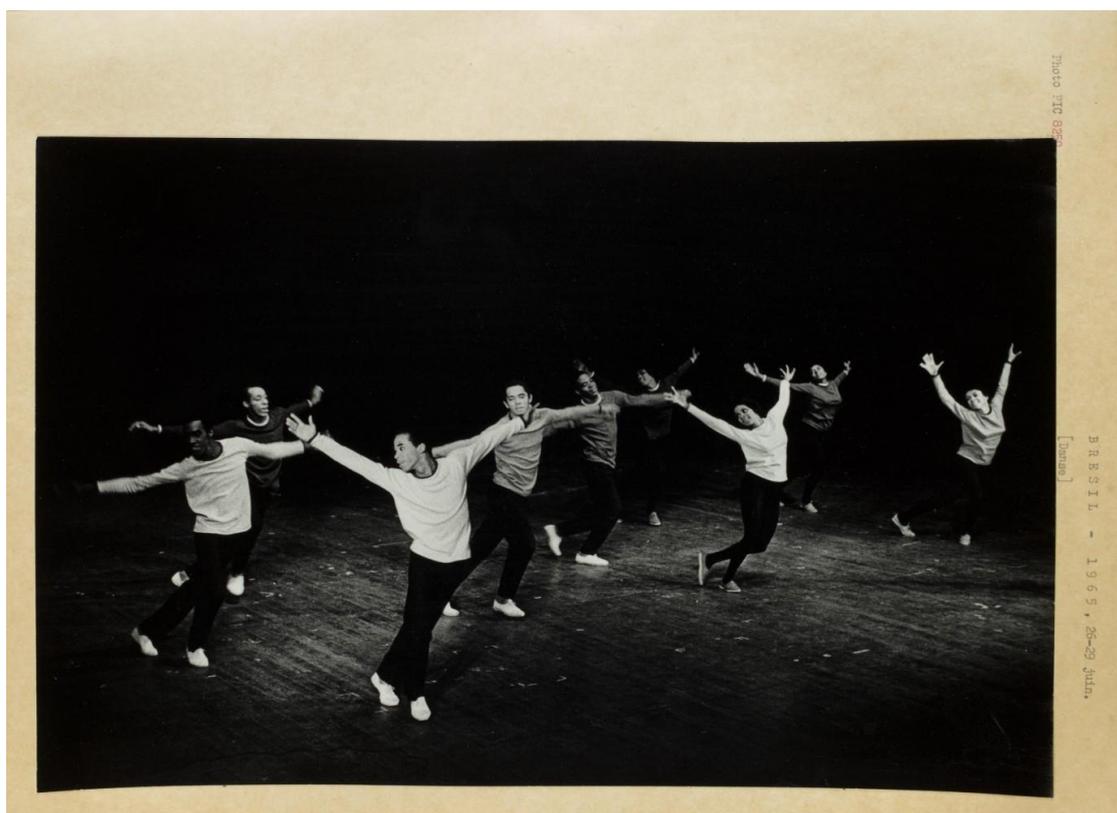


Figura 41 - Ballet Folclórico Merdes Baptista. *Théâtre des Nations* – Paris, 1965. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

A projeção internacional da companhia marca também um desvio em termos da *imagem de Brasil* veiculada no exterior. Ainda que o embranquecimento das culturas negras e indígenas seja uma questão que persiste até os dias de hoje no contexto das danças cênicas, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista foi um contraponto a figuras como as de Carmen Miranda e Eros Volúcia tanto em termos técnicos/de dança, pelas diferenças levantadas no capítulo I dessa pesquisa, quanto pela presença de artistas negros no palco. O rigor da sua pesquisa e do treinamento dos seus bailarinos fez com que Baptista se tornasse uma mediadora sem precedentes de uma brasilidade que, como ela mesma relata em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, só foi aceita em território nacional depois da repercussão que teve no exterior.

Em 1964, o Ballet viaja para Montevidéu, Uruguai, com as coreografias *Cafezal*, *Corta-Jaca*, *Congo*, *Mambo em Harlem (Dunham)*, *Bass-Fond*, *África*, *Praia de Pescadores*, *Mondongô*, *Frevo*, *Lamento das Lavadeiras e Samba*; interpretadas pelos bailarinos: Gilberto de Assis, Raimundo Neto, Jurandir Palma, Ilton X, entre outros. Em 1965, por indicação do escritor Guilherme de Figueiredo, o empresário francês Raymond Guillier contrata a companhia para uma turnê por 150 cidades da Europa – passando pela França, Espanha, Inglaterra e Suíça. Em reportagem do jornal Diário Carioca, Guillier fala justamente sobre a falta do devido reconhecimento ao trabalho de Baptista no Brasil:

Guillier estranhou a pouca promoção que a imprensa brasileira tem dado a Mercedes Baptista e mostrou o “Paris Press” com grandes manchetes sobre a bailarina. Disse ainda que estava apenas mostrando um exemplo, pois todos os jornais franceses estão em grande expectativa aguardando a chegada da artista, que terá uma grande recepção no dia do desembarque, e ainda outra, no dia da estreia, onde comparecerão diversas autoridades francesas. (Diário Carioca, 22 de maio de 1965)

Participaram da turnê os bailarinos Gilberto de Assis, Eneida Borges, Jurandir Palma, Maria Naeti, Ilton dos Santos, Paulo Conceição e Raimundo Neto (solistas); Dica Lima, Isaura de Assis, Glória, Sandra Maria, Berri, Vadette da Silva, Gilson Gret, José Carlos, José Maria e Alcides Pereira (bailarino); Ailton Tobias e Ana Paula (cantores); Gilberto de Jesus, Laudir Soares, Nilton Castro (ritmistas); Nelson Franda, J.B. De Carvalho e Arlindo Gemino (passistas), entre outros; que apresentaram as coreografias: *Coco-Baião*, *Batuque*, *Mondongô*, *Senzala*, *Corta-Jaca*, *África*, *Mensagem para o Harlem*, *Dança dos Zumbis*, *Congo*, *Candonblé*, *Aruanda*, *Dança dos Gaúchos*, *Palmares*, *Evocação a Xangô*, *Lavadeiras*, *Cafezal*, *Pregões*, *Gafieira* e *Carnaval no Rio* (frevo, batucada e samba) (MELGAÇO, 2012, p.50).

Diário Carioca

Rio de Janeiro, sábado, 22 de maio de 1965

Ex-maquis leva a Paris o folclore brasileiro

PARIS ANUNCIA NOSSO FOLCLORE

Os europeus conhecerão o "ballet" folclórico de Mercedes Baptista, que representará o Brasil no "Grande Festival Internacional do Teatro União", na França, a convite do empresário Raymond Guillier, que, depois de assistir os últimos ensaios do grupo, regressou, ontem, à França. Participarão do festival 30 países diferentes.

O empresário Raymond Guillier foi um dos comandantes da resistência francesa, durante 5 anos. Seu retrato durante a guerra, foi posto nas ruas pelos nazistas com a inscrição: "procura-se vivo ou morto".

"Ballet"

Muito contente, Mercedes Baptista disse ao DC que esta é uma das maiores oportunidades de sua carreira, na divulgação de nosso folclore. Levou consigo algumas garrafas de cachaca, para distribuir entre amigos franceses. Seu grupo é formado por 12 moças e 17 rapazes e após a Temporada no Teatro União — um dos mais conceituados teatros franceses — do dia 26 à 29 de julho, iniciará uma "tournee", que durará 14 meses. Segundo Raymond Guillier, Mercedes Baptista deverá dançar ainda em Israel, em Portugal, na África do Sul e na Espanha.

França

Segundo o empresário Guillier, o festival já começou com o espetáculo folclórico de Israel e uma encenação da França. Este é o terceiro festival e pela primeira vez, o Brasil foi convidado. Os artistas de Mercedes Baptista terão estado e passagem paga durante a "tournee". Guillier estranhou a pouca promoção que a imprensa brasileira tem dado a Mercedes Baptista e mostrou o "Paris Press" com grandes manchetes sobre a bailarina. Disse ainda que estava apas mostrando um exemplo, pois todos os jornais franceses e são em grande expectativa aguardando a chegada da artista, que terá uma grande recepção no dia do desembarque e ainda outra, no dia da estréia, onde comparecerão diversas autoridades francesas. Elogiou o trabalho do Itamarati, que o auxiliou muito, assim como a Mercedes Baptista.

Guillier

Além de amante da dança, Raymond Guillier já foi um "maquis". Durante 5 anos sua cabeça foi posta a prêmio pelos nazistas. Para escapar, ele raspou o bigode e encheu a boca de algodão, para ficar diferente. Em sua luta contra o nazismo, salvou, sozinho, 41 pessoas. Comandava a Resistência Francesa e por isto muitas vezes teve de se alimentar de capim, nos bosques, para não morrer de fome. Sua esposa, Janette Guillier, não fez parte da Resistência, mas seu irmão, aos 16 anos sumiu do colégio e foi se incorporar aos "maquis", só reaparecendo no fim da guerra.



O empresário e ex-maquis Raymond Guillier, mostra à coreógrafa e bailarina Mercedes Baptista (e à repórter do DC) que ela já é notícia de primeira página dos jornais de Paris

CRIME VAI SER PEÇA DE TEATRO EM CAXIAS

Lacerda fala por Enaldo

"O povo está aguardando a palavra do engenheiro. Enaldo Cravo Peixoto, nas pode deixar que eu fale por ele" — disse o governador Carlos Lacerda, ao inaugurar ontem, em companhia de seu candidato e do secretário Salvador Mandim, a garagem "Boulevard", da CTC. A garagem é a maior da Companhia de Transportes Coletivos e ocupa o lugar do antigo "Ponto Cem Réis", em Vila Isabel. Ocupa uma área de 13.300 metros quadrados e tem capacidade para abrigar 200 ônibus. Dispõe de várias oficinas e departamentos, inclusive um ambulatório para cirurgia de urgência e exames clínicos.

Um grupo amador de Caxias, constituído por gente de jornal, rádio e TV, lançará no próximo dia 10 de junho, naquela cidade, um novo tipo de teatro, abordando temas criminais, que estreará apresentando uma série de peças sobre os mais famosos crimes ali ocorridos.

Embora os ensaios prossigam, com a peça "Primeiro Festival de Defuntos", que

reconstitui seis crimes, o grupo enfrenta agora tremenda guerra de nervos. São ameaças telefônicas e a perspectiva do espetáculo ser proibido pela Câmara de Vereadores local, que se reunirá hoje para debater o problema, embora não conste que qualquer dos edis seja personagem da peça ou dos assuntos por ela tratados.

Solução

Polícia, aos quais obteve acesso. Nessa pesquisa trabalhou mais de três meses. O "Grupo de Teatro da Praia" já recebeu convites do Teatro Dulcina e de emissoras de TV para estreiar a peça na GB. Entretanto, seus componentes afirmam que a estréia em Caxias é um ponto de honra do grupo. Só não encenarão ali o "Festival" se forem proibidos pelos vereadores. O espetáculo deverá ser montado no salão do auditório do SESI.

Especialistas

Dois dos integrantes do

conjunto, Rui Sérgio e Sarmuel Corrêa, são especialistas em assuntos policiais, pois trabalham no programa radiofônico "Patrulha da Cidade", que segundo pesquisas é o mais ouvido do gênero, na GB e no Estado do Rio. Em visita ao DC, disseram que a ideia de fazer um teatro policial nasceu do desapontamento que tiveram ao tentar oferecer ao público de Caxias "um estilo mais ameno de cultura".

— "Agora, não temos dúvida de que o êxito virá. A peça já está fazendo sucesso antes de estreiar".

Figura 42 - Reportagem, jornal "Diário Carioca" (22/05/1965). Fonte: Biblioteca Nacional



Photo n° 5146

BAPTISTA - 1965, 26-29 juil.,
[Danse]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 43 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Théâtre des Nations – Paris, 1965. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 44 – Ballet Folclórico Mercedes Baptista, Théâtre des Nations – Paris, 1965. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*



Photo: PIC 8172

[Dance]

BRESIL - 1965, 26-29 juin.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 45 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. *Théâtre des Nations* – Paris, 1965. *Bibliothèque Nationale de France*.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 46 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista, Théâtre des Nations – Paris, 1956. Fonte: *Bibliothèque Nationale de France*.

3.7 – Os espetáculos autorais

A companhia teve três espetáculos autorais ao longo da sua trajetória. *África* (1964), realizado em parceria com o coreógrafo Walter Nichols (1925 – 2007), foi o que teve maior projeção, bem como o que ficou em cartaz por mais tempo, no Teatro de Arena da Guanabara e no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Baptista não deixa de mencionar a falta de apoio institucional e acesso aos espaços de circulação da dança cênica como a razão pela qual levou dez anos para conceber e apresentar um trabalho na íntegra – o que certamente estava em seus planos desde a fundação da companhia [Depoimento / Museu da Imagem do Som]. Nesse sentido, retomamos as considerações feitas no

início do capítulo que tratam da marginalização e circunscrição das danças afro ao campo das danças menores, que são de um modo geral bem aceitas no contexto do entretenimento, mas que encontram dificuldades para serem entendidas como arte formal.

Os bailarinos que participaram do espetáculo foram: Walter Ribeiro e Gilberto de Assis (primeiros bailarinos), Luzia Mendes, Maria Naeti, Jurandir Palma, Regina Helena, Dica Lima, Marita Carlos, Demetide Gomes, Paula do Salgueiro, Carlos Alberto, Ilton dos Santos, Paulo Conceição, Gilson Grey, Raimundo Neto, Victor Florindo, Manoel Dionísio e João Evangelista. A percussão ficou a cargo de Raphael Aguiar, Jorge Dantas, Gilberto de Jesus, Jorge Pereira, com participação do cantor Ailton Tobias. (MELGAÇO, ano, p. 52)



Figura 47 - Anúncio, Diário de Notícias (23/07/1964). Fonte: Biblioteca Nacional.

Os últimos dois espetáculos, *Visita do Ony de Ifé ao Obá de Oyó* e *Visita de Oxalá ao Reino de Xangô* (1981), em parceria com a companhia de sua ex-bailarina Marlene Silva, e *Mondongô* (1982), foram apresentados nos Teatros João Caetano e Galeria. O Ballet Folclórico participou também da montagem da peça *Casa-Grande e Senzala* (1970), de José Mário Cavalcanti, que contou com a direção coreográfica de dona Mercedes e foi estrelada pela atriz Léa Garcia, sua antiga companheira do Teatro Experimental do Negro.

3.8 – G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro

Nesta seção, falo da sua atuação e das suas contribuições para o carnaval carioca, compreendido aqui como uma cena paralela de dança com seus próprios códigos e estéticas. Dona Mercedes amava o carnaval.



Figura 48 - Carro Abre-Alas do G.R.E.S. Salgueiro, 1963. Fonte: Acervo O Globo.



Figura 49 - Isabel Valença como Xica da Silva, 1963. Fonte: Acervo O Globo.

As inovações de [Paulo] Barros são bisnetas do minueto do Salgueiro. O que ocorre agora tem relação com o que Fernando Pamplona (que não assinou “Xica da Silva” porque estava na Europa [no salão de Arte Moderna na Alemanha] e Arlindo faziam naquela época. Os puristas, inclusive eu, criticaram a coreografia, mas o tempo mostrou que era muito bonito. (CABRAL, Sérgio. Em entrevista a Marcelo de Mello para o jornal *O Globo*, 05/01/2013)

Em 1960, ainda no auge do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, ela entra para o G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro, a convite de Fernando Pamplona, onde fica até 1968³⁵. Ex-aluno da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pamplona havia sido contratado no mesmo ano como carnavalesco da agremiação, por indicação do casal de artistas plásticos Dirceu e Marie Louise Nery e sob a gestão de Nelson de Andrade. O enredo, *Quilombo dos Palmares*, rendeu ao Salgueiro o primeiro lugar na competição, à frente das tradicionais Portela, Império Serrano e Mangueira. A partir daí, a década de 1960 ficou marcada na história da escola e do carnaval carioca como um período caracterizado por uma série de inovações – protagonizadas não só por Pamplona mas como por uma geração de artistas brancos da Escola de Belas Artes

³⁵ Por conta de compromissos profissionais, ela não trabalhou para agremiação nos carnavais de 1961 e 1962.

Arlindo Rodrigues (1931 - 1987), Nilton Sá e o casal Nery – que vieram a transformar a estética dos desfiles de escola de samba ao longo do que os pesquisadores e críticos do carnaval chamam de um processo de espetacularização dos desfiles (FARIA, 2014, p. 17). Uma dessas inovações foi a emergência de enredos voltados para a exaltação da cultura negra, movimento que o pesquisador Guilherme Faria aponta como tendo se dado por três vias: "o cotidiano da escravidão; as lutas e movimentos de resistência e as práticas culturais dos negros, manifestadas em festas, danças e religiosidades." (FARIA, 2014, p. 13).

Baptista encontrava-se inserida em um contexto de disputa de narrativa e de transformações não só estéticas, mas também coreográficas, na dinâmica desses desfiles, que são entendidos aqui como parte fundamental e estruturante da cultura de dança do Rio de Janeiro e, em um sentido mais amplo, da cultura de dança no Brasil. Entre essas transformações, a controversa introdução do passo marcado nas chamadas alas coreografadas (antes inexistentes) foi atribuída justamente à Mercedes Baptista. No ano de 1963, para o enredo *Xica da Silva*³⁶, Baptista levou para avenida um minueto dançado por doze casais de bailarinos e bailarinas vestidos à caráter, sendo duramente criticada por romper com a dinâmica das alas onde os integrantes, tradicionalmente, dançavam de forma livre. O surgimento das comissões de frente integradas por bailarinos sob a direção de coreógrafos profissionais vai determinar uma relação que persiste até hoje dos profissionais das danças cênicas – inclusive os que não têm relação com o samba ou com as danças afro como bailarinos clássicos e modernos – com as escolas de samba.

³⁶1963 foi também o ano em que o desfile das agremiações foi na Presidente Vargas – antes realizados na Rio Branco. O enredo “Xica da Silva”, assinado pelo carnavalesco Arlindo Rodrigues (composição do samba-enredo por Noel Rosa e Anescarzinho) era também o primeiro a homenagear uma mulher negra, O desfile também serviu de inspiração para o filme de Cacá Diegues, *Xica da Silva*, estrelado por Zezé Motta. Tem uma cena que ele faz referência direta ao desfile, quando Xica recebe a alforria e 'vai à igreja, desfilando por uma rua estreita com mucamas ao som da música-tema de Jorge Benjor' (mesma reportagem do Globo)



Figura 50 - Minueto, Ala dos Importantes do G.R.E.S. Salgueiro. Fonte: Jornal O Globo.

O minueto ficou tão marcado no inconsciente do carnaval e da escola, que, ao longo da história passou por diversas vezes na avenida, como nos desfiles do Salgueiro em 2000 e em 2003.

Apesar do belo e inesquecível desfile, no dia da apuração foi criado, como sempre, um clima de expectativa entre os componentes da escola. Mas a cada nota anunciada, ficava evidente a superioridade do Salgueiro. A vitória da escola foi se configurando a cada envelope aberto e até o último deles, que decretou a conquista do campeonato. De maneira incontestável os Acadêmicos do Salgueiro venciam o carnaval de 1963, o segundo título dez anos após a fundação. Uma vitória de fato e de direito, com um desfile que mudaria os rumos do carnaval carioca, não somente pela estética apresentada, mas pela afirmação de uma identidade própria da escola. (<http://composicoesdosalgueiro.blogspot.com/2013/01/ha-50-anos-xica-da-silva.html>)

Em depoimento a Paulo Melgaço, Pamplona se refere a Mercedes Baptista como “pobrezinha” ao tentar defendê-la das acusações de ter rompido com a tradição do samba ao coreografar a Ala dos Importantes, lembrando que não foi ela a primeira a colocar o passo marcado na avenida e citando Careca do Império [G.R.E.S Império Serrano], que na época já coreografava a ala Santo Drama no G.R.E.S. Império Serrano. (MELGAÇO, 2012, p. 72) Sobre essa afirmação, é importante lembrar que a visibilidade do minueto se deu por conta de dois fatores: em primeiro lugar, como já foi argumentado, o minueto vai para a avenida em um ano determinante para a história do Salgueiro e

também dos desfiles de escolas de samba no que diz respeito a rupturas e transformações estéticas; em segundo lugar, a figura de Mercedes Baptista como bailarina e coreógrafa já era consideravelmente famosa; e em terceiro lugar, sabe-se que há um aspecto simbólico nas narrativas sobre pioneirismo em dança, que compreende não só quem foi de fato o primeiro a dar este ou aquele passo, mas como e quando.

(...) Para Haroldo Costa, jurado do Estandarte de Ouro e autor de 'Salgueiro, academia de samba', o fato de o artista ser cenógrafo foi fundamental no ano em que a área do desfile cresceu, indo para a Presidente Vargas.

'- Arlindo sabia o espaço que teria que ocupar e, com certeza, se preparou para isso. Da mesma forma que a Mercedes Baptista. Os dois tinham a cultura do espetáculo.' Ficou claro para as adversárias que seria preciso investir no visual para ganhar do Salgueiro. E o minueto abriu os olhos para a dramatização dos enredos. A alegoria atrás da ala coreografada era o 'Teatro Xica da Silva'. Estava plantada a semente que, anos mais tarde, resultaria nos carros alegóricos teatralizados. (CABRAL, Sérgio. Em entrevista a Marcelo de Mello para o jornal *O Globo*, 05/01/2013)

Baptista conhecia o minueto muito bem, assim como sabia do que se tratava o carnaval – que foi onde deu seus primeiros passos, como Princesa do Bloco Tico-Tico. Por ser uma artista, bailarina e coreógrafa, ela estava também perfeitamente alinhada à cultura do espetáculo que foi o pano de fundo para as inovações levadas a cabo por Pamplona, Joãozinho Trinta, Arlindo Rodrigues – entre tantos outros. Nesse sentido, a parceria de Baptista e Pamplona parece ter se dado no momento certo e é resultado do entendimento e expertise dos dois. Entendo também que a introdução de uma peça do repertório clássico europeu em um desfile de escola de samba fala justamente da facilidade com que Mercedes Baptista transitava entre códigos de matrizes distintas – um trânsito que é próprio das corporeidades negras em diáspora.

3.9 – De 1966 em diante

Sua atuação no campo das políticas públicas para a arte foram fundamentais também para o reconhecimento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos das danças. Em 1979, ela participa da criação do Conselho Brasileiro da Dança (CBDD) como secretária adjunta, e em seguida da Associação Profissional dos Profissionais da Dança (APPD), que veio a ser o que é hoje o Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro (SPDDMRJ). Segundo Paulo Melgaço, Mercedes Baptista ficou responsável pelos critérios de avaliação dos candidatos ao título de bailarino profissional de dança afro-brasileira (MELGAÇO, 2007, p. 101). Charles Nelson,

que fez a referida prova, conta que os responsáveis pela seleção/avaliação eram dona Mercedes, Walter Ribeiro e Gilberto de Assis. Dos candidatos à carteira de bailarino afro era esperado que dominassem a técnica da Escola de Dança Afro-Brasileira, isto é, da sua técnica – sabendo quais coreografias – Lundu, Cafezal, Batuque, Côco-Baião, Xaxado, Persintuê, Ciranda – correspondiam à cada toque de atabaque, além de conhecer também os toques e as danças de cada um dos orixás.

Mercedes Baptista organizou e oficializou a cultura de danças afro no Rio de Janeiro, que veio a ser particularmente efervescente entre as décadas de 1970 e 1980 – quando, além dela própria, Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Isaura de Assis, Jurandir Palma, Rose Domingues, o mestre Baiano e o mestre Sheriff tinham suas próprias turmas, em geral muito procuradas. As ramificações da sua dança a partir do trabalho dos seus alunos, mais precisamente nas cidades de São Salvador, com Carlos Moraes e Minas Gerais, com Marlene Silva, marcam também sua dimensão e relevância históricas das danças no Brasil.

Paulo Melgaço organizou um registro detalhado das diversas homenagens e condecorações que ela recebeu até o fim da sua vida, que constam no apêndice do seu livro “Mercedes Baptista – Criação da Identidade Negra na Dança” (2007). Não faz sentido afirmar que faltou-lhe reconhecimento – e dona Mercedes tinha plena consciência do seu tamanho. No entanto, considero importante também registrar que as limitações estruturais que marginalizam as danças negras a impediram de ir ainda mais além, e resultaram na sua ausência do lugar que lhe é devido – o ensino formal nas universidades, academias e escolas de dança que se propõem a formar bailarinos em diálogo com o seu próprio território.

Alvin Ailey

Encerro esta narrativa sobre a o tecer da dança negra de Mercedes Baptista com o que entendo como um retorno que marca e reitera a sua relação visceral com o campo das danças negras em diáspora. Em 1972, a coreógrafa recebe um convite do *Clark Center for the Performing Arts* de Nova York para lecionar dança-afro brasileira e participar de apresentações da instituição. Na mesma foi também convidada pelo artista e coreógrafo Alvin Ailey) para trabalhar no Dance Theater of Harlem (MELGAÇO, 2012, p. 91) – cuja fundação é um dos marcos mais relevantes para as histórias das danças estadunidenses e sobretudo para a consolidação do trabalho de

bailarinos e coreógrafos negros no contexto das danças modernas.

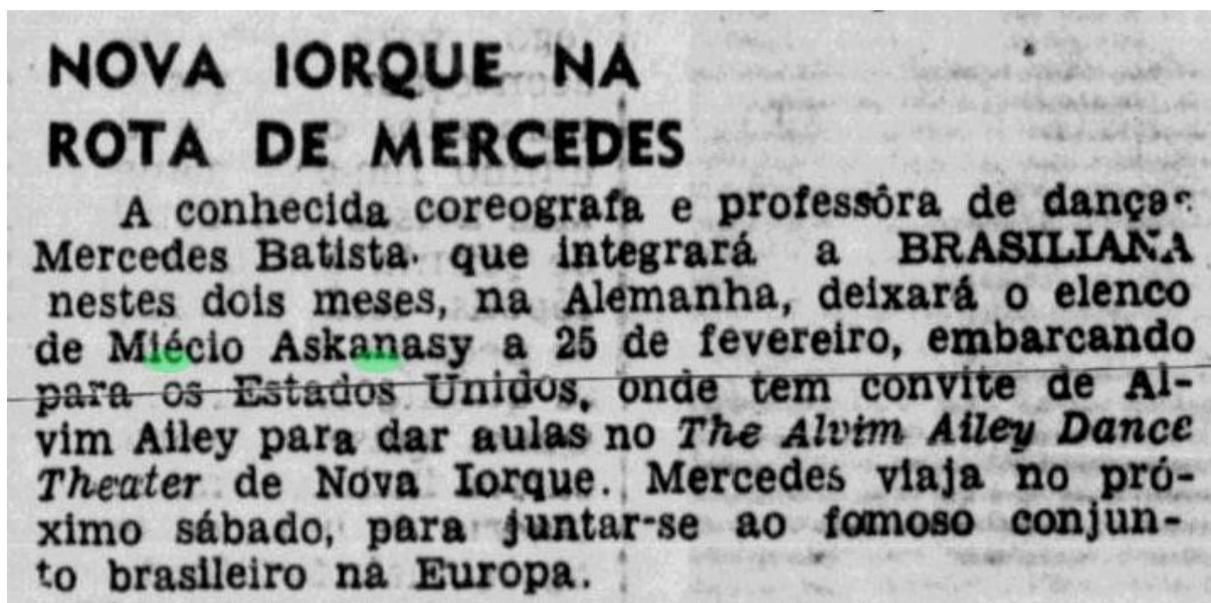


Figura 51 - Mercedes Baptista e *The Alvin Ailey Dance Theater* (Nota), “O Jornal”. (06/01/1972)

A sua relação com Ailey, bem como o reconhecimento conferido ao seu trabalho nos Estados Unidos da América fala tanto das limitações da crítica especializada e da imprensa brasileiras de um modo geral, quanto da potência da articulação e sistematização do seu trabalho não só enquanto uma dança afro, mas e como uma dança negra e também uma dança moderna. Descrita no programa do DTH como “uma das personalidades mais conhecidas em todo o mundo como professora de balé” (MELGAÇO, 2012, p. 91), Mercedes Baptista foi certamente mal-compreendida em território nacional por todas as razões apontadas nessa pesquisa – esse mal-entendido, porém, não a impediu de receber o devido reconhecimento por parte daqueles que, junto a ela, contribuíram para a formação de uma rede transnacional de produção artística e acadêmica – os bailarinos, coreógrafos, críticos e pesquisadores da diáspora negra nas Américas. O seu retorno aos Estados Unidos e sua relação com Alvin Ailey – que teve seu trabalho influenciado por Katherine Dunham e de quem era um grande admirador – marca aqui o *corpus infinitum* aparece aqui como um contínuo que se sustenta de forma transversal, que contraria as limitações estruturais, materiais e simbólicas que restringem os lugares de agência política e estética à branquitude.

Considerações finais

A partir da minha questão inicial – a de compreender a emergência do Ballet Folclórico Mercedes Baptista em função do contexto, em termos estéticos e sócio-políticos, onde ele se inseriu, e descrever como se deu a articulação entre as diferentes técnicas que atravessam o seu trabalho, a pesquisa se deu em torno de um eixo teórico-prático que teve múltiplos desdobramentos, levantando questões sobre as tensões entre as danças de matrizes africanas e europeias, a disputa de narrativa em torno de uma modernidade que oblitera a agência do sujeito negro na sua concepção, bem como sobre o debate em torno do conceito de técnica nas danças afro. Essas reflexões acabaram por se organizar sobre um território comuns que são o da racialidade e o da diáspora negra.

Paralelamente, as correlações entre a minha experiência com as aulas do mestre Charles Nelson e com as professoras Rachel Tavernier, Patricia Wilson, Saroya Corbett e Heather Beal do *Institute for Dunham Certification* colocaram em questão o senso comum de que a técnica de Mercedes Baptista se perdeu na sua terceira geração de professores, e aponta para outros caminhos de acesso ao que podem ter sido as aulas na Academia de Danças Mercedes Baptista, na Gafieira Estudantina. Esse resgate, bem como o registro do trabalho do mestre Charles Nelson, são movimentos que considero importantes no sentido de expandir a perspectiva a partir da qual falamos das histórias das danças no Brasil, entendendo tanto a legitimidade da oralidade no processo de transmissão de conhecimento, quanto a urgência de revisar as estruturas que fazem com que os saberes negros sejam invisibilizados e afastados do contexto das universidades e academias/escolas de dança, que entendo como lugares que também devem ser ocupados por nós.

Entender a negridade como uma rede de relações estabelecidas a partir da vivência do negro em diáspora, é entender também a dimensão política que constitui a estética que é construída a partir dela. A questão aqui é como essa vivência se traduz em formas de expressão específicas que, ao mesmo tempo que diversas, apresentam suficientes elementos em comum para marcarem um discurso e uma corporeidade distintivos. Não se trata, contudo, de achatar o campo das danças negras aqui referenciado em uma camada única, mas reconhecê-lo em sua heterogeneidade, fundamentalmente relacionada ao seu aspecto relacional, que se funda, como aponta Leda Maria Martins, no entrecruzamento da herança africana com o universo ocidental, e nas relações desiguais

e

ambíguas de dominação e resistência que surgem a partir daí. Nesse sentido, me parece que o trabalho de Mercedes Baptista se desdobra enquanto um complexo de ambivalências e contradições que se sustentam, paradoxalmente, em coesão com a premissa do desvio como resistência. Seu trabalho aparece, portanto, como expressão de resistência e de produção de saber contra-hegemônico

em dança, em um contexto partido e atravessado por relações de colonialidade que compreendem não só a dimensão macro-política e econômica, mas também as da subjetividade e do conhecimento.

Corpus infinitum, em suas dimensões da não-localidade, transversabilidade e atravessabilidade, apareceu para mim como um conceito que me auxiliou a pensar não só o modo de operar das corporeidades negras em diáspora, mas a minha relação com as danças de Mercedes Baptista, Katherine Dunham, Charles Nelson e todos os professores e mestres brasileiros, afro-norte-americanos, beninenses e haitianos que tive o privilégio de encontrar ao longo de dez anos de estudo das danças afro. Não é possível encerrar a pesquisa sem falar da dimensão das diversas coincidências com as quais me deparei ao aprofundar-me sobre as trajetórias de Dunham, Baptista, Abdias Nascimento e Joao da Gomeia.

Katherine Dunham foi iniciada para o vodun *Dambala Wedo* – que se apresenta no candomblé de Nação Ketu se apresenta como *Osumare*. Em ambos os cultos, ele é o a Serpente que participou da criação do mundo e que é responsável pela conexão entre o céu e a terra, conduzindo a água dos rios e mares para cima e para baixo, e que por isso se manifesta também no arco-íris. Osumare é o orixá do movimento e da transformação contínua. Sua saudação – *ahoboboy* – quer dizer *vamos saudar aquele que é elástico*. O caminho de Dunham não poderia ser outro que não o de contruir pontes entre mundos através da dança. Mercedes Baptista não foi iniciada. Por questões afetivas, no entanto, peço licença a todos aqueles que se encarregaram de preservar o seu legado para lembrar do mestre Charles Nelson quando a descreveu dançando para Osumare, *que era a coisa mais linda*. Foi a única vez que o ouvi falar de dona Mercedes em cena. Nesse sentido, a minha relação mais profunda com essa pesquisa acabou por se mostrar, por ironia do destino, como o que eu tenho de mais sagrado, e que por isso sempre procurei manter longe dos terrenos movediços do discurso acadêmico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOGNY, Patrick. **As Danças Negras ou Veleidades para uma Redefinição das Danças Africanas**. In: Rebento, n. 6, p. 131 – 156. São Paulo: UNESP, 2017.

ARKIN e SMITH. **National Dance in the Romantic Ballet**. In: Rethinking the Sylph – New Perspectives of the Romantic Ballet. Nova Hampshire: University Press of New England, 1993.

BARBOSA, Maria Rita de Jesus. **A influência das teorias raciais na sociedade brasileira (1870-1930) e a materialização da lei n. 10.639/03**. In: Revista Eletrônica de Educação, v.10, n.2, p. 260 – 272. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2016. Disponível em <<http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/viewFile/1525/502>>

BACELAR, Jefferson. **A história da Companhia Negra de Revistas (1926 – 1927)**. In: Rev. Antropol, vol. 50 no 1. São Paulo, Jan/Jun 2007.

BAKER, Mary Elisabeth. **The Romantic ballet: a meshing of romantic aesthetics and Victorian cultural images**. Virginia: Sweet Briar Library, 1983.

BURT, Ramsay. **Alien Bodies – Representations of nation, 'race' and nation in early modern dance**. Nova York: Routledge, 1998.

CARLONI, Karla. **Em Busca da Identidade Nacional – Bailarinas que dançam maracatu, samba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945)**. In: ArtCultura, v.16, n. 29, p. 167-185. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton: Princeton University Press, 2000.

FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983.

CERBINO, Beatriz. **Nina Verchinina – Um Pensamento em Movimento**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

DEE DAS, Joanna. **Katherine Dunham – Dance in the African Diaspora**. Nova York: Oxford University Press, 2017.

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FERRAZ, Fernando. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

GÓES, Weber Lopes. **Racismo e eugenia no pensamento conservador brasileiro: a proposta de povo em Renato Kehl**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Filosofia, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2015.

GOMES, Angela Maria de Castro. **Gustavo Capanema: o ministro e seus ministérios**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

GONZALEZ, Molly E. Christie. **Katherine Dunham's Methodologies of Form and Function, Intercultural Communication and Socialization Through th Arts, as a Choreographic Model**. Dissertação de Mestrado em Dança. State University of New York. Nova York, 2008

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The Black Dancing Body**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts**. Connecticut: Praeger Publisher, 1998.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Stripping the Emperor: The Africanist Presence in American Concert Dance**. Smithsonian Libraries, 2001.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

HALL, STUART. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016

HALL, Stuart. **Da Diáspora – Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

KEE, Krista. **“Dance, The Divine, and The Devious Other: Orientalism and the Presentation of Race and Gender in the Work of Ruth St. Denis”** In: The Boller Review, Vol. I, n.1. Texas: TCU Press, 2016.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories – Episodes of Everyday Racism**. Budapeste: Interpress, 2010.

LARKIN, Elisa. **Cultura em Movimento – Matrizes Africanas e Ativismo Negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Selo Negro Edições, 2008.

LAUNAY, Isabelle. **Desafios para uma História Transcultural das Danças Contemporâneas. In: Dança, História, Ensino e Pesquisa**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. In: Ilha. v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011). Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

LOPES, Nei e SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista – A Criação da Identidade Negra na Dança**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MIRZOEFF, Nicholas. **Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor**. Trad. Rita Natálio. Buala. Disponível em <[http://www.buala.org/pt/aler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisória-geológica-da-cor](http://www.buala.org/pt/aler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor)>

MONTEIRO, Marianna. F.M. **Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira**. In: NORA, Sigrid e SPANGHERO, Maíra. (Org.). *Húmus* 4, v., p. 51-59. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo – Documentos de uma militância Pan-Africanista** São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

NORA, Pierre. **Entre história e memória: a problemática dos lugares**. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, v.10, p. 7 – 28.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita. **O Teatro Experimental do Negro em meio a militância e a intelectualidade: eventos programáticos realizados entre 1940 e 1950**. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018.

<http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/DISSERTACAO%20FINAL%20-%20MAYBEL%20SLULAMITA.pdf>

OSUMARE, Halifu. **Dancing the Black Atlantic: Katherine Dunham's Research-to-Performance Method**. *AmeriQuests*, [S.l.], v. 7, n. 2, sep. 2010. ISSN 1553-4316. Disponível em: <<https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/ameriquests/article/view/165>>. Acessado em: 29 may 2020. doi: <https://doi.org/10.15695/amqst.v7i2.165>.

PEREIRA, Roberto. **Eros Volúsia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

PIRES, Rogério Brittes Wanderley. **O conceito antropológico de fetiche: Objetos africanos, olhares europeus**. *Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)* – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ROMERO RUIZ, Maria Isabel. **Black States of Desire: Josephine Baker, identity and the sexual black body**. In: *Revista de Estudios Norteamericanos*, n. 16. Sevilha: Universidad de Sevilla, 2012, p. 125-139

SILVA, Luciane da. *Corpo em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017

SCHWARCZ, Lllia Moritz. **Nem Preto, nem branco, muito pelo contrário – Cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

VOLÚSIA, Eros. **Eu e a Dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983

WALKER, Kathrine Sorley. **Mikhail Mikhaylovich Fokine**. In: Enciclopaedia Britannica, 1998.
<<https://www.britannica.com/biography/Michel-Fokine>>. Acesso em 30 de mai. De 2019.

XAVIER, Giovana. **Maria de Lurdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição**.
(<http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=196>)

FILMES E DOCUMENTÁRIOS ASSISTIDOS

Balé de Pé no Chão – A Dança Afro de Mercedes Baptista. Direção: Lílian Solá Santiago e Marianna Monteiro. Brasil, 2005, 17”

Rio Rita. Direção: S. Sylvan Simon. Estado Unidos, 1942, 1’31.

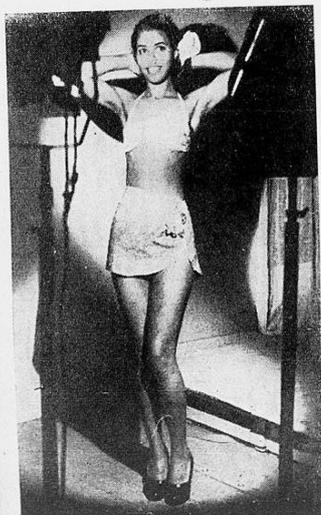
Um Filme de Dança. Direção: Carmen Luz, 2013.



Em cima, à esquerda: Mercedes, terceira colocada no concurso; à direita: Mercedes Baptista (sentada), e Dulce Martins, a segunda colocada. Na página à direita, Maria Aparecida Marques, a professora pública, que conquistou o primeiro lugar, sagrando-se "a mais bela mulata brasileira".

AS MAIS LINDAS MULATAS DO RIO DE JANEIRO

O PRIMEIRO CONCURSO DE BELEZA "COLORED" REALIZADO EM NOSSA CAPITAL



UMA instituição cultural que conquistou expressivo renome em nossos círculos artísticos, o Teatro Experimental do Negro e o jornal vespertino "Diretrizes", juntaram seus esforços para realizar o primeiro concurso de beleza "colored", levado à efeito nesta capital, no qual foram eleitas, não apenas uma, mas as três mais lindas mulatas do Rio de Janeiro. A eleita para o primeiro lugar, Maria Aparecida Marques, recebeu um prêmio de cinco mil cruzeiros e uma taça, devendo, além disso, posar para a estátua "A Mulata", de Bruno Giorgi, que se destina a figurar num logradouro público. O segundo lugar foi conquistado por Dulce Martins e o terceiro por Mercedes Baptista. A que tirou o primeiro lugar é uma professora pública, regente de uma escola primária, na Pavuna, subúrbio do Rio; a segunda colocada trabalha como ajudante, no consultório de um cirurgião dentista e a terceira é bailarina do Teatro Municipal. Uma grande festa, em homenagem às vencedoras, foi organizada pelo Teatro Experimental do Negro, no High Life, cedido gentilmente pela Empresa Pascoal Segreto. Dulce Martins vai ser aproveitada no elenco do Teatro Experimental do Negro, como um dos elementos que intervirão na representação da peça "O Filho Pródigo", de Lucio Cardoso. Todas as três colocadas receberam proposta para figurar em uma cena afro-brasileira do grande filme musical "O Rei do Ritmo", que será rodado em Janeiro, no estúdio da Atlântida, como uma das produções de Luís Severiano Ribeiro Junior, força nova a serviço de nossa cinematografia. Nestas duas páginas, figuram os elementos principais do concurso de "As mais belas mulatas do Rio de Janeiro".

A esquerda: Dulce Martins, colocada em segundo lugar, posando para um "test" cinematográfico, e à direita um instantâneo, feito quando deixava o gabinete dentário onde trabalha.



Revista da Semana, 1947.

✱

Será homenageado hoje, no Ginástico, às 21 horas, pelo Teatro Experimental do Negro, o escritor francês Albert Camus. O programa é variado, tomando parte nele a Orquestra Afro-Brasileira, a bailarina Mercedes Baptista e o elenco que pretende representar "Calígula" e que recitará o primeiro ato dessa peça.

✱

Jornal "A Noite", ed. 13241, 1949.

UM GRANDE PROGRAMA

Seu programa de apresentação tem ótimos números como o "Maracatu", "O Samba-Capoeira", a "Congada", "Funeral dum Rei Nagô" e a "Macumba". Todos impressionam pelo brilhantismo de sua apresentação plástica e pela beleza de suas músicas. Elementos já com experiência colaboram com os novos nesse programa, destacando-se a graciosa bailarina Mercedes Baptista, o cantor Nelson Jesus e o conhecido George Fernandes, por muitos reputado como o maior cantor brasileiro de motivos folclóricos.

Jornal "O Diário da Noite", ed. 0461, 1950

TEATRO DE ARENA DA GUANABARA
LARGO DA CARIOCA — (Esquina da avenida Chile)
APRESENTA

THE ÁFRICA

MERCEDES BAPTISTA

O SEU «BALLET» FOLCLÓRICO
PAULA DO SALGUEIRO — AILTON TOBIAS
HOJE: — Às 21 horas. AMANHÃ: — Vespertal, às 18 horas.
SEXTA-FEIRA: — Vespertal EXTRA, às 18 horas.
INGRESSOS À VENDA



"DEIXE-NOS EM PAZ, SR. ASKANAZI": — A fim de protestar contra o empresário Miécio Askanazi, esteve ontem em nossa redação a Sra. Mercedes Baptista, que se fazia acompanhar de elementos de seu balé folclórico. Disse-nos a aludida senhora, que de algum tempo para cá vem sendo prejudicada em suas atividades profissionais, pelo empresário que tem concorrido já por diversas vezes para desfazer os seus contratos com algumas buates, sendo que o último foi quando se preparavam para estrear no "Night and Day". É que o Sr. Askanazi, sempre que tem conhecimento de algum negócio do balé de Mercedes, corre ao contratante e oferece outro número do mesmo gênero, por preço inferior. Na foto Dona Mercedes e seus bailarinos quando falavam ao repórter.

Jornal "Última Hora", ed.. 73204, 1955.

Prefeitura do Distrito Federal
TEATRO MUNICIPAL

TEATRO MUNICIPAL

Direção da Comissão Artística e Cultural

Temporada Nacional de Arte
ESPETÁCULOS DE BAILADOS

AMANHÃ, QUARTA-FEIRA, 18, às 21 hs. — AMANHÃ
Terceira e última Récita da Assinatura de Gala

MATIZES, música de Bach, Coreografia de Nina Vercholina, Cenários de Pamplona, pelo Corpo de Baile e Solistas — ETERNO TRIANGULO, música de Ribalowsky (Concerto para Piano e Orquestra) Coreografia de Dennis Gray, Cenários de Pamplona, Costumes de Santa Rosa, com TATIANA LESKOVA, DENNIS GRAY e JOHNNY FRANKLIN — PAS-DE-DEUX, DOM QUIXOTE, música de Minkus, Coreografia de Feilpa, com ADY ADOR e JUAN GIULIANO — BODAS DE AURORA, música de Tchaikowsky, Coreografia de Feilpa, Cenários de Mário Conde, com ALICIA MÁRKOVA e OLEG BRIANSKY. Regentes: NINO STINCO e H. NIREMBERG.

LOTAÇÃO ESGOTADA

DEPOIS DE AMANHÃ, QUINTA-FEIRA, às 17 hs. — QUINTA-FEIRA
Terceira Vespéral de Assinatura

DES PEDIDA
de ALICIA MÁRKOVA e de OLEG BRIANSKY
com o mesmo programa de amanhã. Bilhetes à venda. Preços do costume.

ESPETÁCULOS LIRICOS
ESTRÉIA

SEXTA-FEIRA próxima, 20, às 21 horas — SEXTA-FEIRA
PRIMEIRA RECITA DA ASSINATURA NOTURNA

O Contratador dos Diamantes

Ópera em 3 atos de FRANCISCO MIGNONE
sob a Regência do próprio Autor, com MARIA SA' EARP — PAULO FORTES — ALFREDO COLOSIMO — LOURIVAL BRAGA — GLÓRIA DE QUEIROZ — NINO CRIMI — RAUL GONCALVES — HELIO FAIVA — CARLOS WALTER, Maestro do Coro: — SANTIAGO GUERRA, Regisseur: — M. SALVATORE RUBERTI, Cenários de MARIO CONDE, Diretor de cena: — CARLOS MAR CHESE, Danças pelo "BALLET FOLCLO RICO" DE MERCEDES BAPTISTA.

Bilhetes à venda às 10 horas de amanhã, quarta-feira.
PREÇOS: — Frisas e Camarotes: Cr\$ 750,00; Poltronas: Cr\$ 150,00; Balcões Nobres: Cr\$ 120,00; Balcões: Cr\$ 90,00; Galerias: Cr\$ 60,00 — SELO A PARTE. 75693

Jornal "O Correio da Manhã", ed. 9288, 1956.

Tamara Capeller, Josemary Brantes, Johnny Franklin, Yara Von Lindenau, Mercedes Baptista, ilustrarão a conferência que este cronista fará sobre dança moderna no Ministério da Educação, segunda-feira, 9 de setembro próximo, às 18 horas, promovida pela Juventude Independente Católica.

"Jornal do Brasil", ed. 00209, 1957.

Mercedes Tem o Ritmo Nas Veias... Por Isso Tornou-se Bailarina

TEATRO

ALMIR AZEVEDO

O TEATRO DA PAZ DE BELÉM

O majestoso Teatro da Paz, de Belém do Para incluído, com destaque, entre os maiores e mais belos teatros do Brasil. Inaugurado em 19 de fevereiro de 1978, dispõe de 1.100 lugares, com 22 camarotes, 30 frisas e amplas galerias. Teve sua fase aurea até o primeiro declínio do século atual, quando era constantemente visitado pelas mais famosas companhias europeias de teatro, balé e ópera. Ali atuaram, em noites memoráveis — perpetuadas em placas de bronze, ao longo de

seus extensos corredores — as maiores glórias da arte nacional e universal. Depois, com o decréscimo da chamada fase aurea da borracha, as companhias estrangeiras foram escasseando, as nacionais, dada a dificuldade de transportes, não se aventuravam a atingir aquelas paragens e, assim, começou um longo período de decadência, que vem se prolongando até agora.

Felizmente, porém, o governador Aurélio do Carmo está proseguindo, com entusiasmo,

na sua recuperação, iniciada na administração anterior. Segundo nos informou seu Diretor — o teatrólogo e jornalista Edgard Proença, também Diretor da Rádio Clube do Para — que exerce o cargo desde 1946, o mais difícil já está feito e cerca de 15 milhões de cruzeiros já foram gastos nas obras, devendo gastar-se, ainda, 55 milhões. Sua inauguração está prevista para meados de 62, tudo dependendo da liberação da verba de 22 milhões do Serviço Nacional de Teatro e o restante, do Plano de Valorização da Amazônia. Acompanhado por ele, percorri todo o teatro e contemplei suas maravilhas, o requinte de seus contornos dou-rados, a beleza de suas pinturas, a imponência de seu conjunto arquitetônico. As salas de espera são amplas e bellissimas e seu mobiliário, riquíssimo, muito se prestando, inclusive, para concertos de música de câmara ou canto. É interessante observar que, ali, as companhias visitantes nada pagam, sendo todas as despesas por conta do governo.

Estão, pois, de parabéns, o governo e povo do Para, pela reconquista do seu majestoso Teatro da Paz, verdadeiro monumento que orgulharia qualquer povo civilizado. Seu Diretor não vem medindo esforços e será inaugurado com um bellissimo espetáculo levado do Rio e que marcará época nos annals artisticos, culturais e sociais de Belém.



Maravilhosa visão interna da sala de espetáculos do Teatro da Paz, vista do palco.

MERCEDES Baptista (ela faz questão do p, senhores revisores, é o caso típico de força de vontade, a prova mais evidente de que, quando se quer, realmente, alguma coisa, o "querer é poder"). Filha de pais modestíssimos e, ainda por cima, não tendo nascido branca (dois grandes obstáculos para a vitória) lutou muito para conseguir estudar balé, conseguindo vencer à custa de muito sacrifício. Nina Verchinina, Xuxo Lindenberg, Váslav Velichok e Tatiana Leskov, seus mestres, costumavam dizer que ela tinha o ritmo nas veias, prognosticando-lhe um futuro artístico dos mais brilhantes.

Iniciando seus estudos coreográficos no Serviço Nacional de Teatro, ingressou posteriormente na Escola de Dança do Teatro Municipal, onde, em prova de seleção, logo passou a integrar seu famoso Corpo de Balé. Contemplada, em seguida, com uma bolsa de estudos, concedida pela grande bailarina Katherine Dunham, depois de vê-la bailar, foi para os Estados Unidos e, depois, para o Haiti.

Hoje, Mercedes Baptista tem seu conjunto folclórico, o melhor que possuímos, motivo de orgulho, onde quer que se apresente. Já atuou, com ele, em várias companhias de revistas e percorreu diversos Estados brasileiros, bem como Uruguai e Argentina, por duas vezes. Além da dança, Mercedes canta muito bem — "para não morrer de tédio, quando a revista chega" — e sente que se sairia bem interpretando papéis dramáticos, no teatro declamado, coisa que um dia tentará. Também toca piano, mas a sua verdadeira e grande paixão sempre foi e será a dança. Em 1962 pretende voltar a se exhibir na Argentina e, depois, uma temporada na Bahia, patrocinada pela CAC. Mais tarde, possivelmente, irá à América do Norte.

— Sua maior ambição, Mercedes? "Ser famosa". (Mas já o é.)

Para ela, é dos melhores, ótimo mesmo, o movimento coreográfico atual, no Brasil e, dos países que visitou, os Estados Unidos formam na vanguarda do bailado. Diz ela que tem uma escola de balé registrada no Ministério da Educação, com alvura de funcionamento, mas não tem meios financeiros para alugar uma sala. Já teve uma em 1951, mas foi forçada a fechar, por falta de verbas — já que não tem um "padrinho" para o Serviço Nacional de Teatro. No governo de Getúlio Vargas, conseguiu, apenas, uma ajuda de custo de 12 mil cruzeiros. Tudo o que ganha, gasta em roupas para o balé e sempre que viaja fica endividada. "Não fosse meu marido, que ganha bem, como engenheiro — diz ela — e meu emprego público, estaria mal de vida".



Mercedes Baptista, num dos números de balé folclórico, no qual é exímia. A grande Katherine Dunham, tão impressionada ficou, ao vê-la bailar, que lhe forneceu, em seguida, uma bolsa de estudos, nos Estados Unidos que, segundo afirma, lhe foi das mais proveitosas.

Jornal "A Noite", ed. 10590, 1961.

«Africa» de Mercedes Baptista foi o melhor do grupo negro e recebeu do público a maior ovação do Encontro de Dança. Era natural. Não houve quem não se emocionasse com a beleza da execução de cada um dos dançarinos, desta dança que mexe com as profundezas da formação de nosso povo. «Africa» foi o melhor dessa Escola, em virtude de possuir uma linha coreográfica mais de finida. Este grupo voltará a Curitiba no mês de outubro, é o que me informa Fernando Pessoa.

Jornal "O Diário do Paraná", ed. 0226, 1962.

A Arte vem ao Povo

Com a realização do Primeiro Encontro de Escolas de Danças do Brasil, de 5 a 10 deste mês, em nossa Curitiba, teremos a promoção de um verdadeiro encontro cultural-artístico.

Para que fôsse possível a realização do «Encontro», homens totalmente entregues aos problemas relacionados com a cultura, como Paschoal Carlos Magno, secretário geral do Conselho Nacional de Cultura, e Sálvio de Oliveira, seu assessor, vêm dando muito de si mesmo, pensando no quanto irá representar o espetáculo que o curitibano terá a rara oportunidade de apreciar, como fator de aprimoramento cultural e artístico de nossa gente.

Tornar realidade o Primeiro Encontro de Escolas de Danças do Brasil não foi fácil trabalho. A dedicação de centenas de pessoas, o apoio que os organizadores têm encontrado por parte das autoridades estaduais, reitor Flávio Suplicy de Lacerda e palavras de incentivo, partindo de diversos recantos do país, farão de Curitiba a Capital da dança, durante alguns dias.

A presença de Tatiana Leskova, Nina Verchirina, William Dollar, Eugênia Feodorava, Consuelo Rios, Mercedes Baptista e outros nomes exponenciais da coreografia, será algo de realmente marcante.

Nosso mundo social, estamos certos, prestigiará com sua presença o grande acontecimento, que desde já é assunto na «Cidade Sorriso».

Jornal “O Diário do Paraná”, ed. 0221, 1962.



ISABEL É CHICA

Dona Isabel Valença encarna a escrava linda, por quem um contratador de diamantes nas Minas Gerais do século XIII se perdeu de amor, e que reinou como senhora absoluta do Tijuco. Os Acadêmicos do Salgueiro, campeões do carnaval de 63, souberam explorar muito bem a temática de amor de Chica da Silva.

parte — aprecia as manifestações de temas afro-brasileiros. Mercedes Baptista, com um elenco constituído de elementos de cor, hoje gozando de fama internacional, recria e dá colorido todo seu a temas folclóricos.

que a conhecida escola de samba apresentou como frontispício no carnaval passado, se tornou tema para reportagem na imprensa do exterior e foi motivo para festa a uma alta dignidade do império britânico, que

Minas e previu que os grupos folclóricos — representativos das diversas etnias colonizadas do nosso Estado, talvez o único — seguiu o sr. Ennio Marques Ferreira — que



BALLET FOLCLORICO

Mercedes Baptista fundou e dirige o Ballet Folclórico, sendo autora também de quase todas as coreografias. Os temas folclóricos são recriados por Mercedes, adquirindo características peculiares. O conjunto hoje desfruta de renome mundial, tendo-se apresentado em vários países. Sua presença no «Guayrá», na noite do encerramento do Festival Folclórico, constituiu-se num régo presente ao povo.

Jornal “O Diário do Paraná”, ed. 02846, 1963.

ESPETÁCULO

A Escola de Samba é preparada para ser apresentada em desfiles retos, em sentido de marcha, com suas diversas alas que realizam suas coreografias diante das comissões julgadoras. + Para o espetáculo do Country Club Quitandinha, houve necessidade de um reajustamento completo de sua coreografia, realizada em parte no palco, com deslocamento para a pista de danças, de alguns de seus números principais, como um autêntico show. + A grande bateria de 80 figurantes foi localizada no palco giratório da esquerda, e os cantores (solistas e câro) no da direita. + As diversas alas, entrando, alternadamente, pelos bastidores, de um e outro lados, realizavam as suas evoluções em dois planos, retornando para o palco, onde desde o início se localizava o grupo das Balanas, de 100 elementos. + Com ritmo seguro, nada menos de dez alas, com 360 elementos, evoluíram, contando a fascinante história de “Chica da Silva”, e entre elas, as mais aplaudidas, como as Mucamas, os Escravos Africanos, os Passistas e sobretudo o admirável Minueto de Mercedes Baptista, que dançou à frente de seu grupo. + Como estrêlas do espetáculo, Paula (com seus breques e requebros) entusiásticamente aplaudida, e a suntuosa Isabel Valença, que protagonizava a “Chica da Silva”, numa fantasia de alta suntuosidade, como poucas já se fizeram no Carnaval. + O campo está aberto para outras apresentações, sobretudo aquelas de fundo folclórico, numa nova fase do teatro musicado no Brasil.

Revista “O Cruzeiro”, ed. 0033, 1963.

Flagrantes de J., J. & J.



Dizer versinhos na tevê não é "vestimenta" para o talento da atriz Natália Thimberg. Agora a coisa entrou nos eixos, ela voltou a trabalhar no "Grande Teatro" e a partida foi dada na TV-Rio, com o original de Tennessee Williams, "De Repente no Último Verão".

Não dorme no ponto

O deputado Ranieri Mazzilli em matéria de caçar votos é um catadrático, com tarimba para dar e vender. No meio do fórrô cívico que sacudiu a Nação, Mazzilli, de mansinho, conseguiu encaixar um cumpincha do peito na Caixa Econômica Federal.

Frente ampla

E a choupana do canhão do ex-lá de cima em Pírio Alegre? Só dizendo como a gauchada velha de guerra: barbaridade! O homem agia naquela base: idéias de Fídel e vidão de Rockefeller.

Temporal da vitória

A posse do marechal Castelo Branco na Presidência foi saudada por uma tromba d'água que inundou o Ceará. O Nordeste, depois desta amostra, está convencido de que as águas vão rolar...

Corridinhas...

Quem quiser saber o que seja "Cafézal, Candomblé, Côco, Baião, Samba (Paula do Salgueiro), Lamento das Lavadeiras e Danças de Negros" é só dar uma esticadinha ao Teatro de Arena, no Largo da Carioca e prestigiar a mostra de uma das mais importantes expressões da arte popular que é o folclore, no caso entregue ao "Bali Folclórico de Mercedes Baptista..."

Ruth Lomha, da ABBR

pede a divulgação do Curso de Extensão Cultural, em benefício daquela associação. Será realizado em duas partes, em maio e junho no Teatro Copacabana. 1.ª parte — "Aprenda a ver pintura moderna" e a 2.ª parte — "Arte Colonial Brasileira". Informações: Tels.: 25-1921 e 27-2138...

Coquetel inaugural da exposição "Aspectos de Shakespeare no Brasil", dia 23 de abril, às 17h30m na Maison de France. Antes dos líquidos e salgadinhos, haverá leitura dramática da Cena I ato III de Júlio César, tradução de Rubem Rocha Filho...

Quinta-feira gorda

Ontem a colônia estava em festas: guineta na linha diplomática, vitória do Vasco e vitória da Portuguesa.

Falseta

A atitude do marechal Castelo Branco, declarando seus bens antes de assumir a Presidência, envenenou muita gente picada pela mosca azul. Uns não terão como explicar onde foram buscar a dinheirama que ameaçaram e outros correrão o risco de ficarem antipatizados e marcados como candidatos endinheirados. Uma casca de banana no caminho de muita gente boa...



Convite

Montanha Clube

Primeira Ginástica Interclubes da Guanabara

Comemorando o 15.º Aniversário do Montanha Clube, sua Diretoria tem a satisfação de comunicar que fará realizar no próximo domingo dia 10 a 11.ª Ginástica Interclubes da Guanabara com a participação dos seguintes clubes — Caçaras, A.A.B.B., Flamengo, Fluminense, Ginástico, Yatch Monte Sinai, Grajaú Country, Grajaú Tênis, Tijuca Tênis e A.A. Vila Isabel.

Venha você também assistir à partida e à chegada dos carros concorrentes da sede nobre do seu Montanha Clube, à Estrada Velha da Tijuca 407.

Mais uma promoção do Montanha Clube.

71102

Jornal "O Correio da Manhã", ed. 03022, 1964.

Outro grande nome do samba é Cai-Cai, chefe da bateria dos Unidos da Capela, enquanto Canelinha, mestre-sala famoso, aumenta o brilho do espetáculo que é Império Serrano. Aliás, diga-se a bem da verdade, que Império tem ainda dignos de nota os coreógrafos Florência e Jorge Bittencourt, o carnavalesco Fuleiro, o tocador de tímboles Marcial e Neusa, também conhecida como a Dona do Maracatu.

Mangureira apresenta, além do seu hoje nacional Gigi, o jogador Jordan, do Flamengo, Jamelão e Xangô, o carnavalesco número um do Buraco Quente, na Mangureira.

Salgueiro é, hoje, por força de alguns passos do destino, uma escola onde pontificam personalidades como Izabel Valença, a Chica da Silva, a professora de danças Mercedes Baptista. Os demais brilham também intensamente, como a cabrocha Paula, o "Trio Fluminense", o ritmista excelente que é o Casemiro Calça Larga e o passista Vitamina, um dos maiores que já apareceram na Avenida.

Revista "O Cruzeiro", ed. 0022, 1964.

A respeito de mulheres

Eis um excelente programa para hoje: ver e aplaudir Mercedes Baptista e seu grupo folclórico no Teatro de Arena da Guanabara (Avenida Chile, às 18 horas. Dos oito números que ela apresenta, quatro pelo menos são excelentes, os demais muito bons. Os bailados de candomblé têm despertado o interesse de estrangeiros que se admiram de haver entre nós um conjunto tão apurado.

derna, contou entre suas "hostesses", as Sras. Fernanda Colagressi, Maria Helena Nobre, Zélia Bernardino de Campos e Dirce Vieira, comandadas por Lea Duvivier. A Exposição ficará aberta até domingo dia 17.

“O Jornal”, ed. 13179, 1964.



Jornal "Diário de Pernambuco", ed. 00141, 1973.

Academia
Mercedes Baptista entusiasmada com sua Academia de Danças Étnica, em Copacabana, onde são feitos os cursos, primitivo, moderno, clássico, ginástica (para emagrecimento), capoeira, samba, jazz, expressão corporal (para atrizes, atores, cantores e cantoras).

Jornal "Tribuna da Imprensa", ed. 006949, 1973.

LAZER

Mercedes vai com seu balé para a Galeria

O Balé de Mercedes Baptista prossegue em sua temporada, apresentando-se no Teatro Galeria, Rua Senador Vergueiro n° 93, Flamengo, de amanhã até 28/11, sempre às 21 horas. A temporada tem o patrocínio de órgãos governamentais.

O espetáculo, denominado Mondongô, é o mesmo exibido no Teatro João Caetano, onde foi muito aplaudido pelo público. Além das danças folclóricas apresentadas pelos bailarinos de Mercedes

Baptista, a programação conta com a participação de componentes da Academia de Ester Piragibe, que executam números de dança moderna.

Além do Maracatu Elefante, considerado o ponto alto do espetáculo, completam o programa a Dança dos Caçadores de Cabeças, Mondongô, Adágio, Selvageria Humana, Opus 7, Abertura, Solo de Atabaques, Cafezal, Estudo, Louvor a Xangô e Saravá. Os cantos afros estão a cargo de Rita Rios.

O espetáculo conta com a participação de 35 bailarinos, sob a direção da coreógrafa Mercedes Baptista, considerada a precursora da dança afro-brasileira. A direção de cena é de Nilson Feitosa e Rubens Corvácio; sonoplastia de Paulo Krieger; cenografia de Ester Piragibe, Mercedes Baptista e Paulo Queiroz; e figurinos e cenários de Beto Neri, Ricardo Dias Gomes e Arlindo Rodrigues.

“Jornal dos Sports”, ed. 16337, 1982.

Mercedes Baptista agora no Galeria

O Balé de Mercedes Baptista prossegue em sua temporada apresentando-se no Teatro Galeria, Rua Senador Vergueiro n.º 93, Flamengo, de 24 a 28-11, sempre às 21 horas. A temporada tem o patrocínio de órgãos governamentais. O espetáculo, denominado Mondongô, continua sendo o mesmo exibido no Teatro João Caetano, onde foi muito aplaudido pelo público. Além das danças folclóricas apresentadas pelos bailarinos de Mercedes Baptista, a programação conta com a participação de componentes da Academia de Ester Piragibe, que executam números de dança moderna, dando um brilhantismo muito especial às exibições.

Além do Maracatu Elefante, considerado o ponto alto do espetáculo, fazem parte do programa a Dança dos Caçadores de Cabeças, Mondongô, Adágio, Selvageria Humana, Opus 7, Abertura, Solo de Atabaques, Cafezal, Estudo, Louvor a Xangô e Saravá. Os cantos afros estão a cargo de Rita Rios, que é muito aplaudida pela sua interpretação.

O espetáculo conta com a participação de 35 bailarinos, sob a direção da coreógrafa Mercedes Baptista, considerada a precursora da dança afro-brasileira e conhecida mundialmente pelo seu trabalho.

Jornal “Tribuna da Imprensa”, ed. 10229, 1952.

Balé de Mercedes Baptista se exibe no Teatro João Caetano

O Balé de Mercedes Baptista vai se apresentar no Teatro João Caetano, dias 12 e 13-11, às 21 horas e dia 14-11, às 12 e 21 horas, sob o patrocínio de órgãos governamentais. O espetáculo, denominado Mondongô tem o seu ponto alto na apresentação do Maracatu Elefante, cujo ballado mostra o desfile realizado todo o dia 6 de janeiro, em frente da Igreja do Rosário, em Ouro Preto, do velho rei, único sobrevivente de todos os membros de sua antiga tribo e nações vizinhas, com sua nova rainha e súditos, que vinham com as carapinhas empregnadas de ouro e em frente ao templo lavavam os cabelos, deixando o pó de ouro de esmola aos pobres e a manutenção da igreja, construída pelos negros.

Jornal “Tribuna da Imprensa”, ed. 10118, 1982.

■ **Dança – Estréia hoje, às 20 horas, na Sala Arnaldo Niskier do Teatro Villa Lobos (Avenida Princesa Isabel, 440 – Copacabana), o Curso de Dança Afro-Brasileira, promovido pelo Inacem, Fundação Mudes e Coordenadoria de Dança da Funarj. As aulas serão ministradas por Mercedes Baptista, ex-bailarina do antigo Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, professora e coreógrafa. Jorge Bezerra é o percussionista convidado.**

Jornal “Última Hora”, ed. 00406, 1984;



MERCEDES BAPTISTA

Mercedes Baptista, bailarina de nome internacional, tendo se apresentado em diversos países para públicos dos mais exigentes em matéria de danças, estará presente, ao Primeiro Encontro de Escolas de Danças do Brasil, acontecimento considerado, desde já, o maior no gênero em toda a América. Mercedes Baptista, com 18 elementos de sua escola, trará a Curitiba motivos afro-brasileiros.

A NOITE Dentro da Noite

Melinho



MERCEDES BATISTA NO MUNICIPAL — Mercedes Batista (foto) e seu famoso balé folclórico, estarão se exibindo no Teatro Municipal, no próximo sábado, às 21 horas e domingo, às 16 horas, como parte integrante do Festival do Rio de Janeiro, que ali se realiza. Tendo se aperfeiçoado nos Estados Unidos, Mercedes, ao regressar, formou um conjunto de 35 elementos, que já se tornou famoso, não

só no Brasil, como no estrangeiro. Seus principais números intitulam-se «Côco e Baião», «Cafezal», «Lamento das Lavadeiras», «Africa» e «Candomblé». Em 64, Mercedes vai excursionar ao México, a convite do balé folclórico mexicano e vai, agora, ensinar Sarita Montiel a dançar o samba, além da coreografia do seu próximo filme. A convite especial, Vera Regina vai interpretar, no seu conjunto, a «Préta do Acara-jé», de Dorival Cayme. Estão de parabéns, pois, os aficionados do balé folclórico, com os espetáculos dos dias 16 e 17, no Municipal.

Estivemos em São Paulo e constatamos que a noite de lá, tem estado muito movimentada. Sucesso espetacular fazem Boker Pittmen e Eliane na Boite Oasis (SP). No chaminhotela o cantor Luiz Serrano agrada em cheio. O famoso Lennie Dale no Cave, mostrando que em matéria de Bossa Nova ele é tal... a Adega Lisboa Antiga com boas apresentações da fadista Florença Rodrigues. O digeto continua sendo o Fiorentina ou a Pirajá de cá... artistas são habitués obrigatórios.

Com o movimento de artistas principalmente de televisão entre Rio e São Paulo, os artistas que frequentam a noite (a maioria) são vistos em boites do Rio e São Paulo, dando um aspecto diferente nos dois maiores centros de diversão. Outra novidade de São Paulo é que a censura agora, só permite um «streeptease em cada espetáculo ou «show». Os empresários e donos de boite não gostaram muito pois, infelizmente, a base dos «shows» na capital paulista é em geral o streeptease... e, estivemos de pas-

sagem na boite Bum Bum Bum, dirigida pelo nosso amigo Luiz Haroldo, boa casa, esperamos que na próxima visita já tenha estreado o «show» «Gata mulata», de Meira Guimarães, que está em ensaios desde setembro... Toda semana, aqui daremos notas de São Paulo...

NA ESTICADA

«A Panela tá fervendo», viajará no próximo dia 28, para Recife. Aposto que a turma do Recreio não sairá da bonita boite «Canival», de Heloisa Helena, é o melhor ponto do Recife...

O Maximusim completamente cheio. Piscina e Piscinas...

Francisco José não conseguiu estrear seu novo restaurante «Negresco» há um problema qualquer, mas nos próximos dias estará recebendo sua freguesia (certa) e seus amigos...

Odete Lara muito bem em «Bonitinha mas ordinária», «desfilava» no Fiorentina...

Jorge Loredó acompanhado de sua senhora jantando no Pirajá com o não menos conhecido Meira Guimarães e Marivalda.

«Samba, Carnaval e Cachaca» já em ensaios no Fred's. Marivalda e Darlene são duas presenças certas.

Sarita Montiel fará um filme «Samba», com Cyl Farnley. A beleza flamenga gostou bastante do Rio. Segundo confessou numa entrevista. O restaurante preferido da estréla foi o La Rondinella.

Jornal «A Noite», ed. 24108, 1963.

Teatros

SILVA FILHO E A TEMPORADA NO JOÃO CAETANO — ATRIZES E UM ELENCO DE ARTISTAS — O TEATRO DE REVISTA TENDENDO PARA O "SHOW" — MERCEDES BATISTA E SEU BALLET FOLCLÓRICO — ROSA RONDELLI EM CARTAZ — NOTICÁRIO — Reportagem de SILVIA e Fotos de EMBÉRIO

Como nos anos anteriores Silva Filho apresenta uma Revista por temporada. Com a direção artística de Aldo Calvet, o crítico teatral de "Última Hora" e experimentado homem de Teatro de Revista, o público carioca que frequenta as casas de espetáculos da Praça Tiradentes está aplaudindo o cartaz em dia. "E Tudo Jujuz-Frufrú" faz carreira e realmente, sob certos aspectos merece os aplausos a que está fazendo. Jus. Saint Clair, Senna, Marcos César e Botteux Scourinho estão perdendo muito o conteúdo de seus originais. Na nova revista não há um aproveitamento do tema para o efeito de uma sátira mais contundente. Os quadros se sucedem e o espectador permanece interessado nas atrações que compõem o espetáculo e se deslumbram com a beleza das vestides que exibem um guarda-roupa digno de elogios pelo luxo e pelo bom gosto.

Mercedes Batista e seu ballet folclórico marca o ponto mais alto do espetáculo. O seu conjunto continua apurando sempre mais os seus ritmos e suas danças com verdadeiras características de autenticidade. Salienta-se no Calypso para depois encontrar o seu verdadeiro clima no Pescador Nordestino. Esse último é um quadro lindíssimo e todos os seus bailarinos estão ajustados no ritmo regional. Elinor e Jackson também são aplaudidos em suas composições.

Rosa Rondelli oscila entre com a sua beleza. Mantém uma certa linha de dignidade em sua atuação — está em vários quadros. "Medidas certas".

ROSA RONDELLI em um dos seus momentos culminantes.

Uma mostra do esplendor na apresentação das estréias.

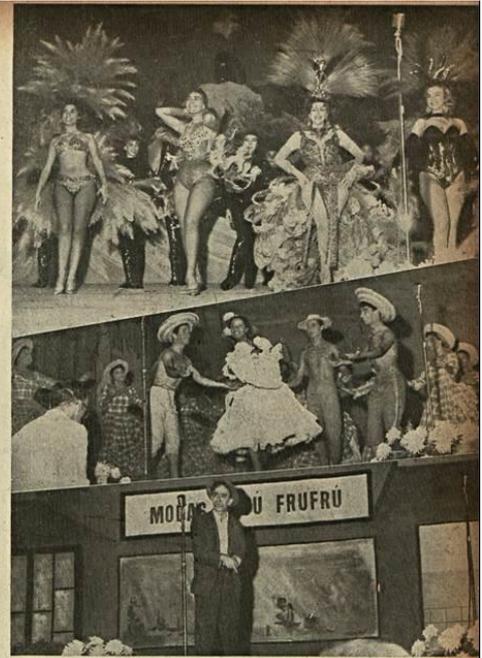
por exemplo, não chega a uma malícia inextinguível. Estina, com a sua farruca plástica, Dany May, Suzi Montiel, Dalida, Dorothy e Zana Lino, valentim o espetáculo. O nu, que se movimenta mais próximo do público é uma novidade que não causa o menor constrangimento.

O elemento masculino está bem representado: Zoloni, Souza Filho, Nick Nicola e outros ressaltam a potência dos textos que defendem. Os assuntos já são muito explorados e a comédia perde com a ausência de surpresas. Vera Beirão, a colorida explosiva está inquilina com a sua herança norte-americana. Ivana nada apresenta de novo e deixou a desejar pelos seus sucessos anteriores. Já muito conhecidos... não está mais na trupe de Silva Filho.

Na verdade, em "E tudo Jujuz-Frufrú" vale a intenção do motivo e a riqueza e o bom gosto do guarda-roupa mais a beleza das vestides com Mercedes Batista. Continuará o Teatro de Revista tendendo para o "show".

NA FOTO AO CENTRO — Mercedes e seu ballet summa cena bem brasileira — Pescador Nordestino.

SILVIA FILHO num quadro do seu gênero, na revista "E tudo Jujuz-Frufrú".



NOTICÁRIO

Os Artistas Unidos estrearam "Gigi" com Susana Freyre no papel título. Comentaremos o espetáculo no próximo número. A atriz argentina faz um enorme esforço para dominar nosso idioma e consegue uma diction pouco audível em certos momentos. Já assistimos uma fabulosa Gigi no cinema com Danielle Delorme e Frank Villard.

O Teatro Caçula Becker foi homenageado pelo Instituto Brasil Estados Unidos por motivo da estreia de uma peça de Eugene O'Neill — "Jornada de um longo dia para dentro da Noite".

Ainda não se tem notícia certa sobre a organização da Comédia Nacional. O Serviço Nacional de Teatro ainda não apresenta o plano de 1958, que naturalmente será como no ano passado o começo de nova experiência.

O Primeiro Festival de Teatro Infantil do Serviço Nacional de Teatro, com a colaboração da Prefeitura está se realizando aos domingos no Teatro João Caetano (10 horas da manhã). Duremos um balanço em seu encerramento.

Uma cena de grande beleza plástica e bem marcada



Revista "Fon Fon", n. 15, 1958.

Adido Cultural da França, Mrs. Anne Logan, Adido Cultural dos Estados Unidos, Sr. e Sra. Pety Lazarotto, Sr. e Sra. Silveira Sampaio, Sr. e Sra. Marcio Mello Franco Alves, Sra. Marilu Montenegro, Sr. e Sra. Z. Mantaury, Sra. Maluh de Ouro Preto, Sra. Lena P. Silveira, Sr. e Sra. J. Mário Vilhena, Sr. e Sra. Alberto Lee, Sra. Lucia Saboya, Miss Logan, Sr. Murilo Moreira, Sr. Maximiliano Bagó-cimo, Sr. André Lage, Sr. Joel M. Monteiro, Sr. Agostinho Olavo, Sr. Habib Saleh, da Legação do Líbano.

Os aplausos que Mercedes Baptista e o seu Ballet Folclórico receberam foram entusiasmados e foram também o reconhecimento de todos os presentes ao trabalho dessa jovem bailarina que tanto tem feito para a difusão da dança e dos ritmos negros brasileiros.

Levadas pela magia dos ritmos tão novos e tão gostosos todos os convidados aderiram às danças que se prolongaram até a madrugada. E Jean Cassou partiu levando nos olhos e no coração, como nos disse, a lembrança de uma festa encantadora como quase só nós os brasileiros sabemos fazer.



A Condessa Zamoiska e o Sr. Agostinho Olavo Rodrigues



A escultora Maria Martins

A Sra. Lena Silveira, os Srs. Marcio Mello Franco Alves e Habib Saleh, da Legação do Líbano



Dois aspectos das danças folclóricas que encantaram os convidados do casal Carlos Perry



Revista "O Rio", 1961.



Carlos e Mira Perry e a bailarina Mercedes Baptista

Foi em São Paulo, em casa da escultora Mécia Pinto Alves, que conhecemos o Sr. Jean Cassou, Diretor do Museu de Arte Moderna de Paris, que aqui chegara como um dos membros do júri da III Bienal de São Paulo. Cassou, que não se cansava de gabar a beleza de nossa terra e suas tradições, mostrava grande desejo de conhecer melhor e de mais perto o nosso folclore e, então, o Sr. Carlos Perry e sua encantadora senhora convidaram o ilustre visitante para um «super» à brasileira, em seu apartamento no Rio, onde ele teria oportunidade de ver um pouco de nossas danças populares. E, numa noite do mês de julho, naquele ambiente de paredes brancas, onde os quadros dos grandes Degas, Modigliani, Van



Jean Cassou

JEAN CASSOU e o FOLCLORE



Srta. Marilu Montenegro

Gogh, Gris se misturam com os nossos não menos famosos Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti e tantos outros, no lindo jardim tropical que o talento do anfitrião fez brotar do concreto de um terraço como a linda miniatura de um jardim suspenso, entre as sugestivas decorações de flores e frutos tropicais, os bailarinos de Mercedes Baptista no brilho colorido de seus costumes dançaram e cantaram, para o encantamento de todos os convidados do casal Carlos Perry.

Entre os presentes contavam-se, além do homenageado, a Sra. Embaixatriz Maria Martins, o Ministro e a Sra. R. Bocayuva Cunha, a Condessa Zamoiska, o Conde e Condessa Villesbrunne, a viúva Almirante M. Perry, a Sra. Margarida Nogueira, o Sr. e a Sra. Cecil Hime, o Sr. e a Sra. Carlos Lobo, a Sra. Hylda Shalders, Sr. e Sra. Paulo Krieger, Mme Mineur,

Fotos de
Wilson Lopes



Com os artistas do Ballet Folclórico de Mercedes Baptista, Jean Cassou, o Conde e a Condessa de Villesbrunne, Mrs. Anne Logan, Miss Logan



Revista "O Rio", 1961.

Transcrições das fichas dos alunos da Dunham School of Dance and Theater entre os anos de 1950 e 1951, cedidas pela pesquisadora Joanna Dee Das.

Frank Aversa Student File (Folder 5):

Classes: Dunham Technique 2x/week, Ballet once a week, Haitian folklore once a week, Auxiliary groupe 2x/week, adagio (ballet?) 1xweek. Work study duties: elevator duty and general cleaning.

Later card says he will drum for Experimental group.

Margaret Adams (folder 1): From Jersey City. 18 years old, wants more advanced training. Parents don't want her living in NYC. In Fall 1951, takes Dunham Tech 2x/week, Dunham Tech 1B 1x/week, Dunham Tech 1 2x/week, Ballet once a week, and Boogie once a week. Has done office work--filing and typing. Has run elevator.

By the next year, is taking nine classes a week, plus Auxiliary rehearsal (Experimental group member) and elevator/office duties. Has moved up to Technique II and added Haitian, Pantomime, Adagio, and a music class.

Lew (Or Lou, or Leu) Camacho (Folder 12): financial aid student, but works at Du-More Displays Inc in Brooklyn Monday through Friday, 8:30am-5:15pm.

Then takes class Five nights a week: Monday Dunham Tech I 6:30-7:30, then Afro-Cuban :30 to 8:30. Was going to take acting until 10pm. Tuesday Tech 1B, then Ballet, then Adagio; Wed Dunham Tech II 5-6 and Acro-Gymnastics 7:30-8:30; Thursday Boogie 6:30 to 7:30, Ballet 7:30 to 8:30, then Haitian Baz. (Brazilian?) 8:30-9:30. Friday Ballet then Afro-Cuban. In Experimental Group. These are all hour-long classes.