

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS - PPGIPC

DAYANA GOMES PEREIRA

MEMÓRIA, CORPO E PERFORMANCES:
A Dança Negra de Mercedes Baptista

Goiânia
2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

Dayana Gomes Pereira

3. Título do trabalho

MEMÓRIA, CORPO E PERFORMANCES: A dança negra de Mercedes Baptista

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 19/04/2022, às 14:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **DAYANA GOMES PEREIRA, Discente**, em 22/04/2022, às 13:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2842386** e o código CRC **6D66961C**.

DAYANA GOMES PEREIRA

MEMÓRIA, CORPO E PERFORMANCES:
A Dança Negra de Mercedes Baptista

Dissertação apresentada à Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como exigência para obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais
Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Co orientador: Prof. Dr.^o Paulo Petronilio Correia

Goiânia
2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

PEREIRA, Dayana Gomes
MEMÓRIA, CORPO E PERFORMANCE: [manuscrito] : A Dança Negra
de Mercedes Baptista / Dayana Gomes PEREIRA. - 2016.
189 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira; co
orientador Dr. Paulo Petronilio.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2016.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. Memória. 2. Corpo. 3. Performances Culturais. 4. Formação. 5.
Dança. I. Dolores Estevam de Oliveira, Vânia , orient. II. Petronilio,
Paulo, co-orient. III. Título.



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Dayana Gomes Pereira para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aos vinte dias do mês de abril de dois mil e dezesseis, às dez horas no Auditório do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, Campus Colemar Natal e Silva, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Vânia Dolores Estevam de Oliveira (orientadora e presidente da mesa), Paulo Petronílio Correia, Co-Orientador (UNB-UFG), Alecsandro José Prudêncio Ratts (IESA/UFG), na qualidade de convidado externo do Programa de Pós-Graduação e Sainy Coelho Borges Veloso (UFG) para julgar o trabalho final da candidata Dayana Gomes Pereira, intitulado "MEMÓRIA, CORPO E PERFORMANCES: A dança negra de Mercedes Baptista:". A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença de todos os membros da banca e concede a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado: APROVADA

Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia

Prof. Dr. Alecsandro José Prudêncio Ratts APROVADO A

Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso aprovada

Dayana Gomes Pereira faz jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, a senhora presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Performances Culturais - EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 20 de abril de 2016.

Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira
Presidente

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia
Co-Orientador

Prof. Dr. Alecsandro José Prudêncio Ratts
Membro

Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso
Membro

Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG

Dedico este trabalho, às meninas negras que escolheram a dança como lugar de encontro consigo e talvez de descanso.

Dentre elas, está minha filha Sofia. Minha mais nobre *ins-piração*. Meu ponto fixo. Minha parceira de pesquisa, escrita, dúvidas e na dança da vida.

Seguindo minha geração, dedico este trabalho às mulheres que me apresentaram o mundo da dança. Da dança de dançar. Da dança enquanto riso. Da dança de grupo. As mulheres negras da Família Pereira.

Dedico as mulheres negras que marcharam no ano de 2015 em Brasília, enquanto eu escrevia. Marco histórico na luta pelo respeito e visibilidade a estas mulheres. Me representam.

Por fim, dedico ao legado de Mercedes Baptista. Que deixa pra mim e as meninas negras, um universo de caminhos e possibilidades para seguirmos como professoras, coreógrafas, “bailarinas” ou não...

AGRADECIMENTOS

Agradeço mais uma vez à minha equipe de concretização de ideias. Meus pais e minha irmã. Não sei se eles somente acreditam em mim, ou se minhas realizações os satisfazem de modo tão próximo. Sei que eles estão sempre aqui. Sempre bem perto. Junto.

...

Mãe, obrigado por ser tão corajosa e motivadora.

...

Pai, obrigada por pesquisar e sonhar junto comigo sempre.

...

Agradeço pela força gerada pela energia natural, que adquiro nos estudos de Cultura Racional e que encontro nas leituras das obras Universo em Desencanto.

...

Agradeço imensamente a professora e orientadora Dr^a. Vânia Dolores Estevam de Oliveira, pelas intensas contribuições, os olhares, os processos dialogados, bem como os caminhos de encontros e desencontros que passamos juntas. Tens meu sincero respeito.

...

Agradeço ao amigo e professor Dr. Paulo Petronilio pelo reencontro e co-orientação afetiva.

...

Agradeço a professora Dr^a. Sainy Veloso, por se dispor a participar dessa travessia desafiadora.

...

Agradeço ao companheiro de rodas, prosas e de caminhada cotidiana, professor Dr. Alex Ratts. Seguimos daqui.

...

Agradeço ao professor, pesquisador e ex bailarino Dr. Paulo Melgaço. Gratidão por ter me acolhido e oportunizado meu encontro com a Mestra Mercedes Baptista ainda em vida.

...

Agradeço as amigas negras, as brancas e as indígenas, que ocupam muitos dos

meus dias de luta e dias de glória.

...

Agradeço aos amigos e conterrâneos de Iporá, que comigo “Giram” ideias
mirabolantes

...

Agradeço ao autor Glaucus Noia, por estabelecer o caos em dança e em ilustrações
que colaboram neste trabalho.

...

Mercedes Baptista.

Meus agradecimentos são também pela sua história de vida e dança.



Figura 1: Carolina de Jesus. Escritora brasileira.

Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam: - É pena você ser preta. Esquecendo eles que eu adoro a minha pele preta, e o meu cabelo rústico [...]. Se é que existe reencarnações (sic), eu quero voltar sempre preta [...]. O branco é que diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? (CAROLINA DE JESUS, 2005, p. 58).



Figura 2: Conceição Evaristo. Escritora brasileira.

Talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção de vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação (EVARISTO, 2007, p. 20).



Figura 3: Germainy Acogny. Bailarina africana.

Na busca por conhecer um pouco mais sobre Mercedes Baptista, acabei descobrindo tantas gentes. Dentre elas está Germainy Acogny, bailarina franco senegalesa, de origem beninense, formada em dança clássica e moderna. Germainy criou uma técnica, baseada em sua formação e nas danças populares senegalesas. A “técnica acogny”. Ensina pelo mundo. Mas na sua terra, abriu uma escola. Criou uma companhia de mulheres negras

e forma jovens de sua pequena comunidade. Acho isso inspirador e revolucionário. Na ocasião ela trouxe o seguinte provérbio Yorubá: “Quando não sabemos para onde vamos, devemos voltar os olhos para o lugar de onde viemos”. Eu guardei isso dentro de mim pra colocar aqui.

RESUMO

Este trabalho propõe reflexões, análises e discussões referentes ao corpo negro feminino na dança, tendo como estudo a trajetória e as performances da bailarina Mercedes Baptista (1921-2014). No sentido de buscar percepções sobre este corpo, são ressaltadas as escolhas, os caminhos, espaços, a Dança Afro brasileira em Mercedes Baptista, os acontecimentos e pessoas que atravessaram e marcaram sua história de vida. A partir da reconstrução de sua trajetória, é possível pensar as problemáticas que ainda demarcam este corpo. Desta releitura embasada na obra biográfica “Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança” de Paulo Melgaço (2007) são destacados os espaços educacionais e de encontro, que vão contribuir com a formação da bailarina, considerada neste trabalho como rizomática. Para ampliar o olhar sobre os aspectos que perpassam sua trajetória, são abordados conceitos referentes às memórias, esquecimentos e invisibilidades, em diálogo com a revisão e análise de conteúdo de três obras que tratam da história da dança no Brasil. No sentido de compreender as demarcações impressas neste corpo, são discutidos aspectos que compõem o imaginário social, com foco em uma das representações atribuídas ao corpo negro feminino dançante, presente na trajetória de Mercedes Baptista, a personificação da “mulata”. Neste contexto de pensar a formação, o corpo negro feminino e suas representações, retoma-se o “corpo afrodiaspórico” enquanto caminho de enfrentamento destas imposições simbólicas. Para melhor compreender os desvios, nos quais este corpo cria e se recria, apesar dos esquecimentos e das representações, pelas lentes das Performances Culturais é abordada a noção deste corpo enquanto “corpo liminar” sendo analisado o documentário “Balé de pé no chão” de Marianna Monteiro e Lílian Solá (2005). Objetiva-se aqui tecer uma escrita dançante, que enfoque aspectos relevantes, com os quais se espera contribuir para as reflexões sobre a formação do corpo negro feminino na dança na contemporaneidade.

Palavras – chaves: Mercedes Baptista; Memória; Corpo; Performances culturais; Formação; Dança.

ABSTRACT

This study proposes reflections, analyzes and discussions for the female black body in dance, having as a study the course and the performances of dancer Mercedes Baptista (1921-2014). In order to get perceptions of this body, are emphasized choices, pathways, spaces, Afro Brazilian Dance in Mercedes Baptista, events and people that have gone through and marked her life story. From the reconstruction of its trajectory, it is possible to think the problems that still demarcate this body. This reinterpretation grounded in biographical work "Mercedes Baptista: the creation of black identity in dance" Paul Melgaço (2007) are marked educational spaces and meeting that will contribute to the formation of ballerina, considered this work as a rhizome. To broaden perspectives on aspects that cut across its history, they are discussed concepts related to the memory, forgetfulness and invisibility, in dialogue with the review and analysis of the content of three books dealing with the history of dance in Brazil. At understanding the printed demarcations that body, are discussed aspects that make up the social imaginary with a focus on one of the representations attributed to the female black body dance, present in the trajectory of Mercedes Baptista, the personification of "mulatto". In this context of thinking training, the female black body and its representations, is taken up the "body afrodiaspórico" while confrontation way these symbolic impositions. For better understanding the variances of which this body created and recreated, although the omissions and representations, through the lens of Cultural Performances are discussed the notion of the body as "liminal body" being considered the documentary "standing Ballet on the ground" of Marianna Monteiro and Lily Solá (2005). This work aims at weaving a dance writing, that emphasis an important aspects, that is expected to contribute to the reflections on the formation of the female black body dance nowadays.

Key-words: Mercedes Baptista; Memory; Body; cultural performances; Formation; Dance.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Carolina de Jesus. Escritora brasileira.¹

FIGURA 2: Conceição Evaristo. Escritora brasileira.²

FIGURA 3: Germainy Acogny. Bailarina africana³.

FIGURA 4: Bailarina Mercedes Baptista aos 93 anos.

FIGURA 5: Visita à Escola de Dança Mercedes Baptista em 10 de junho de 2014.

FIGURA 6: Alfabetização para jovens e adultos inscritos no Teatro Experimental do Negro (1945).

FIGURA 7: Formação Rizomática de Mercedes Baptista.

FIGURA 8: Mercedes ministrando aula na Dunham School of Dance.

FIGURA 9: Imagem comparativa. Comercialização e objetificação da mulher negra. Montagem feita por Mara Gomes.

FIGURA 10: Rizoma: Danças Negras.

FIGURA 11: Comissão de frente Escola Acadêmicos do Salgueiro. 1963. Coreografia: Minueto. Coreógrafa: Mercedes Baptista.

FIGURA 12: Mercedes Baptista fazendo aula de balé clássico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro 1.

FIGURA 13: Mercedes Baptista fazendo aula de balé clássico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro 2.

FIGURA 14: Abdias Nascimento em entrevista exclusiva para o documentário Balé de pé no chão.

FIGURA 15: Mercedes Baptista ministrando aula na sede do Teatro Experimental do Negro.

FIGURA 16: Mercedes Baptista (com lenço na cabeça) no terreiro de Joãozinho da Goméia.

FIGURA 17: Joãozinho da Goméia, pai de santo.

¹ Disponível em:< <http://www.vidaporescrito.com/#!/fotografias-do-jornal-ltima-hora/c1eh4> Acesso em março de 2016

² Disponível em:< <http://www.hiedramagazine.com/#!/conceicao-evaristo/c23oh> Acesso em março de 2016

³ Disponível em:< <http://omenelick2ato.com/danca/GERMAINE-ACOGNY/> Acesso em março de 2016.

FIGURA 18: Walter Ribeiro, ex bailarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, professor e coreógrafo.

FIGURA 19: Gilberto de Assis, ex bailarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, professor e coreógrafo.

FIGURA 20: Cantora, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista.

FIGURA 21: Dika Lima, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista.

FIGURA 22: Isaura de Assis, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista, professora e coreógrafa.

FIGURA 23: Isaura de Assis, dançando.

FIGURA 24: Jandira Lima e Ruth Souza, ex bailarinas do Balé Folclórico Mercedes Baptista e cuidadoras de Mercedes.

FIGURA 25: Charles Nelson, foi aluno de Mercedes Baptista, atualmente professor e coreógrafo.

FIGURA 26: Nelson Lima, antropólogo, pesquisador ex aluno de Isaura de Assis, filho de Dika Lima.

FIGURA 27: Cláudia Rodrigues, bailarina da Cia étnica de dança, aluna de Charles Nelson.

FIGURA 28: Mercedes Baptista em cena 1.

FIGURA 29: Mercedes Baptista em cena 2.

FIGURA 30: Rizoma: Legado de Mercedes Baptista e Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Imagem adaptada pela autora [adaptação livre], a partir da imagem “dente de leão”.

FIGURA 31: Dança brasileira de Eros Volúsia.

FIGURA 32: Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista.

FIGURA 33: Escola de dança Mercedes Baptista. Década de 70.

FIGURA 34: Reflexões rizomáticas sobre a formação do corpo negro feminino na dança, inspirada na trajetória da bailarina Mercedes Baptista

Sumário

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I	26
MEMÓRIA E (IN)VISIBILIDADE DE MERCEDES BAPTISTA	26
APRESENTANDO:	27
“Trajetórias e dobras: Uma linha para além de seu tempo”	27
1.1. Memórias e fendas: esquecimentos e ausências	34
1.2. Saberes e articulações: formação rizomática	52
1.3. Sensações palpáveis: dança - percepções e reflexões para hoje	68
CAPÍTULO 2	74
CORPO NEGRO FEMININO NA ARTE DA DANÇA	74
2.1. Pele e cóccix: Processos e singularidades	75
2.2. Lugares e representações: Em terra de “mulata” como é ser bailarina? ...	80
2.3. Desejos e poros: “Corpo afrodiaspórico” e as Danças negras (questões temporais e de afirmação	96
CAPÍTULO 3	110
PERFORMANCES: "BRICOLAGENS E TECITURAS"	110
3.1. Mercedes Baptista: sob a luz das Performances Culturais	113
3.2. Narrativas e contextos: O balé de pé no chão e outros olhos	119
3.3. Corpo em desvio: desembrulhando conceitos – liminaridade e communitas	144
3.4. Rizomas e risos: rodopios, intersecções e projeções preliminares	156
(IN)CONCLUSÃO – UM DIÁLOGO COMIGO MESMA E COM OUTROS OLHARES	169
REFERÊNCIAS	179
APÊNDICE	189

INTRODUÇÃO

Então a gente vê que as coisas estão renascendo. Tá voltando. Tá voltando um pouco. Dando um pouco de luz as nossas coisas, as nossas raízes. E eu não gosto de falar muito porque me emociona (Walter Ribeiro⁴).

Eu, que escrevo este trabalho sugestivamente em primeira pessoa, sou Daya Gomes. Atuo profissionalmente como professora de dança da rede pública de Educação do Estado de Goiás. Como professora, pesquisadora e dançarina nunca aceitei o termo bailarina, por sempre ter acreditado que este se destinava às pessoas com formação em balé clássico.

Em 2007, assumi a sala de aula como sala de dança. Desde então, tenho observado que esta é uma das linguagens da proposta em arte educação, com grande potencialidade para a contribuição efetiva de uma formação criativa, necessitando apenas de se delimitar os possíveis caminhos.

Criatividade é um tema que muito me seduz, mas seus caminhos são sinuosos e os sigo com cautela. Experimento, degusto e às vezes usufruo. Sempre a vejo como desafiadora, principalmente quando se trata do seu despertar na formação do corpo que dança ou que se quer dançante. Estado de ser que confronta as estruturas sociais, que segue com seus mecanismos de produção e reprodução de corpos. Nestesentido, venho me deparando com a busca de alguns caminhos e metodologias que se atentam e se propõem ir ao encontro desta “potencialidade”.

A partir deste anseio, observo com esta pesquisa, que os saberes sistematizados até então e utilizados enfaticamente nos espaços de ensino da dança, tanto formais quanto informais, seguramente não estiveram, por certo tempo, preocupados com um corpo como o meu ou de minhas alunas. O corpo negro feminino.

Nas escolas públicas onde estive e permaneço, sempre propus projetos que tivessem como finalidade, atender primeiramente os interesses dos alunos. Assim, defendo que a dança deve ser oferecida como linguagem opcional em relação a outras propostas de arte inseridas no mesmo espaço.

Acredito que o ato de escolha, feita pelo aluno (a), já precede uma série de

⁴ Ex integrante do Balé Folclórico Mercedes Baptista, em depoimento no documentário “Balé de pé no chão” (2005).

fundamentos: autonomia, interesse, o princípio da vontade, do desejo e do fazer. No exercício de reorganizar meus olhares inquietos e conflituosos, tanto para as terminologias, quanto para os métodos, as aulas, os alunos, as alunas e “ainda” eu, me deparei com algumas observações fundamentais que impulsionaram esta pesquisa.

Dentre estes olhares está a identificação de que os alunos e alunas da rede pública, em sua maioria, embora não quantificada em dados do INEP⁵, são negros e negras. E que, no trabalho com a dança direcionado a este público, existem ainda uma série de fragilidades. Logo, é deste corpo aqui percorrido e identificado é que parte esta pesquisa.

Destas descobertas surgiram os seguintes conflitos: onde eu me encontro enquanto artista/professora de dança e quais são os repertórios metodológicos que possuo para atuar na rede pública, com este público que, por sua vez é predominantemente de meninas negras.

Partindo destes questionamentos, chego a outros dois pontos complexos e fundamentais para decidir continuar ou não neste lugar de atuação e que de alguma forma interpretei como resposta/pergunta para as exposições acima.

Eu, enquanto mulher negra, artista, professora. Logo: Eu, corpo negro dançante, minha formação e as meninas negras. Estas reflexões já se apresentavam por si só, complexas análises possíveis.

Nestas retrospectivas, nestes pensamentos dançantes sobre mim e minha atuação, cheguei à conclusão de que em minha formação tive pouquíssimos contatos com o “Corpo negro feminino dançante” enquanto referência. Cito com muito apreço, a influência da professora Maria Zita Ferreira, capoeirista e professora de dança do curso de Educação Física da PUC-Goiás. Pessoa que carrego como uma grande propulsora de minha saída do interior de Goiás (Iporá), em busca dessa “coisa” de querer ser dançarina e com quem tive breves, mas importantes momentos, durante minhas pesquisas pessoais em dança.

Assumo aqui que em minha atuação, percebo haver uma lacuna, um vazio,

⁵ Consta no site do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) desde 22 de Março de 2004, que seria neste mesmo ano realizado pelo Ministério da Educação em parceria com pesquisadores, militantes do movimento negro e instituições do governo mais relacionadas aos direitos humanos, a elaboração de ações que visassem conhecer a realidade dos alunos negros matriculados na rede pública, considerando que este é um dado ainda pouco conhecido pelas estatísticas oficiais. Mas até o presente momento não foram apontadas as ações e nem os dados.

“um branco”. Até bem pouco tempo eu não sabia histórias de mulheres negras dançarinas ou bailarinas para ter como referência ou para contar às minhas alunas e em algum momento julguei-me desatualizada. Assim, me propus a buscar histórias e memórias que eu pudesse contar a estas meninas negras dançantes de minha sala de aula.

É daqui que parto em busca dessas memórias. Quem eram elas? Como se destacavam no cenário brasileiro? O que dançavam? Por que nas literaturas acerca da história da dança, estas personalidades não aparecem? E se aparecem como são vistas?

Nesta busca reportei-me primeiramente a meu trabalho de conclusão da graduação em Educação Física, intitulado “Dança hoje: uma abordagem para a formação de um indivíduo criativo” (2005), no qual já havia realizado uma revisão bibliográfica das principais obras sobre a história da dança. Nesta época, a revisão havia sido proposta com outro objetivo, mas foi possível perceber que não constavam referências femininas, negras e brasileiras.

Desse modo, passei a refletir sobre o que aconteceria se não houvesse memórias e nem histórias para contar? Busquei a partir daí, mapear as mulheres negras que estavam a minha volta na tentativa de encontrar nomes, referências e histórias. Foi quando a bailarina negra Ana Carolina Wenceslau, pesquisadora, intérprete-criadora e atuante na cena goiana, me enviou seu trabalho sobre Dança Negra, no qual sua escritura intitulada, “A dança negra no Brasil” (2010), era citada uma bailarina brasileira chamada Mercedes Baptista.

Em seguida, pesquisei se esta bailarina estava viva ou não, o que havia sobre ela, onde vivia, qual era sua história. Descobri que muito pouco havia sido escrito, mas o pouco se tornou suficiente para identificar que sua importância era maior do que as inúmeras razões que a deixaram no esquecimento, oculta das principais escrituras sobre a história da dança no Brasil.

Mercedes passou a ser reconhecida nacional e internacionalmente, como a “Primeira Bailarina Negra brasileira” a frequentar uma escola de dança clássica e a fazer o teste seletivo para ingressar no corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a integrar esta companhia.

Partindo daí começa minha história, tendo como objetivo principal, pensar a formação do corpo negro feminino na dança, a partir da trajetória da bailarina Mercedes Baptista, ressaltando aspectos sobre os temas: memória, corpo e

performances.

Trago as Performances Culturais como uma proposta de análise dos aspectos cotidianos da vida de Mercedes e nesta área de conhecimento inter/trans/multidisciplinar que olho para sua trajetória e seus contextos.

Dividindo o espaço metodológico deste trabalho, me reporto a Bardin (2011), que dispõe sobre o método da análise de conteúdos, que permite o alcance além da descrição dos dados levantados, a inferência crítica em busca de esclarecer mensagens descritas em documentos, ou ressaltar as consequências que estas podem provocar. Assim, busco a partir de uma (re)leitura da trajetória de Mercedes Baptista, analisar algumas das diversas categorias possíveis, dessa experiência de vida, coreografada e dançada, diante de uma sociedade hierarquizada e estrategicamente organizada, para que eu não tenha memórias para contar as meninas dançarinas negras.

Com poucas fontes sobre a bailarina, utilizo como recursos materiais principais para a análise de conteúdo, e como fonte de dados sobre a mesma, a obra biográfica da bailarina: “Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança”, escrita pelo ex bailarino, professor e pesquisador Paulo Melgaço (2007) e o documentário “Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista”, das autoras Mariana Monteiro⁶ e Lílian Solá⁷ (2005), ambos produzidos em parceria com a Fundação Cultural Palmares e Ministério da Cultura.

Justifico também como relevância deste trabalho, o desdobramento desta trajetória, para se pensar as diversas questões que transitam nos processos de “produção/formação” do corpo negro feminino na dança. Considerando que é necessário reportar a fatores historicamente marcados por uma invisibilidade e a imposição de outra cultura, para assim pensá-lo.

A segregação do corpo negro feminino, marcada pelo seu processo de aprisionamento, expõe, diante da realidade cultural brasileira, da necessidade de uma produção criativa e da produção poética em dança, uma estilização embranquecida. Estes fatores atravessam questões representativas e conceituais referentes à linguagem artística da dança.

⁶Pesquisadora em teatro, teatro popular, performance e danças brasileiras. Atualmente professora da UNESP.

⁷Historiadora, pesquisadora, professora, cineasta e documentarista.

A construção da pesquisa experimenta o exercício de uma escrita dançante, que se depara também com as reflexões ressaltadas por Grossi (1992, p. 08), quando propõe “arriscadamente, pensar a diferença da interpretação como inerente à própria relação subjetiva [...], um olhar marcado pela história individual do pesquisador”. Por vezes vai, vem, rodopia e salta desta trajetória que fundamenta o trabalho.

Os tópicos que complementam os capítulos são intitulados por partes do corpo humano, que metaforicamente representam funções que se relacionam com os temas de cada capítulo e subseção. Dentre eles estão: articulações, pele e cóccix. Em diálogo com estes, estão as memórias, saberes, sensações palpáveis, representações, desejos e risos, o que sugere uma noção de corpo para além da ideia de máquina.

Constituindo o Capítulo 1 apresento autores que discorreram sobre os temas que discuto neste primeiro momento do trabalho. A revisão de três literaturas historiográficas sobre a dança no Brasil e as relações entre memória, esquecimento, formação, dança e relações étnico raciais, perpassam pelos olhares de Halbwachs (1990), Pereira (2003), Gonzalez (1984), Monteiro (2008) dentre outros que legitimam o trabalho. Neste capítulo são analisadas as seguintes historiografias: “A dança no Brasil e seus construtores” (FARO, 1988). “História da Dança: Evolução cultural” (CAMINADA, 1999). “História da Dança” (PORTINARI, 1989).

Entendo que o processo de evolução da dança no Brasil, é marcado por pressuposições estéticas, que foram mantidas socialmente por décadas, como cita Britto (1997, p. 160), “a dança no Brasil esteve, por muitos anos, isolada dessa dinâmica cultural, sobrevivendo quase como um sistema paralelo”. Trata-se de perceber a lógica de um sistema de reprodução e de manutenção de idealismos e favoritismo, na cena da dança brasileira.

A partir dos dados destacados nestas obras, as memórias de Mercedes são reconstruídas, assim como as reflexões sobre memória, esquecimento, invisibilidade e a formação da bailarina Mercedes Baptista.

Desta reconstrução, situo também sua formação enquanto “rizomática”, traçando as linhas que foram cruzando a vida da bailarina e que a meu ver vão influenciando a constituição desta mulher negra dançante.

Para traduzir esse pensamento sobre sua formação, me aproprio da noção de rizoma de Deleuze (1995), compondo uma imagem que vai sendo constituída a partir dos dados, informações e encontros. Estes pensamentos e imagens rizomáticas

aparecem em todos os capítulos e assim, como a própria noção do conceito, podem ser alteradas.

Em um contexto contemporâneo, torna-se necessário dizer que dança é essa e o que a constitui. Para mim é fundamental compreender esta “exigência” para além da terminologia, assim como trazer à tona as estruturas que as conceituam, rotulam e suas representações sociais. Assim, busco demonstrar neste trabalho os conflitos sociais entre os contextos do Balé clássico e da Dança Afro brasileira, ambos apropriados e dançados pelo corpo negro feminino de Mercedes Baptista.

Pensar as minhas memórias e buscá-las para trazer às minhas aulas de dança, ocupa um lugar muito importante, o do pertencimento. Trago este mapeamento em busca da sensação de pertencimento e é a partir desta que me reencontro. Dialogando com Halbwachs (2006), entendo que:

para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outra, para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Considerando estes fatores abordados no capítulo 1, delimito este trabalho de um modo geral, enquanto uma pesquisa reflexiva, mas também provocativa de questões: como chegamos onde estamos? É possível um breve mapeamento? Tais questões me levaram a pensar para onde iremos e, se for necessário, desviar nossos corpos dessa padronização e estilização que mais uma vez se estabelece. Britto (1997) relata:

As múltiplas configurações de nossa dança atual são explicadas como resultantes de um movimento linear de acréscimo de melhorias a um único “ponto zero”, sendo, portanto, incapaz de explicar a emergência de configurações estéticas “órfãs” e elucidar seus nexos com contextos culturais (BRITTO, 1997, p.166).

Pensando sobre a dança nos dias de hoje, trago reflexões que inserem as Danças Negras neste cenário. A urgência em se pensar este recorte étnico-racial na cena da dança brasileira, tem sido arrastada desde a década de 1940, quando foi abordada a necessidade de uma dança nacionalista. Porém, na contemporaneidade, há muito que se discutir sobre este “nacionalismo” e sobre esta “dança que se quer brasileira” frente às representações, os privilégios, as hierarquias sociais e suas

relações étnico raciais.

Destas questões apresentadas enquanto educadora física de formação e conhecendo alguns processos educacionais de educação do corpo, é que parto do que denominei “formação rizomática”, para pensar a formação e as representações do corpo negro feminino na dança, enquanto corpo negro criativo e poético.

O Capítulo 2 desta escri-vivência⁸, propõe uma discussão sobre representação e imaginário social, em diálogo com a formação do corpo negro feminino na dança. Segue pelo procedimento metodológico de uma revisão bibliográfica. A partir das contribuições feitas pelo autor José Gil (2004) ao pensar o corpo, o movimento e a dança, descreve que: “a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime, portanto, o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (GIL, 2004, p. 79).

Neste tópico, a partir de contribuições teóricas, como as de Amaral (2002) e Hall (2003), descrevo a criação da Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista, em um ato que desconstrói uma série de representações sobre ser mulher negra, bailarina clássica e professora de dança. Neste momento, me vejo atenta aos seus processos formativos, singulares e que vão ao encontro de elementos reconhecidos pela diáspora negra.

Nesse contexto dançante situo que o estudo sobre a mulher negra ainda é recente, principalmente quando se considera o âmbito da cultura e da arte, nas áreas do cinema, artes plásticas, teledramaturgia, dança, música, moda ou outras. Porém, as pesquisas que questionam e compõem este cenário, estão posicionadas em caráter de muita relevância, principalmente porque foram elaboradas pelas próprias atuantes, produtoras, criadoras, críticas da área e dentre estas, cito Conceição Evaristo, mulher negra, escritora, atenta às questões sobre mulheres negras na literatura, e que possui narrativas neste trabalho, Ceiça Ferreira, professora e pesquisadora sobre temas relacionados às mulheres negras no cinema, dentre várias proposições.

Antes, as referências acerca da mulher negra se restringiam a uma perspectiva histórica e socioeconômica. Hoje, esta mulher tem falado por si, se atribui e se referencia nos campos de estudos da arte, cultura, educação, política, tecnologia,

⁸ Escrevivência é um termo utilizado pela escritora Conceição Evaristo, para tratar de uma escrita que se compromete com os sujeitos, com a vida e com o mundo. Trata-se de sua auto inscrição no interior do mundo.

desenvolvimento geográfico, se apresentando como pensante de extrema importância para outros campos da ciência.

Definitivamente, na construção da sociedade, esta mulher não pode mais ser invisível e assim, não pode distanciar-se dos estudos, avanços intelectuais e acadêmicos. Falar e refletir sobre a transfiguração das representações da mulher negra, seja do samba, das “mulatas” descritas nas músicas, das dançarinas e musas do carnaval, até as empregadas domésticas, é tarefa que também realizo, inclusive por ser uma das linhas que cruzam a trajetória de Mercedes Baptista e ainda compõem o imaginário social atual.

Tais inserções tratam de uma memória imagética e representativa inserida no cotidiano brasileiro. Como afirma Gonzalez (1984, p.228) em seu texto: “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, “a nomeação vai depender da situação em que somos vistas”.

Estas reflexões que partem das entrelinhas, do cotidiano de Mercedes Baptista e seus processos, também são ressaltadas com o propósito de destacar, valorizar e reconhecer, o que possibilita novos direcionamentos e olhares para o lugar de hoje e outras mudanças fundamentais que objetivam inserir a mulher negra em outra perspectiva vivenciada a partir desse lugar de um corpo dançante, criativo e poético. Para além “das noções de “mulata”, doméstica e mãe preta”, relatadas por Gonzalez (1984, p. 224).

Acrescento ainda a representação da noção de objeto sexual, sujo, forte, feio, quente, inferior, ou ainda das atribuições que são julgadas como positivas, mas que se contradizem como: “você é linda, tem os traços finos”, “samba pra gente ver?”, “você não é negra, é moreninha” e muitos outros, os quais por muito tempo foram sendo construídos.

Seriam estas as representações que provocam os desejos e transbordam em performances da bailarina? Desejos estes que atravessam seus poros e se compõem em dança. Aqui trato de buscar, rebuscar e desdobrar reflexões e conceitos sobre este corpo negro na arte da dança e seus processos de subjetivações, bem como compor contribuições para a reflexão deste chamado “corpo afrodiaspórico”, que carrega as construções dadas pelo encontro com a diáspora africana. Identidades construídas pela negociação cultural como aponta Hall (2014):

Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, as várias casas (e não a uma “casa” particular) (HALL, 2014, p. 52).

É um ponto de partida para a retomada do “corpo afrodiaspórico” e de reconhecimento deste corpo que a partir de nuances de desejo alcança o ato criativo. Este processo de rompimento com a padronização e a reprodução do imaginário social está embutido na história de vida desta bailarina, do começo ao fim.

Acredito que neste momento surgem importantes perspectivas a serem consideradas, que podem contribuir diretamente com a discussão sobre a dança na escola pública e seus contextos étnico raciais. Contribuições que obviamente precisam ser pensadas e inseridas em um processo que antecede o cotidiano das aulas. Mais uma vez reportamos a processos educacionais e de formação subjetiva.

No capítulo 3, apresento as lentes das Performances Culturais, que segundo Schechner (2006, p. 02) “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo e contam estórias”. Tal aspecto foi lançado como janela para que eu pudesse observar a vida de Mercedes Baptista enquanto performance. A fundamentação teórica é feita com base em Turner (1974; 2008), uma trança entre as performances de Mercedes Baptista, as noções de “liminaridade”, de “*communitas*”, a bailarina, seu legado e novos atuantes. Trata-se de uma tecitura, que junta estas linhas, alguns acontecimentos da vida de Mercedes e encontra nestes, um lugar de apoio, um espaço para o corpo negro em fase liminar e como esta fase impulsiona a retomada do “corpo afrodiaspórico”, a noção de *communitas* entre Mercedes e seu grupo e sua reagregação na estrutura social.

Este terceiro capítulo desvela alguns conceitos e outros olhares sobre Mercedes Baptista, seu legado e a Dança Afro brasileira. Trago as narrativas das vozes que ecoam, a partir da análise de conteúdo do documentário “Balé de pé no chão”.

Acredito que daqui surge um breve mapeamento destes corpos negros, que fizeram parte da história da dança no Brasil e de corpos negros femininos. Destas

memórias e trajetórias, compiladas as narrativas das pessoas que viveram este período e que construíram acompanhadas de Mercedes.

É preciso ressaltar que muitas destas personalidades que aparecem no documentário, já não mais vivem para contar suas histórias. Porém, o Balé Folclórico Mercedes Baptista, suas personagens, cenas e pesquisas, as Performances e o cotidiano deste legado, transgrediram suas representações, a partir de uma formação corporal pautada em técnica, pesquisa e desejo.

Para compor o tópico final desta pesquisa, chamado de: “(in)conclusão”, proponho refletir e dialogar com os resultados alcançados. A partir daí é possível levantar inúmeras questões, além das que transitam neste trabalho. Enfatizo que muito da história de vida dessa mulher dançante está sendo reproduzido até hoje, como a ausência de bailarinas negras em corpos de bailes, escolas de danças, espetáculos e grupos diversos, o que me leva a concordar com Monteiro (2008, p. 06) em seu texto “Dança Afro: uma dança moderna brasileira”, quando afirma que “um espaço real para a atuação do bailarino (a) negro (a) ainda não se efetivara”.

Pensando este corpo e as diversas possibilidades de criação em dança na contemporaneidade, afirmo que é preciso perceber quais são os lugares de representação da mulher negra no Brasil e nestes espaços, reconhecer quais são os rótulos ainda reproduzidos acerca destas mulheres. Perceber como estes corpos podem se desviar para um lugar de repouso do trabalho, para se perceberem como corpos poéticos. Quais são as prisões. Quais são suas afetações.

Este trabalho se apresenta como um convite a estes corpos e a quem possa interessar, a um deslocamento do modo de pensar que se baseia e fundamenta em processos históricos de tempo, lugar e ações, podendo criar inúmeras e necessárias vertentes de enfrentamento deste imaginário social. Apresentando um cenário de possibilidades de inserção, ocupação e criação em dança hoje, a partir da memória de Mercedes Baptista, que intento reconstruir, no resgate de sua trajetória vitoriosa, apesar dos entraves, preconceitos e barreiras histórica e socialmente impostas.

O fato das inúmeras contribuições da cultura afro-brasileira não estarem registradas na história da dança no Brasil, levam a uma afirmação de um processo de embranquecimento sobre estas produções e manifestações. Esta ação segrega uma parte fundamental da própria história da dança e suas memórias. Seria uma tentativa de fazer esquecer a trajetória destes corpos negros, encobrindo e alienando toda uma sociedade em nome da manutenção de um sistema de ideologias de dominação?

Nesta travessia é que meu mar se abre, em um universo de memórias e personagens que até então eu desconhecia e que vão hoje compondo a minha própria memória e outros e outras que vão sendo redescobertos com profundidade. Que estas memórias possam inspirar outras meninas/mulheres "da pele preta"⁹ a ultrapassarem limites, como fez Mercedes Baptista.

⁹ Referência à música "Menina mulher da pele preta". Compositor: Jorge Ben.

CAPÍTULO I

MEMÓRIA E (IN)VISIBILIDADE DE MERCEDES BAPTISTA



Figura 4: Bailarina Mercedes Baptista aos 93 anos, em 10 de junho de 2014.
Fonte: Daya Gomes

APRESENTANDO:

“Trajetórias e dobras: Uma linha para além de seu tempo”

Diante da “invisibilidade do negro” e de suas produções artísticas no Brasil, uma bailarina marca um período importante da historiografia da dança: Mercedes Ignácia da Silva Krieger, conhecida por Mercedes Baptista.

A bailarina nasceu em 20 de maio de 1921 na cidade de Campos de Goyatacazes-RJ. Ainda criança, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro e estudou no Colégio Municipal Homem de Mello, na Tijuca.

De poucas condições financeiras, começou a trabalhar cedo. Teve diferentes empregos, desde empregada doméstica a funcionária em uma fábrica de chapéus. Em 1944, se empregou na bilheteria de um cinema e, provavelmente, foi aí que começou a se encantar com o palco e a vida de artista, talvez motivada pelos filmes, pela possibilidade de frequentar uma escola de dança e de se formar nesta arte.

Em 1945 foi aceita no Curso de Dança dirigido por Eros Volússia¹⁰ no Serviço Nacional de Teatro do Rio de Janeiro, com quem teve lições de Balé clássico e Danças folclóricas. No mesmo ano, deixou a escola e procurou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que na época também oferecia aulas gratuitas. Começou a fazer aulas de Balé clássico na então chamada Escola de Dança Maria Olenewa do Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹¹. Estudou com Yuco Lindberg, Vaslav Veltchek e Nina Verchinina.

Neste período surgiu, na então capital federal, um movimento artístico, cultural e político negro, impulsionado principalmente por Abdias Nascimento¹². Na época, mais precisamente em 1947, ocorre o “I concurso de beleza negra brasileira” e nesse evento Mercedes conhece o ativista Abdias Nascimento, uma parceria que vai

¹⁰Eros Volússia (1914-2004): Ex bailarina clássica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Considerada pelo crítico e escritor sobre dança Roberto Pereira (2004) como a criadora do bailado nacional.

¹¹Escola de Dança Maria Olenewa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi inaugurada em 11 de abril de 1927, na sala nº 70 do Theatro Municipal, como a primeira escola oficial de danças no Brasil. Foi o passo decisivo para a formação do bailado nacional (SUCENA, 1989, p. 258).

¹²Abdias Nascimento: Artista plástico, teatrólogo, político, ativista negro, economista. Nasceu na Franca interior de São Paulo em março de 1914, faleceu em maio de 2011. Referência na fundação do Teatro Experimental do Negro.

influenciar toda sua trajetória.

Em 1948, a bailarina negra foi aprovada no processo seletivo para compor o Corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assinando um contrato de cinco anos. No mesmo período, em outro concurso promovido pelo Teatro Experimental do Negro e dirigido também por Abdias Nascimento, Mercedes é eleita “Rainha das Mulatas”.

Outras ações relacionadas às discussões acerca do racismo no Brasil, arte, cultura e educação, foram promovidas na cidade do Rio de Janeiro, marcando não só a vida de Mercedes, mas de todo um grupo de escritores (a), atores (a) e bailarinos (a) negros e negras.

Em 1950, participou da criação do Conselho de Mulheres Negras. Neste ano também foi realizado o 1º Congresso do Negro Brasileiro em Brasília. Convidada para o congresso, Katherine Dunham¹³, antropóloga e bailarina, desembarcou no Brasil com seu corpo de baile formado por bailarinos negros e negras. Além de apresentar seu espetáculo, ministrou algumas oficinas de dança.

Mercedes Baptista participou das aulas e na ocasião, recebeu uma bolsa de estudos para frequentar a “*Dunham School of Dance*”, supostamente indicada por Abdias Nascimento. Esta relação com Katherine, também vai afetar e demarcar algumas escolhas na trajetória de Mercedes. Após um ano, ainda nos Estados Unidos, a bailarina recebeu uma carta dizendo que os alunos concursados em 1948 iriam ser efetivados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mercedes, preocupada com sua estabilidade financeira, retoma ao Brasil.

Em 1951, com pouca ou nenhuma atuação no Teatro Municipal, inicia um processo de pesquisa em “Danças Sagradas dos Terreiros”, em especial na casa de João Alves de Torres Filho ou Joãozinho da Goméia, supostamente influenciada pela experiência vivida na escola de Katherine Dunham, que também realizava pesquisas sobre “Danças Negras”, a partir de sua visão moderna de dança.

Em 1952, fundou a “Academia de Danças Mercedes Baptista”, situada inicialmente na Gafieira Estudantina¹⁴. Nesse espaço, técnicas de balé clássico,

¹³Katherine Dunham (1909-2006): Antropóloga, pesquisadora, bailarina e coreógrafa americana. Considerada a matriarca negra da dança moderna americana, criou em 1933 a primeira companhia de dança formada exclusivamente por bailarinos negros.

¹⁴A Gafieira estudantina foi fundada na década de 30, mais precisamente em 1931, por dois estudantes de direito. Em 1942, foi transferida para a Praça Tiradentes, número 75, sendo e propunha a ser um local mais popular, que pudesse ser frequentado pelos estudantes e por outras pessoas comuns,

dança moderna e dança Afro brasileira eram ensinadas, combinadas com a técnica da escola de Katherine Dunham. Neste ano, Mercedes conheceu Paulo Krieger, um engenheiro polonês que desembarcou no Brasil e com quem se casa.

Em 1953 foi criado o “Ballet Folclórico Mercedes Baptista”, formado exclusivamente por bailarinos negros e negras. Nesta época, Mercedes lecionava no Teatro Experimental do Negro. Após a criação de sua própria companhia, Mercedes e seu corpo de baile, realizam viagens e turnês, tanto para apresentação de seus espetáculos, como para ministrar oficinas de sua dança, conhecida como a “Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista”.

Esta mulher negra bailarina, também foi influenciada pelo samba, o carnaval e suas escolas. Espaços onde também deixou importantes marcas no contexto carnavalesco da época. Em 1960, a convite de Fernando Pamplona, ingressou na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, desfilando como rainha com 8 bailarinos e seus percursionistas, no enredo “O quilombo de Palmares” (MELGAÇO, 2007).

Entre viagens, pesquisas, processos de criação, aulas e oficinas, Mercedes criou uma coreografia capaz de influenciar, consideravelmente, as estruturas de apresentação das escolas de samba no carnaval carioca. O minueto coreografado para a comissão de frente no enredo do Salgueiro “Xica da Silva”, marcou o polêmico carnaval de 1963, no entanto, a escola leva o prêmio de primeiro lugar (MELGAÇO, 2007). Ainda em 1963, o seu Ballet Folclórico fez sua primeira apresentação no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com o espetáculo “África” e outras cenas como “Preta do Acarajé” e “Pregões”. O que simbolicamente marca uma estreia de Mercedes, não como bailarina, mas como coreógrafa em suas representações nesta casa.

Em se tratando de formação, Mercedes ministrou cursos em vários eventos, influenciando também o cenário da dança por conhecer outra possibilidade de técnica e Dança moderna, a então conhecida como “Técnica Dunham”, a ser caracterizada no decorrer deste trabalho.

Circulando em grandes turnês, tanto no Brasil quanto no exterior, Mercedes seguiu com seu grupo em cursos, vivências e participou dos concursos de fantasias que aconteciam no Teatro Municipal desde 1932, ocupando quase sempre o 2º lugar, com suas fantasias inspiradas na cultura negra. Em meados de 1966, foi convidada a

ministrar a disciplina “Danças Afro-primitivas” no Teatro Municipal, o que impulsiona sua carreira e privilegia seu retorno como professora.

Em 1967, Mercedes ficou grávida, mas seu filho morre com sete dias de nascido. Seu grupo começa a se desmembrar e muitos bailarinos seguem para o Grupo Brasileira, coordenado por Miécio Askanassy. No ano de 1968 a disciplina “Dança Afro primitivas” foi inserida no currículo oficial da Escola de Dança Maria Olenewa e Mercedes atuou como professora efetiva até se aposentar, em 1982.

Aos 67 anos de idade, após 37 de vínculo com o Teatro Municipal, Mercedes iniciou o processo de aposentadoria, recebendo R\$500,00 por mês como aposentada. Devido a alguns processos pôde ver seu nome reconhecido como bailarina aposentada da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no entanto apenas em 2004, 22 anos depois, passa a receber uma aposentadoria mais digna¹⁵.

Em 1969 retomou o ato de coreografar para a Escola de Samba Salgueiro, levando novamente o título de primeiro lugar, com o enredo “Bahia de Todos os Deuses”. Neste mesmo ano, o empresário brasileiro Jacy Campos, junto com o Vasco Morgado levam Mercedes para um intercâmbio em Lisboa.

Em 1970 foi se desligando gradativamente da responsabilidade de coreografar para o carnaval e neste ano comprou a sede própria de sua escola e local de ensaio de seu Balé Folclórico, em Copacabana.

Apesar de não coreografar para escolas de samba, continuou ensinando sua técnica de Dança Afro brasileira, no Brasil e no exterior. De 1972 a 1975, Mercedes ministrou aulas em Nova Iorque e esteve no Festival de Danças Americanas no *Connecticut College*. No ano de 1972, sua disciplina no Teatro Municipal, antes intitulada “Danças Afro-primitivas”, passa a ser designada “Dança Afro brasileira”.

Em 1979 foi instituído o CBDD - “CONSELHO BRASILEIRO DA DANÇA”, no qual assumiu a função de secretária adjunta. Em 1980, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, retomou as temporadas e Mercedes reabriu o curso de “Danças Étnicas”. Dos prêmios recebidos pela bailarina, destaca-se o troféu Nina Verchinina por ter sido considerada como a melhor coreógrafa do 2º Concurso Nacional de Dança, em 1983. Ressalta-se também a homenagem feita a ela na entrega do troféu “Mambembe” e prêmio INACEN, no mesmo ano.

Após 1983, foram prestadas inúmeras homenagens a Mercedes Baptista em

¹⁵Fonte: Livro “Mercedes Baptista: A Criação da Identidade Negra na Dança” (MELGAÇO, 2007).

reconhecimento ao seu trabalho em prol da “Dança Negra”, do samba e do carnaval. Seguindo produzindo danças, coreografa as chamadas cenas negras, ou seja, Balé Afro brasileiro na adaptação da obra de Jorge Amado, em “Dona flor e seus dois maridos” no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1987 (MELGAÇO, 2007).

Em 1988 coreografou para um importante evento no Rio de Janeiro: a “Missa dos Quilombos”, apresentada no dia 12 de maio nos arcos da Lapa em comemoração ao “Centenário da abolição da escravidão”.

Convidada por Joãozinho Trinta¹⁶, para trabalhar no G.R.E.S Beija-flor de Nilópolis, aceita e coreografa a comissão de frente, no enredo “Sou negro do Egito à liberdade”. Fugindo da sua decisão de não mais coreografar para alas de escolas de samba, em 1989 comemorou a vitória na avenida com o G.R.E.S Imperatriz Leopoldinense, preparando um minueto próximo do que havia coreografado em 1963, para o enredo Xica da Silva.

Em 1990 sofreu a primeira isquemia e na mesma época seu marido ficou doente. Neste período, as ex bailarinas Jandira Lima e Ruth Souza passaram a cuidar do casal. No ano de 1996 recebeu mais um importante prêmio, o troféu “Zumbi”, do G.R.E.S. Unidos da Tijuca, pelo seu trabalho desenvolvido em prol da Dança Negra. Em 2002, o marido Paulo Krieger falece e seu minueto “Xica da Silva” é recriado em sua homenagem, em comemoração ao aniversário de 50 anos do Salgueiro.

Tive a oportunidade de conhecer Dona Mercedes. Desta minha breve visita relato que o silêncio, era o que falava ali. Em busca de compreender e me aproximar das possibilidades do que me propus a pesquisar, segui para o Rio de Janeiro. Elaborei o passo a passo deste momento e o descrevo:

Inicialmente, fiz contato com Paulo Melgaço via redes sociais. Aguardei ansiosa pela resposta, que não demorou muito. De imediato, se prontificou a me receber e conduzir nos possíveis caminhos.

No primeiro dia, fui recebida no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo professor Paulo Melgaço. Após uma longa conversa sobre diversos assuntos, vida, trajetória, dança, Mercedes e nós mesmos. Conheci a Escola de Dança Maria Olenewa. Com meus olhos atentos a tudo e todos, nas turmas que passamos pude contar quatro alunas negras. A escola é anexa ao Teatro, sendo o segundo local que pude conhecer com visita guiada.

¹⁶João Clemente Jorge Trinta (1933 – 2011): popularmente conhecido como Joãozinho Trinta, artista plástico e famoso carnavalesco brasileiro.

O Teatro havia sido reformado e assumo ter ficado emocionada com tamanha grandiosidade e imponência. Fiquei me imaginando chegando lá na década de 1940 para ver se poderia fazer aulas de balé clássico. Pensei nos passos dados por Mercedes e me imaginei fazendo aulas de Balé, tornando bailarina.

Depois me lembrei de minha experiência com esta dança em Goiânia. Quando saí do interior de Goiás em busca do mesmo sonho de Mercedes. O professor, que era negro, me dizia: “Põe o bumbum pra dentro, põe o bumbum pra dentro”. Eu, internamente construí uma ideia de que, jamais aquela dança poderia ser pra mim. Não cabia tamanha bunda em tantas posições clássicas.

Considero Mercedes ousada em seu tempo, mas também muito inteligente. Nesta visita não pude filmar nem gravar áudio sobre as falas do guia, porém ficou muito claro na história de sua idealização e construção, que manteve como principal objetivo, atender aos interesses da nobreza da época. Sendo inclusive construído dos mais caros mármore e ouro.

Como o Teatro ainda estava em reforma, não tive acesso a nenhum de seus acervos, nem *releases*, figurinos ou registros documentais dos espetáculos encenados. No dia seguinte, em 10 de junho de 2014, fomos para o apartamento em que Mercedes lecionou, morou e onde seus pertences encontram-se guardados. Jurandir Palma, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista, era responsável por cuidar deste lugar.

Muitas imagens, muitos prêmios, muitas crenças e sonhos, estão expostos neste pequeno lugar. Jurandir não silenciou por um minuto sequer. Havia ali um desejo e uma necessidade de falar sobre sua participação nesta trajetória. Eu ouvi tudo com grande atenção, pois se tratava de uma voz que viveu aquilo que hoje releio.

Seguimos para o apartamento onde Mercedes comemorava o aniversário de seu namorado, que na ocasião não teve o nome revelado, mas que, segundo os presentes, se conheceram na casa de repouso, situada à Rua Euclides da Rocha, em Copacabana, Zona Sul.

No fundo, eu não sabia o que me esperava, não tinha muita noção do que se tratava aquele momento. Um encontro entre mim e ela, em um momento tão íntimo. Quando entrei, parecia uma reunião de minha família.

As cuidadoras eram todas negras, parecidas com minhas tias, conversando alto, sorrindo. Lembrei-me dos encontros festivos entre negros, nos quais a simplicidade e o acolhimento prevalecem. Tiraram fotos comigo, me abraçaram, me

deram uma flor e um balão de coração. Fui imensamente bem recebida. Tirei fotos e conversei com Paulo e Ruth Souza, que nessa época já cuidava sozinha de Mercedes, que aos 93 anos quase não falava. Disseram-me que quando dizia alguma coisa, era que queria ver o namorado.

Em meus olhares silenciosos para Mercedes, a via tão perto e distante. Pensava: como foi possível que eu não soubesse de sua existência? Como teria sido incrível conversar com ela. Mas o silêncio prevalecia.

Eu desejava fazer um breve comentário. Queria lhe falar sobre a inserção da dança nas escolas públicas, nas quais as jovens meninas negras se realizavam enquanto corpos dançantes. Queria tê-la visto sorrir, não constatar os olhos cabisbaixos e tristes que permeiam imagens de pessoas negras.

Do seu grupo, restam bem poucos. Já se foram Jandira Lima, Gilberto de Assis e outros. E as histórias desses artistas ainda não foram contadas. A situação de Mercedes é bem parecida com a dos negros Mestres e Mestras da cultura popular. Um lugar de criação na diáspora. Um lugar de certo abandono, de cansaço, um lugar de trabalho árduo em prol dos seus saberes e valores. Mercedes permaneceu em silêncio do começo ao fim.

Dia 18 de Agosto de 2014, dois meses e 9 dias após ter tido o privilégio de conhecê-la, morre no Rio de Janeiro o maior nome da Dança Negra no Brasil, a bailarina do clássico, Moderno e Afro brasileiro, Mercedes Baptista.



Figura 5: Visita à Escola de Dança Mercedes Baptista em 10 de junho de 2014

1.1. Memórias e fendas: esquecimentos e ausências

A nossa escrevivência não pode ser lida como história de “ninar os da casa-grande”, e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (EVARISTO, 2007, p. 21).

A “árvore do esquecimento” é conhecida como símbolo que faz referência à memória dos negros escravizados. No documentário “Atlântico negro: na rota dos orixás” (1998), é narrado que os escravos caminhavam até chegarem ao porto da região de Uidá, também conhecida como Ouidá, Whidah, Hweda, Ajudá ou hoje como “Costa dos Escravos” no Benin. Neste percurso, todo negro escravizado que ia embarcar era obrigado a dar voltas em torno desta árvore. Os homens eram obrigados a dar nove voltas e as mulheres, sete.

Depois disso, acreditava-se que os africanos escravizados perdiam a memória e esqueciam seu passado, origens e identidade cultural, para que se tornassem seres sem nenhuma vontade de reagir ou se rebelar. No documentário, é narrado um poema de Naureini Tidjani Serpos¹⁷ (1998) sobre este fato: “Que aberração, que contradição. Na história humana alguém já viu um nagô esquecer suas origens e sua identidade cultural, se ela está tão marcada em seu rosto e tão enrustada em seu coração?”

A memória é um dos temas que permeiam este trabalho. Assim como a memória, o esquecimento, considerando que “lembrar também é esquecer”. O universo destes conceitos e seus estudos são bastante diversos e marcados por armadilhas. Balandier (1999) descreve que: “É preciso fazer da memória o recurso de uma nova resistência, aquela que se opõe ao esquecimento e arma a vigilância dessas imagens horríveis, insuportáveis recebidas do passado” (BALANDIER, 1999, p.41). Sobre memória e esquecimento, o autor propõe que:

O esquecimento só se serve dele mesmo em sua função defensiva contra o retorno do passado à consciência, particularmente quando o passado foi coletivamente repellido. Sobretudo, a memória coletiva não se constitui em uma única forma, ela é plural, dividida, enraizada em classes, grupos ou meios sociais diferentes e em litígio. A luta política é também memória contra memória. A que mantém a lembrança das resistências aos totalitarismos e dos sacrifícios vencidos é confrontada à que nega, desvaloriza e se constrói em oposição ao que faz da primeira uma memória de recusa total, do 'nunca'

¹⁷É poeta, romancista e crítico literário, nascido no Benin em 1946. Disponível em <http://electunescodg.blogspot.com.br/2009/07/biographical-information-for-noureini.html> Acesso em 19/09/2015 às 09:05.

mais. Uma aprova o que a outra recusa, rejeita, condena categoricamente, o que apresenta como negativo, como o inverso da imagem que tem do homem em relação à sociedade, à cultura e ao poder (BALANDIER, 1999, p. 43).

É exatamente desta relação que este tópico trata. Uma tentativa de confrontar as estruturas que negam a memória e as lembranças da Mercedes Baptista e seu grupo. Esclarecendo uma determinada consciência desta ação, enquanto luta política e suas atribuições de poder.

Para que isso aconteça, considerando que não há somente um caminho para a memória, escolho me apoiar na imagem da memória de um grupo, reconhecendo que “as práticas coletivas que narram sobre o passado em suas performances, vão silenciando algumas histórias e elaborando outras” (SANTOS, 2012, p. 06).

Buscando uma investigação apoiada na ideia de que esta memória é uma representação que vai sendo construída e reconstruída coletivamente, como é proposto por Halbwachs (1990), teço aqui algumas reflexões sobre esta importante questão em diálogo com a vida de Mercedes Baptista e de outros corpos desta trajetória,

Mercedes deixou um grupo de atuação e produção que introduz uma reflexão e uma transposição acerca da dança e da dança negra no Brasil. Segundo Elisa Nascimento¹⁸ e Abdias Nascimento em citação no prefácio da biografia de Mercedes Baptista, ressaltam-na em seu tempo, como: “uma mulher negra que ousou almejar e galgar espaços novos numa sociedade discriminatória, [o que] significou a necessidade constante de superar obstáculos” (LARKIN e NASCIMENTO, 2007, p. 7).

Este marco não pode deixar de ser lembrado e rememorado em sua complexidade. Mercedes Baptista além das referências sobre suas produções artísticas, enfrentamentos, enquanto postura de lutas cotidianas, deixou uma perspectiva de possibilidades para se pensar o cenário da dança no Brasil e os corpos negros fazedores de dança.

Mercedes Baptista foi a primeira bailarina negra a compor um corpo de balé clássico no Brasil. Entretanto, a partir desta referência, que é a mais enfatizada, destaco que foi também pioneira nos estudos sobre Danças Negras e na formação de um grupo de bailarinos e bailarinas negras, reinventando danças e estruturando todo

¹⁸Elisa Nascimento: Era militante dos Direitos Humanos de imigrantes e presidiários. Conheceu Abdias Nascimento em 1974, quando fazia pós-graduação no Departamento de Estudos Porto Riquenhos. Se casaram em 1976. Esposa, cúmplice e parceira intelectual e política de Abdias (CUSTÓDIO, 2011).

um método e seguindo por abrir uma escola.

Sigo na tentativa de reconstruir alguns olhares sobre sua história de vida, considerando que: “a história vivida [...] tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode se apoiar, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

Um dos caminhos para reencontrar esta tal imagem do passado, é a literatura. Sem dúvidas, esta relação de lembrar e esquecer, bem como suas retomadas podem ser percebidas quando se trata de pensar também os contextos de duas importantes danças que constituem a trajetória de Mercedes Baptista, o Balé clássico e a Dança Afro-brasileira¹⁹, partindo do pressuposto de que os registros e pesquisas feitos sobre um e outra não se encontram na mesma área específica do campo de conhecimento da dança. Ressalto que as pesquisas sobre Dança Afro brasileira não ocupam este campo de forma significativa.

Estas pesquisas podem ser encontradas de forma relevante na antropologia e áreas afins e há muito tempo as pesquisas em dança sobre o Balé clássico e suas vertentes são investigadas nesta área.

Proponho aqui uma reflexão acerca da importância destes registros – bem como da ausência deles – para se pensar a dança e o corpo negro feminino, tanto no período atravessado por Mercedes Baptista, como nos dias atuais. Acolhendo a perspectiva de Halbwachs (1990) sobre os registros que compõem a memória de determinados grupos, no quais

[...]a ideia que representamos mais facilmente, composta de elementos tão pessoais e particulares quanto o quisermos, é a ideia que os outros fazem de nós e os acontecimentos de nossa vida que estão sempre mais presentes são também os mais gravados na memória dos grupos mais chegados a nós (HALBWACHS, 1990, p. 49).

Na dança algumas obras são consideradas marcos importantes da narrativa sobre sua história no Brasil. Desse modo, seria possível compreender que guardam traços da memória da dança. Entretanto, de certo modo podem estar também,

¹⁹Dança Afro-brasileira: Estilo de dança criado por Mercedes Baptista na década de 50. Fundamentado pelas técnicas clássicas, moderna e pesquisas nas manifestações religiosas de candomblé. Segundo Monteiro (2008), não pode ser classificada como popular ou folclórica. Pela mesma autora ainda: “Em sentido genérico, é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Pode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos” (MONTEIRO, 2008 p. 01). Em outros estados e outros autores podem trazer definições diferentes ou complementares.

conforme Santos (2012) relembra, “silenciando outras”.

De um modo geral, os autores e autoras destas obras são ex bailarinos, artistas e pesquisadores que viveram o período abordado neste trabalho, que se destaca a partir de 1940. Estas obras expõem as influências pelas quais suas formações foram se compondo e se destacam pela re-memoração e tradução dos acontecimentos de dança, acolhendo o que Halbwachs (1990) descreveu na citação anterior.

Com o intuito de identificar possíveis olhares sobre a trajetória de Mercedes e seu grupo nestas obras, faço alguns questionamentos que pontuam este trabalho e serão respondidos posteriormente: seria possível falar sobre a história da dança no Brasil somente a partir de suas literaturas? Quais histórias estão retratadas nestas escrituras e na memória daqueles que escreveram? Quais são os sentidos que estas memórias reproduzem?

Trago outros fatores que também me desafiaram a buscar e analisar tais obras sob algumas perspectivas, primeiramente por perceber que em minha formação em dança, não me foram apresentadas, nem citadas referências sobre bailarinas negras. Em segundo, por ter me disposto a estudar a história da dança no Brasil em outra ocasião e não ter me atentado ao que estas ausências foram gerando em minha formação. Por terceiro, que é preciso problematizar esta questão, para que não reproduzamos o mesmo contexto, o de um único olhar sobre a história da dança no Brasil.

Nesse exercício de retorno ao passado, em busca de memória, Santos (2012, p.09) ressalta “a memória tem sido acionada para denunciar um modelo de desenvolvimento excludente, no que diz respeito às populações indígenas e afrodescendentes.” E complemento ainda que este ato também retrata uma percepção sutil, ainda que provocativa, sobre este lugar da rememoração pessoal, suscitando a questão do que seria desse “eu” se não fizesse parte de uma “comunidade afetiva” de um “meio efervescente”? (HALBWACHS, 1990, p. 14). É a busca pelo lugar de pertencimento.

Ao falar de dança no Brasil é necessário realizar alguns recortes para situar e direcionar as noções de tempo, espaço e acontecimentos, bem como, os fatores relacionados a seus contextos históricos e interesses de determinada época. O recorte aqui é bastante objetivo: como Mercedes Baptista, seu Balé Folclórico, suas contribuições e produções artísticas são memoradas nestas obras?

Para construir estas respostas e tentar aquietar os demais fatores, proponho revisar três obras de maior proeminência sobre história da dança no Brasil, pelo método da análise de conteúdo, objetivo explorar o material, para além de sua descrição dos fatos ou citação da bailarina nas obras. Me disponho construir um diálogo pelas interpretações das narrativas e ausências de registros, o que segundo Bardin (2011) contribui na construção de um posicionamento crítico frente a interpretação dos dados apresentados.

As obras que analiso e que tratam sobre a dança no Brasil, são escritas pelos autores: Antônio Faro (1988); Eliana Caminada (1999); Maribel Portinari (1989). Estas tratam de descrever e narrar, os personagens, os períodos históricos e situar elementos que contribuíram para a formação da cultura ou do desenvolvimento da arte no Brasil.

A primeira obra é do autor Antônio José Faro, ex-aluno e bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1954 e 1964. Advogado de profissão dançou em várias companhias cariocas. Atuou como crítico de dança, e é autor dos livros “Pequena história da dança” (1986) e “Dicionário de Balé e dança” (1989). Em seu texto, o autor aborda e pontua questões raciais, certamente influenciado pelo pensamento da época, voltado aos interesses de impor uma mestiçagem²⁰ e a democracia racial²¹, também relacionadas à dança.

Para situar a ideia do autor sobre tais questões, trago olhar descrito na obra “Pequena história da Dança” (1986), que se propõe citar os europeus que vieram para o Brasil e que aqui fundamentaram a “dança Brasileira”, o autor se refere ao país como, “um povo de três raças tristes: o português, o índio e o negro”, sendo esta a

²⁰Mestiçagem: Fenômeno de miscigenação entre pessoas de raças diferentes, que segundo muitos intelectuais atribuíam a inferioridade do povo brasileiro à herança biológica e cultural da “raça negra” (DOMINGUES, 2008). Trata-se um projeto que se propunha resolver questões sobre o “atraso” do Brasil em diversos aspectos. Segundo Roberto Pereira (2003) o autor Sílvio Romero, identificou que as questões para o atraso enfrentado pelo país era por dois fatores: o clima, que nada se podia fazer em relação e a raça, onde “o brasileiro seria uma sub-raça mestiça e crioula, nascida da fusão de duas raças inferiores, o índio e o negro, e uma superior, a branca ou ariana” (PEREIRA, 2003, p. 156). Assim em busca de uma solução para essa suposta “degeneração mestiça”, foi o processo de branqueamento, ao qual o brasileiro deveria se submeter. E que pode ser visto nos dias atuais.

²¹Democracia Racial: Ideia legitimada por Gilberto Freyre na obra Casa grande e Senzala, na tentativa de nos traduzir ideologicamente como “um só povo”, sem distinção de raças e completamente coesos socialmente. Entretanto diante dos olhares de vários pesquisadores negros e negras, como: “O Mito da Democracia Racial”, tendo como fundamento primordial, a realidade de extremas desigualdades entre negros e brancos. Esta ideia de uma democracia racial está enraizada no imaginário social e passa a ganhar mais atenção com a propulsão das ações afirmativas e outras iniciativas (MORAES, 2013).

base que constitui o “mito das três raças”²², formando:

[...] uma salada racial onde descendentes de alemães, italianos, espanhóis, portugueses, japoneses, ucranianos e árabes vieram somar, à nossa vida, uma parcela de seus usos e costumes. Nossa herança folclórica é o resultado direto de todas estas influências (FARO, 1986, p. 24).

Sobre esta questão, referente à constituição de uma dança ou um balé brasileiro, as influências apropriadas e provocadas pelo anseio modernista na década de 1940²³, Pereira (2003) destaca:

No Brasil, essa mesma diversidade aparecia em um só país, alargando ainda mais a tarefa do adjetivo “brasileiro”, que deveria conceder uma feição própria ao substantivo “bailado”. [...] a Temporada Oficial de Bailados de 1943 também tentava fazer seu mapa de corporalidades e de gestos: lá estavam o índio, o branco, o negro, o sertanejo. A relação dos símbolos nacionais com o mito das três raças tentava ver-se traduzido em balé, na crença de seu abasileiramento, usando mais uma vez o termo característico da época (PEREIRA, 2003, p. 287).

No século XX, a dança sofreu algumas influências do “movimento modernista” que propunha uma suposta “revolução” de ideias e ideais no Brasil. No entanto, sabemos que nas décadas de 1940 e 1950, a busca por este deslocamento no modo de ver o desenvolvimento nacional foi fragilizado pela tendência à manutenção do próprio regime classista da época. Sobre esta situação também descreve Pereira (2003),

Se o balé se abasileirou ou se essa força agiu exatamente em sentido contrário, tratava-se, antes, de uma pergunta romântica sobre as autenticidades, sobre as brasilidades que estavam em questão naquele período em que essa ideia, essa possibilidade de balé brasileiro apareceu e se desenvolveu (como pôde, é certo). Nesse “balé clássico” que se queria “balé brasileiro”, o jogo de vice-versa entre nacional/estrangeiro e/ou erudito/popular acontecia no corpo. E esse corpo, ou corpos, do bailarino, da cena, da técnica e da estética, ainda eram corpos românticos (PEREIRA, 2003, p. 287).

Ao longo do texto “A dança no Brasil e seus construtores” (1988), Faro não apresenta as contribuições dos negros e nem dos indígenas e assim como os demais

²²Mito das três raças: Base ideológica sobre a qual foi suposta que a discriminação ou racismo podiam ser relativizados no cotidiano da vida coletiva.

²³A dança no Brasil carrega um certo “atraso” na discussão sobre a dança moderna. Após os burburinhos da década de 20 e seus desdobramentos, é na década de 30 e 40 que no Brasil, nesta área/arte, surge toda essa “mobilização”.

que abordaremos aqui, o foco está nas produções de balés e bailados criados pelos europeus e fundamentados nesta matriz ou na matriz de remanescentes de africanos, no caso, os “tristes” brasileiros.

Faro (1988) descreve brevemente a trajetória de personalidades estrangeiras que aqui residiram, fundaram escolas, criaram companhias, trouxeram seus balés e criaram balés nacionalistas. No apêndice de sua obra, o autor apresenta uma lista das produções dos coreógrafos que serão indicados no livro. A lista é composta de: nome da obra, libretista, música, cenários e figurinos, intérpretes principais e data da série. A partir desta listagem, podemos visualizar os títulos das obras e imaginar a que se referem.

É importante ressaltar também que a maioria das obras sobre a dança brasileira foi composta para\ou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O pensamento que define o olhar do autor sobre a dança se expressa na seguinte citação:

Muita gente faz dança sem saber bem o que significa realmente a arte. Em diversos casos há uma completa ignorância de nosso passado e das muitas pessoas que contribuíram para o nosso presente, que não existiria sem as bases lançadas pelos muitos nomes ilustres da dança internacional que aqui passaram a viver, temporária ou definitivamente, deitando os fundamentos sobre os quais repousa todo o trabalho atual. Ao mesmo tempo, espíritos mal avisados em nome de um falso nacionalismo, procuram solapar as bases mesmas da dança. (FARO, 1988. p. 12).

Nesta obra de Faro (1988), Mercedes Baptista é citada pela sua participação na montagem da obra brasileira “Hino à beleza”, de Leonide Massine (coreógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1955-1956). Segundo o autor, Massine teria contribuído com o lançamento do Balé do Municipal em um plano internacional, pois seu nome havia sido inserido na história da dança, aspecto que define em sua outra obra “Pequena história da dança”, como um desejo daqueles que não se adaptaram ao balé e que buscam a novidade com intuito de deixarem seu nome na dança de qualquer modo (FARO, 1988).

Massine também é citado mediante sua ligação a Diaghilev²⁴ e à sua revolução na dança, responsável pela retirada da arte da estagnação criativa em que caíra no princípio do século XX e pelo aparecimento das diversas correntes que resultaram no modernismo e nas tendências contemporâneas. Com a seguinte crítica,

²⁴Serguei Pavlovich Diaguilev (1872-1927): Foi um empresário artístico russo e fundador dos Ballets Russes, companhia de bailado a partir das quais famosos dançarinos e coreógrafos surgiram.

o autor descreve que, “os bailarinos sentiam-se, de alguma forma, irmanados a seus pares europeus e norte-americanos, menos marginalizados do que aqueles que se encontravam sob o jugo da bota operística” (FARO, 1988, p.82).

Faro (1988) destaca e associa este fator da curiosidade e experimentalismo de Massine, que o leva a cometer o que será designado “engano fatal”. Descreve o autor que:

O tema, inspirado em Baudelaire, era excelente: podemos encontrar beleza em tudo, até na morte e no crime. Curioso e sempre ávido a experimentar, Massine cometeu um engano fatal. Tendo assistido a uma apresentação do grupo folclórico de Mercedes Baptista, decidiu usá-lo no balé. Mais acostumados a improvisar do que a dançar coreografias nos moldes tradicionais, custaram a aprender suas partes, que não poderiam reproduzir mais tarde. E sua mistura de bailarinos clássicos nos papéis solistas provou ser ineficaz, chegando-se a um resultado pouco feliz. Uma boa ideia que ficou nas intenções (FARO, 1988, p. 82).

Considerando o discurso do autor, que se mostra tradicionalista clássico, não somente pela crítica apontada a Mercedes e seu balé, mas também por seu desinteresse de refletir sobre o trabalho e sua dança.

A citação impulsiona a crença de que o autor nega o movimento da época, desconsiderando a Dança Afro brasileira, que pode ser vista pela sua característica de também abordar o improviso, como o mesmo aponta. O que não pode ser realmente negado, uma vez que hoje este aspecto é compreendido a partir de toda uma construção corporal que não acontece simplesmente “do nada”. Assim o autor, não compreendendo a constituição destas danças na época, não poderia descrevê-las.

A segunda citação sobre Mercedes na obra deste autor, consta na listagem do apêndice, sendo retratada em 1952, no corpo de baile da obra “Sinhô do Bonfim²⁵” de Vaslav Veltchek²⁶. Analisando este levantamento, não fica difícil perceber que o contexto em que a bailarina, sua dança e os integrantes de sua companhia são apontados, está mais voltado a uma crítica que se preocupava na época em registrar sua rejeição a proposta que se opunha aos ditames clássicos.

²⁵Sinhô do Bonfim: Espetáculo de dança estreado em 05/04/1952. Principais intérpretes: Mercedes Baptista e Sebastian Araújo. Cenários e figurinos: Mário Conde e Carybé. Música: Camargo Guarnieri.

²⁶Vaslav Veltchek (1897-1968): Maître de Ballet, coreógrafo. Chegou ao Brasil em 1939. Fundou a Escola Experimental de Bailados de São Paulo e o Conjunto Coreográfico Brasileiro. Naturalizou-se brasileiro. Foi aluno de Mary Wigman e Laban (SUCENA, 1989).

Em sua obra, Faro (1986) também apresenta um comentário que reafirma sua resistência a esta nova proposição de dança. Na época declara:

A dança não pode ser reduzida a um programa de televisão, ou seja, viver única e exclusivamente em função do momento atual. Se surgiram companhias como o Stagium, de São Paulo, que faz o que poderíamos chamar de uma dança política, seu trabalho, pelo valor que tenha e tem, não é o único certo. É apenas mais uma proposta, tão válida quanto outras que já foram utilizadas e que tanta coisa boa nos legaram. Querer denegrir as propostas mais antigas porque surgiu uma nova é apagar o passado, e como esse passado representa as bases sobre as quais se assentam o presente e o futuro, apagá-lo significa deixar o presente sem qualquer base, passível de rápido perecimento (FARO, 1986, p. 133).

A citação intenta considerar o reconhecimento de outros gêneros de dança. Mas é visível, tanto pelas ausências de citá-las em suas obras, quanto pela própria descrição, que vem garantir que o balé clássico permaneça enquanto base e modelo “histórico”, de referência para tudo que surgiu após ele.

Outro forte exemplo desta proposição e desse conflito é o trabalho da bailarina Eros Volúcia, que neste período buscava uma dança com as tais características nacionalistas e revolucionárias (essa era a tendência, necessidade da época), apresentando danças com traços populares que propunham, de certo modo, um “rompimento” com as estéticas do balé clássico, apesar desta ser a sua formação.

Sobre estas pesquisas, as fontes de Eros Volúcia eram os terreiros, os sambas, as manifestações de comunidades negras e indígenas, que não se enquadram no cenário apontado acima enquanto arte, mas foram as referências trazidas para suas criações. Curiosamente Mercedes teve como primeira escola de dança, a escola de Eros e sua dança moderna, onde não permaneceu por muito tempo. Descrito por Melgaço (2007, p.15), em seu relato:

Assim que tomou conhecimento da iniciativa de estudar em duas escolas, Gilka Machado (mãe de Eros) chamou Mercedes para conversar e disse que não era possível estudar dessa maneira, com dois professores diferentes. Era preciso escolher. Além do mais, a Escola do Teatro não era para “moças de cor, você já viu alguma bailarina de cor no corpo de baile?” [...].

Mercedes “nunca mais voltaria àquela escola” (MELGAÇO, 2007, p. 15), e como narrado acima, logo em seguida matricula-se no Teatro Municipal.

Se Eros buscava uma criação que tivesse contornos populares e nacionalistas, pesquisando em espaços nos quais o corpo negro se reproduzia, fica aqui a questão: por que a reafirmação do preconceito? Suponho que Eros vislumbrava

uma desconstrução do balé clássico.

Seguindo as análises historiográficas, apresento as reflexões e informações analisadas e tratadas na segunda escritura. A obra é “História da Dança: Evolução Cultural” (1999), da ex bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora Eliana Caminada, que foi aluna da Escola de Dança Maria Olenewa e bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ingressando na década de 60.

Segundo a autora, seu trabalho surge com o intuito de suprir as ausências de publicações e traduções de importantes autores estrangeiros, possibilitando a estudantes de cursos superiores em dança, o acesso aos textos no Brasil.

A obra reúne textos (não apresenta seus autores), sobre a evolução cultural da dança no mundo, seus principais conceitos e representações. É composta por quarenta capítulos, que se propõem descrever alguns povos e suas primeiras manifestações de dança, até chegar ao antepenúltimo capítulo denominado, “Um pequeno capítulo sobre as Danças Brasileiras” (p. 467 - 469), escrito pela própria autora, seguido do penúltimo capítulo sobre a dança e as terapias corporais, também de sua autoria e por fim, as considerações finais.

Esta se apresenta, em determinado período, enquanto uma das principais obras escritas no Brasil sobre a evolução histórica da dança. Dispõem de conceitos, imagens e olhares que estão, de certo modo, atravessados e bastante demarcados pelo balé clássico, mas que permite significativamente afirmar que, culturalmente e artisticamente a dança está envolta de diversos conflitos estéticos, políticos, sociais e históricos.

Para além de uma profunda descrição de bailarinos e bailarinas, descreve os tipos de danças, seus lugares e principais relevâncias de acontecimento pela ótica que demarca a época. Contribui para a compreensão dos caminhos que foram produzidos simbolicamente, as perspectivas estéticas que compõem muitas das danças ainda hoje e sobre aquilo que veio sendo definido enquanto arte ou não.

Partindo do pensamento da autora, sobre as inovações na dança, seguindo pelo olhar de Faro (1988), Caminada (1999) destaca o seguinte:

Estou trilhando um caminho novo e desconhecido. Continuo pensando e sentindo como bailarina. Preocupa-me a sensação de que, tentando encontrar um caminho nosso, estamos confundindo falta de formação e de domínio técnico com criatividade, que estamos desconstruindo o que foi construído à duras penas e isso pode ser fatal num país de cultura recente como o nosso” (CAMINADA, 1999, p. 18).

É possível perceber que a autora apresenta um percurso de desenvolvimento das danças em diversos períodos e países, refletindo nas interpretações sobre origem e algumas transições. Entre os capítulos é possível perceber um universo no qual a arte da dança enfrenta contextos dos mais diversos, desde rituais religiosos, interesses de reinados e a busca por uma ampliação na pesquisa do movimento gestual. Dois capítulos são dedicados à dança no Brasil, um descrito por “Balé no Brasil” e o outro denominado como “Um pequeno capítulo sobre as Danças Brasileiras”.

Em um primeiro momento, Mercedes é citada pela ocasião em que foi apresentada a Katherine Dunham, em narrativa sobre sua vinda ao Brasil e pelo fato de ter lhe concedido uma bolsa de estudos em Nova York. No segundo momento, no qual se trata das “iniciativas particulares no Rio de Janeiro”. Caminada (1999) apresenta o “Ballet Folclórico Mercedes Baptista” e descreve brevemente a formação da bailarina Mercedes, como advinda da Escola de dança Maria Olenewa e da escola de Eros Volúcia. Declara considerar Eros “o grande nome da dança folclórica brasileira” (CAMINADA, 1999, p. 413).

Na mesma obra, é marcada a narrativa que discorre sobre a participação de Mercedes, ao retornar dos EUA, representando o papel principal em “Sinhô do Bonfim”, no Teatro Municipal. Expõe o fato de ter fundado sua própria academia e companhia folclórica, sua direção no grupo Brasiliana, o fato de ter ministrado aulas de Dança afro-brasileira no “*Dance Theatre of Harlem*”²⁷, e sua apresentação no “*Clark Center for the Performing Arts*”²⁸.

Segundo a autora, em 1973 Mercedes integrou o Corpo Docente da Escola Maria Olenewa, na cadeira de Dança Afro brasileira. Tal informação é confirmada por Melgaço (2002), em uma obra publicada em homenagem aos 75 anos da escola, “75 anos: A história que fez estória”, em que descreve um quadro dos professores e suas

²⁷Escola de estudos e técnicas clássicas, que se denomina enquanto escola multicultural. Fundada por Arthur Mitchell. Disponível em <http://www.dancetheatreofharlem.org/school/index.html> Acesso em 19/11/2015 às 14:21.

²⁸Clark Center for the Performing Arts: Um teatro localizado em Arroyo Grande na Califórnia (Costa central). O espaço é utilizado com objetivo de oferecer a comunidade local e visitantes, apresentações teatrais, musicais e de dança. Trata-se também de uma instituição educacional e profissional em artes criativas e performances. Idealizado por líderes comunitários sobrevive de financiamentos e captações de recursos.

respectivas disciplinas, constando que Mercedes atuou como convidada na disciplina “Danças Primitivas” (1966) e professora regular (1968-1971).

Posteriormente, a disciplina passa a ser chamada de “Dança Afro Brasileira” (1972-1982), sendo ministrada por outros professores até o ano de 1993. Voltando a Caminada (1999), a autora aponta também a discutida atuação de Mercedes como coreógrafa da Escola de Samba Salgueiro, considerando o fato uma participação revolucionária²⁹.

Ao fim deste parágrafo único ela declara: “O encanto pelo nosso folclore já havia sido manifestado por Felicitas Barreto³⁰, criadora do “Ballet Folclórico Nacional”(CAMINADA, 1999, p. 414). Em seguida uma imagem de Mercedes Baptista é apresentada sem descrições na legenda.

A autora não cita nem descreve as danças de Mercedes ou do seu Ballet. Apresenta a participação da bailarina nos espaços considerados como ilustres no cenário artístico da dança. Aponta também que Mercedes “ministrava oficinas de Dança afro-brasileira” (CAMINADA, 1999, p. 413), diferente das descrições de outros tantos artistas, que seguem compostas com detalhes das formações das companhias, elencos, ações, trajetórias, viagens, apresentações, processos de criações, temporadas.

Expõem somente que Mercedes criou todas as coreografias de sua companhia folclórica e coreografou para a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, o minueto no enredo de “Xica da Silva”. Não há citações sobre suas criações e participações no Ballet, diferente de outros bailarinos da mesma escola que são apresentados com riqueza de detalhes (CAMINADA, 1999, p. 413).

Entendo que a autora se preocupa em expor que Mercedes teve participações em espaços de grande importância e que atuou como autora de seus trabalhos. Mas deixa clara a tentativa de garantir que no âmbito das danças folclóricas ou dança moderna não há o lugar de fundadora de nenhuma proposta inovadora, pois segue afirmando que tanto Eros Volússia como Felicitas Barreto, se afirmam neste lugar e assim, não narra nenhum comentário detalhado sobre a Dança afro-brasileira.

²⁹Este fato é um marco na trajetória da bailarina e é exposto com maiores detalhes no decorrer deste trabalho.

³⁰Felicitas Barreto (1910-2003): Alemã, ex bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Escritora, ilustradora e pesquisadora, ativista ambiental. Dedicou-se a pesquisar as danças indígenas in loco, convivendo com várias tribos. Seu trabalho sobre dança está divulgado em três livros: “Danças dos Índios Brasileiros”, “Danças do Brasil” e “Um Continente, um Povo” (PORTINARI, 1989).

Carneiro (2007) faz um apontamento, que contribui e abarca de modo amplo, toda a reverberação que estas ações dos autores e suas obras em análise aqui, como ações que direta ou indiretamente, afetam as construções críticas sobre o negro (a) na dança, descrevendo que:

A invisibilização e silenciamento do pensamento negro têm consistido numa das formas mais eficazes para a permanência e reprodução da alienação cultural e postergamento da emergência e florescimento do pensamento crítico negro (CARNEIRO, 2007 p. 12)

Por último, apresento a obra “História da dança” (1989) de Maribel Portinari. Nascida no Rio de Janeiro, jornalista por profissão, pesquisadora e escritora das áreas de Estudos políticos e História do Brasil. Repórter de assuntos de arte e cultura, crítica de dança. Esta é uma obra que surge de sua vivência cotidiana, de estudos e pesquisas em dança. A autora se dedicou a escrever sobre dança, inicialmente por uma obrigação profissional, segundo ela mesma na introdução da obra. Entre outras funções, assumiu a de crítica de dança, atuando por doze anos no jornal O Globo.

A autora, enquanto jornalista se propôs a reunir seu interesse pela dança, sua atividade profissional, apreciações de espetáculos, ensaios, aulas, entrevistas com bailarinos e coreógrafos, à suas pesquisas teóricas em obras que tratavam do assunto, nas mais diversas bibliotecas do mundo por onde havia estado.

Seu olhar vem de um processo de leituras, pesquisas e comparações teóricas. Assim, em dois anos reuniu dados para compor sua obra. Por não ter sido bailarina a produção se atenta a descrever os períodos históricos os movimentos considerados dançantes. Com isso, traça uma longa história da dança desde o que irá chamar de Antigas civilizações até o movimento que perdura nos anos 80 do séc. XX. No mesmo acervo, dedica um capítulo aos musicais, à dança no cinema e na televisão e um capítulo à dança folclórica.

Trata-se de uma re-leitura sobre a dança no mundo, que ressalta os movimentos, festas, rituais e contextos históricos de seus acontecimentos. Diferente das demais obras analisadas, a autora descreve outros possíveis olhares, entraves e críticas aos grandes nomes que surgiram no decorrer da historiografia, tendo como foco, assim como os demais, nomes já demarcados na cena mundial, ou seja, que fazem parte do cenário reconhecido e instituído como personagens relevantes na história da dança.

Nesta obra, a descrição de Mercedes Baptista é bastante pontual. No entanto, retiro das entrelinhas alguns sentidos relevantes para construir um diálogo, me reportando à única referência feita a Mercedes Baptista e o contexto no qual a mesma é citada, acena a autora sobre as danças dos terreiros de candomblé e destaca Mercedes como uma pesquisadora de fontes autênticas, que propõe a adaptação das danças para o palco, comparando-a com outros(as) coreógrafos(as) que usavam fontes de segunda mão.

Portinari (1989) descreve uma reflexão no tópico “Raízes brasileiras e coreografias”, sobre o que ela chama de *brasilianismo coreográfico*, no qual aponta Eros Volúcia como a semente que frutificou e logo depois o Ballet Stagium como a linha realista nesta abordagem. Portinari (1989) entende que “De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais” (PORTINARI, 1989, p. 11).

Este olhar traduzido pela autora retrata certo “romantismo” frente às condições e contextos, voltados ao corpo que dança, como se este fosse um “instrumento” qualquer, simplista e a dança, uma arte universal.

A dança não depende somente do corpo. As questões sobre o corpo negro confrontam este olhar em vários aspectos. Carregar a dança dentro de si, não é necessariamente dançar. A dança faz parte de um complexo contexto social e cultural, que pensa o corpo por diferentes representações.

Ainda neste tópico, a autora propõe outra reflexão, destacando que em outros países as expressões folclóricas em estado puro, que raramente vão para o palco, inspiram outros coreógrafos, que tratam de estilizar e sofisticar estas danças e destaca: “O Brasil ainda não tem uma companhia em tais moldes; as tentativas falharam; os grupos regionais são amadores” (PORTINARI, 1989, p. 244).

As demais questões relacionadas às citações sobre Mercedes Baptista, a formação de sua companhia e suas danças, não foram encontradas. Não se fala sobre a formação de Mercedes, seus bailarinos, criações ou contribuições para cena de dança no Brasil.

É preciso levar em consideração que existem grandes “contradições” sobre o olhar da autora em seu tempo, uma vez que Portinari acena Mercedes e relata as adaptações feitas pela bailarina e coreógrafa, detectando que suas pesquisas são em “fontes autênticas” e transpõe as características de imitação, indo de encontro com o

que a própria autora descreve sobre a busca do bailado nacionalista.

Ao final, no tópico sobre danças folclóricas, novamente aponta que no Brasil não surgiu nenhuma companhia que tenha se destacado e perdurado por este mesmo processo de sistematizações de danças folclóricas, citando como exemplo a Companhia de Danças Folclóricas do México. Isso me leva a perceber que para além de uma tentativa eficaz de tornar invisível quaisquer considerações sobre estes corpos dançantes e suas produções, a autora reafirma a negação e a rejeição à dança de Mercedes Baptista e sua trajetória.

A “dança nacionalista”, deveria se basear em considerações sobre as Danças Negras, por estas terem sido fonte para suas construções, mesmo não tendo sido propostas por corpos negros até a inauguração deste acontecimento por Mercedes.

A dança moderna inspirava criação, transposição de ideias, valores e estéticas, desde que não fossem propostas por um corpo negro. Estas são rachaduras e fendas, que a historiografia da dança tem provocado em sua própria história, assim como na reconstrução da memória do corpo que dança. Considerando a obra de Portinari (1989), não discorrendo sobre Mercedes Baptista, mas, sobre “o negro na arte da dança”, faço uma observação acerca dos seguintes dizeres:

O elemento negro foi da máxima importância para a formação da música e da dança brasileira. Entre os séculos XVI e XIX vários milhões de africanos foram trazidos como escravos. Vieram de diferentes partes do seu continente, representando diversos graus de cultura. Com eles veio um extraordinário senso de ritmo e um tipo de movimento corporal que os portugueses não tinham. Tal como os índios, os africanos dançavam descalços, com sentido religioso e mágico, chegando ao transe. No cativeiro e apesar da forçada cristianização, eles mantiveram esse costume que também funcionava como válvula de escape para seus sofrimentos e humilhações. O batuque na senzala era tolerado pelos senhores, revelando-se infrutíferas as tentativas de repressão. Aos poucos, a casa grande foi sendo contagiada por uma série de ritmos que tanto podiam ser vibrantes quanto dolentes. Por exemplo, as amas de leite ninavam as crianças brancas cantando canções tribais que, com o correr do tempo, também já denotavam a interferência de certos aspectos da cultura europeia. Esse convívio seria determinante para a formação do folclore musical e dançante (PORTINARI, 1989, p. 244).

Convém destacar que não somente pelos termos usados, mas no modo como são relacionadas às contribuições do negro na dança e na música brasileira, apesar de que, nas descrições ao longo da obra isso também não é exposto, nem é descrito tal processo.

Esmiuçando as terminologias utilizadas na citação percebo que a autora propõe, de forma bastante equivocada e pejorativa, os termos: *elemento negro* que

suponho ser utilizado para designar traços ou elementos da cultura negra ou ainda sobre a contribuição dos próprios negros (homens e mulheres) na formação cultural, na musicalidade e nas danças brasileiras.

Outro termo errôneo mesmo se tratando da época em que a obra foi escrita (1989) e destaco que tais questões haviam sido discutidas nacionalmente, a autora se utiliza de graus de cultura para designar a diversidade cultural no sentido de diferentes culturas e etnias trazidas no processo de tráfico de escravos.

Buscando esclarecer o fato de que africanos dançavam descalços, com sentido religioso e mágico, lembro aqui que os negros escravizados eram obrigados a ficar e trabalharem descalços. Não lhes eram dados calçados para nenhuma outra atividade. Isso é uma questão fortemente discutida em espaços como o da capoeira angola que é adepta de não se “jogar” capoeira de pés no chão, referenciando justamente este fato, e o termo mágico talvez quisesse traduzir mítico.

E o mais questionador é a manutenção desse costume que também funcionava como válvula de escape para seus sofrimentos e humilhações, algo do tipo eu danço para esquecer os meus problemas, minha dor, minha situação? Sendo combinado ao batuque na senzala, era tolerado.

Como mencionei, na tentativa de ressaltar o quanto as informações carregam nas entrelinhas, uma carga de “más” interpretações, é preciso fazer uma ressalva esclarecendo seus aspectos que levaram à invisibilidade. Os instrumentos, as vestimentas, os costumes, os rituais, as religiosidades, foram enfaticamente oprimidos e silenciados, assim como não apresentar as inúmeras contribuições dos negros na construção do que se denomina “cultura brasileira”.

É preciso também reconhecer que, se estas manifestações ainda (re)existem, não é por que foram “toleradas”, e sim porque permaneceram no exercício de forte resistência individual e coletiva de determinados grupos, nos quilombos da época e nos quilombos de hoje, conforme Nascimento (2007) define as comunidades negras.

De certo modo, as invisibilidades destas questões são desconstruídas pelos aspectos que geraram o embranquecimento de muitas destas manifestações, advindas do processo da suposta democratização da sociedade, na qual o branco no samba e o samba na sapatilha foi fortemente abraçado e a “música e a dança popular brasileira” se elitizou e se “refinou”. Nesse aspecto, o que era popular tornou-se marginalizado.

Para além do corpo onde a dança acontece, vejo que é necessário perceber

todo um pensamento da época, que visou e ainda desdobra seus resquícios em manter em destaque um regime de exclusão, daquilo que veio sendo produzido pelo corpo negro, o que contribui certamente na promoção do esquecimento e promove também um conflito ou uma disputa pela memória.

Acerca disso Halbwachs (1990) esclarece e provoca o seguinte pensamento:

A história não é todo o passado, mas também não é tudo aquilo que resta do passado. Ou, se o quisermos, ao lado de uma história escrita, há uma história viva que se perpetua ou se renova através do tempo e onde é possível encontrar um grande número dessas correntes antigas que haviam desaparecido somente na aparência. Se não fosse assim, teríamos nós o direito de falar em memória, e que serviço poderiam nos prestar quadros que subsistiriam apenas em estado de informações históricas, impessoais e despojadas? Os grupos, no seio dos quais outrora se elaboram concepções e um espírito que reinara algum tempo sobre toda sociedade, recuam logo e deixam lugar para outros, que seguram, por sua vez, durante certo período, o cetro dos costumes e que modificam a opinião segundo novos modelos (HALBWACHS, 1990, p. 67).

Desconstruir os pilares ou estes enquadramentos, torna-se difícil exercício. Mercedes continuou, por um longo tempo, produzindo, criando e investigando danças. Este fato, assim como o que Halbwachs (1990) relata, traduz na história viva de Mercedes Baptista, dos que viveram e ainda vivem pelas lembranças os dias dançados, assim como “se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Trata-se de outras narrativas, pertencentes a outro grupo que no caso, não é o mesmo dos narradores da história da dança. Estes autores estiveram demarcados por uma memória reconstruída de outro lugar e isso comprova que há sim, uma divisão entre lugares, concepções, olhares e representações frente à questão racial também no universo da dança. E é fundamental que isso seja reconhecido, identificando que:

[...] um depoimento não nos lembrará nada se não permanecer em nosso espírito algum traço do acontecimento passado que se trata de evocar, não queremos dizer todavia que a lembrança ou que uma de suas partes devesse subsistir tal e qual em nós, mas somente que, desde o momento em que nós e as testemunhas fazíamos parte de um mesmo grupo e pensávamos em comum sob alguns aspectos, permanecemos em contato com esse grupo, e continuamos capazes de nos identificar com ele e de confundir nosso passado com o seu (HALBWACHS, 1990, p. 28).

Problematizando os resultados destas análises, percebo que se estas obras são referências que narram a história da dança no Brasil a partir de uma perspectiva eurocêntrica, estão contribuindo para a estigmatização do corpo negro na dança, por

manter o pensamento deste, agregado a padrões estéticos e terminologias que segregam ainda mais o corpo negro.

Mercedes, mesmo tendo criado um método e um estilo próprio de dança, não teve suas performances registradas de um modo mais aprofundado, com devido reconhecimento, nas literaturas analisadas. Assim, a bailarina é citada pelo destaque de ocupar um espaço que ainda não havia sido explorado, ou ficando à mercê das citações que desmerecem seu trabalho.

Para Halbwachs (1990 p. 14) “não se trata de explicitar uma essência ou uma realidade fenomenal, mas de compreender uma relação diferencial.” Considero fundamental registrar tais provocações, pois estas obras são as fontes de maior acesso sobre o tema. Este assunto ainda não ganhou sua devida proporção, a arte da dança requer, para além dos seus sentidos, ser reconhecida por quem a observa.

No caso das historiografias aqui analisadas que relatam a “história da dança no Brasil” fica sinalizado que, as danças para serem consideradas como tal naquela época (década de 40 até meados de 80), era preciso atender aos parâmetros ditados e estar entre as produções emblemáticas. Ainda hoje, é facilmente possível identificar resquícios destes parâmetros.

A partir do momento em que se olha para uma história e não se reconhece, torna-se facilmente possível, deparar com a sensação de não pertencimento, não lugar, marginalidade, sendo preciso, para superar essa noção, reconhecer na relação entre arte, dança e corpo negro, no qual a fronteira se estabelece, até mesmo para que não se permaneça nas representações estigmatizadas.

A ausência destes registros, a falta dos fatos relatados provoca um impacto grande também na história desta arte. Deixam fendas que poderão simplesmente não mais fazer parte do imaginário social, considerando também que “a memória tem então um papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer o sentido de pertencimento a grupos e comunidades” (JELIN, 2001, p.09).

As considerações que traço para a dança conhecida como Dança Afro brasileira, ocupa lugares para além da memória. Ela participa do processo de reconhecimento das identidades esquecidas pelo embranquecimento, em relação à constituição da cultura nacional que foram compondo as brasilidades e ainda se amplia ao contexto da produção de novas teorias para a dança.

Esta percepção provoca uma revisão no modo de pensar a sociedade atual e como vai se construindo pelas leis das representações, que conseqüentemente vão

povoando o imaginário social, seja pela padronização, pela estética, pelas influências culturais estrangeiras ou pela raça, que foram divididas culturalmente e desta divisão foram desenhados estes aspectos que o compõem.

Aquilo que foi produzido pelos negros e carrega marcas identitárias, bem como referências estéticas nacionalistas, regionalistas ou diaspóricas, foram lançadas como pertencentes às culturas populares, folclóricas, tradicionais ou ainda enquanto primitivas, como já foi chamada a Dança Afro de Mercedes. Entretanto, as criações compostas por elementos, em sua maioria, eurocêntricos ou norte-americanos, trazidos por aqueles que vieram para o Brasil e aqui instalaram suas técnicas e métodos, compõem o que comumente é denominado de arte e suas vertentes.

Estas referências relacionadas ao imaginário social ainda predominam e se colocam como fator que influencia as criações produzidas pelos corpos negros em danças. Seus sentidos e processos de composições atravessam técnicas, didáticas e pesquisa, mas ainda assim não atravessam as escrituras com relevância significativa.

Assim, a trajetória de Mercedes conduz este trabalho, trazendo a perspectiva de que não deve continuar no esquecimento, esperando que boa parte do seu grupo, suas parceiras e parceiros que já não estão mais aqui e os que estão e em especial os ainda atuantes, tenham seu merecido registro. Restabelecendo como nos diz Carneiro (2007, p.12) “essa voz silenciada pelo tempo e, sobretudo, pelos processos de invisibilidade da produção acadêmica, militante e demais saberes sujeitados da resistência negra.”

1.2. Saberes e articulações: formação rizomática

Nas escolas formais de dança há um excesso de informações de técnicas de origem europeia. Técnicas essas que foram criadas por pessoas que não conhecem de perto a nossa realidade [...] (NÓBREGA, 1989).

A ausência de registros sobre Mercedes Baptista acarreta uma série de fragilidades. Buscando encontrar os sentidos que a impulsionara, proponho uma espécie de mapeamento dos processos e caminhos que foram compondo sua formação.

Ter como ponto de partida a representação lançada pela bailarina Mercedes Baptista, me obriga a pensar sobre algumas questões relacionadas à sua formação como bailarina profissional, considerando também que algumas reflexões apontadas

aqui, são diferentes dos problemas do tempo de atuação de Mercedes.

Nas décadas de 1940 e 1950, por mais que houvesse um burburinho sobre dança moderna, era o balé clássico a opção mais comum para se buscar uma formação. Neste período, diferentemente da atualidade, não havia uma grande quantidade de metodologias e pesquisas voltadas para a formação do corpo na dança.

Outro fator destacado neste trabalho é a possibilidade de se questionar e investigar os mecanismos que reproduzem as demarcações racistas, surgidos na trajetória de Mercedes e que ainda permanecem. Nem todas as problemáticas acentuadas poderiam ter sido debatidas naquela época, por exemplo, a própria historiografia que é posterior a este período, mas que se reporta a ele.

Assim, sobre a dança, retrata outro olhar para a produção e criação, se tratando de um período ainda marcado pelas ideologias e necessidades da chamada modernidade e tendo como referência inicial uma dança que segue décadas e décadas, uma postura permanente de reverência ao balé clássico, no campo de produção estética e técnica de dança. Estabelecida também em espaço de formações que veio influenciando o imaginário social, sendo esta dança clássica, pré-requisito padrão para qualquer formação.

É preciso considerar que este espaço de formação, no qual Mercedes se inseriu ou ocupou (Teatro Municipal do Rio de Janeiro), foi constituído para a manutenção de uma cultura de classe, política e hierarquicamente elitizada e pertencente à raça branca, o que pode ser percebido ainda hoje nas escolas privadas desse estilo de dança e predominante também nos espaços gratuitos, sejam eles formais ou não, pois a reprodução deste ideal e dessa hierarquia ocorre em ambos.

Em sua formação, Mercedes teve os aportes técnicos renomados da época. Passou pelo Balé clássico, a Dança moderna e a Dança Moderna americana³¹. Obteve considerável suporte crítico, voltado para a formação política e social a partir do movimento cultural da época. Integrada com intelectuais negros e negras, pode se atentar às questões relacionadas ao racismo e outras formas de discriminação.

Neste momento, em busca de compreender as afetações que atravessam a trajetória de Mercedes e com base nas inferências citadas, delimito a partir destes aspectos que acredito terem sido fundamentais e formadores. Rememoro sua

³¹Dança moderna americana: Dança que veio sendo proposta por vários bailarinos, com objetivo de popularizar a dança, para além das normas clássicas.

trajetória, vivências e conexões que possam ter gerado este lugar de uma mulher negra bailarina, criativa e referência pelas proposições na área da dança, acreditando que a partir desta “tecitura” de aspectos de sua formação, possa ser alcançado o que posteriormente será tratado como fragmento de seus “processos de subjetivações” e a própria identificação deste corpo enquanto “afrodiaspórico”³².

Essas reflexões serão abordadas com maior profundidade no capítulo 3, na tentativa de compreender por onde a formação crítica e criativa de Mercedes passa e transita, levando em destaque:

O fato é que, enquanto mulher negra, sentimos a necessidade de aprofundar nesta reflexão, ao invés de continuarmos na reprodução e repetição dos modelos que nos eram oferecidos pelo esforço de investigação das ciências Sociais (GONZALEZ, 1984, p. 225).

Construindo uma analogia para pensar sobre estas travessias, imagino pela multiplicidade de narrativas existentes sobre os navios que atravessaram o Atlântico, chamado por Gilroy (2001) de “Atlântico Negro”. Por vezes, estes seguiram navegando por mares calmos, outras já nem tanto, ora por sensações que se comparavam às múltiplas características de um mesmo mar, outrora dormentes.

O que se sabe destas travessias, que tiveram pontos de partidas e pontos de chegada, é que delas temos o próprio navio, o mar e os corpos e isso se traduz em uma imensidão de possibilidades de interpretações, como Elza Soares declama em sua canção “Coração do mar” – Álbum: A mulher do fim do mundo³³: “É um navio humano quente, negreiro do mangue. É um navio humano quente, guerreiro do mangue”.

Naveguemos. Pensar os processos de formações de Mercedes é primeiramente reconhecer que os pontos não são necessariamente traçados por uma linha reta, que os métodos não estão organizados por uma sistematização linear ou ainda somente por um processo formal de educação do corpo, na e para a dança. Desse modo, apresento a formação de Mercedes Baptista, como imagetivamente “rizomática”.

³²Corpo “afrodiaspórico”, termo que se refere as representações da diáspora africana. O termo é utilizado para designar a cultura remanescente da diáspora africana no Brasil e seus aspectos culturais, na ocasião empresto o termo dos escritos de Fernando Ferraz (2012) que já utilizada formalmente o termo nos seus escritos.

³³Disponível em: < <http://www.kboing.com.br/elza-soares/1389986-coracao-do-mar.html> > acesso em 30/01/2016 as 19:00.

Entendo por rizoma, um conceito da biologia, que é utilizado por Deleuze e Guattari (1995), na construção de um pensamento no qual se traduz a ideia de ramificações, não com pontos fixos, mas com diversas linhas e em diferentes sentidos, que possivelmente se inter cruzam. Não que elas sejam instáveis, mas passíveis de modificações.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma pra outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 04).

O que sugiro é o exercício de um pensamento e de uma criação visual, descentralizada dos modos de ver os processos de formação do corpo, apontando alguns aspectos básicos: o encontro e as relações. Considero estes como “alianças” fundamentais na formação de Mercedes, que reverberou em seus bailarinos e em mim.

Talvez as ações que serão descritas abaixo, não formem linhas educacionais tradicionais e comuns, mas de algum modo foram construídas pelo próprio acontecimento, sujeitos pertencentes, ativos e críticos, pois perpassam diretamente pelas questões de seus contextos e cotidianos.

Mercedes buscou uma escola que propunha uma formação profissional em dança. Dedicou seus estudos ao Teatro Municipal e aprendia na turma que fazia aulas gratuitas. Com o tempo Yuco Lindberg (1906-1948), professor com formação em Balé clássico e ritmos, assumiu as aulas e a administração da escola. Ele, que era um admirador da cultura brasileira, permitiu que fizesse aulas com a turma particular sem que precisasse pagar.

Sempre que sua condição financeira permitia, Mercedes procurava frequentar outros espaços de formação. Passou pelas aulas de Tatiana Leskova, professora com formação em balé clássico, nascida na França em 1922 e Nina Verchinina (1912-1995), que já propunha técnicas de Dança Moderna e se inspirava na bailarina propulsora da Dança Moderna Isadora Duncan (1877-1927). Tatiana Leskova e Nina

Verchinina eram bailarinas do Original Ballet Russe³⁴, e estavam lecionando no Rio de Janeiro (SUCENA, 1989; MELGAÇO, 2007).

Trabalhou também com Madeleine Rosay (1923-1996), formada em Balé clássico e Vaslav Veltchek, com formação em técnica clássica, Maryla Gremo³⁵ e Edi Vasconcelos³⁶, advindos da formação em Balé clássico.

Melgaço (2007) traz em sua obra outros nomes de coreógrafos que dirigiram o Corpo de Baile entre 1948 e 1958. Acredito que, de alguma forma, direta ou indiretamente são influenciadores na formação de Mercedes.

Aqui, não me proponho a analisar os métodos que cada um destes bailarinos, coreógrafos e professores abordaram, mas considero que a metodologia tenha sido minimamente diferenciada entre um e outro, pois todos passaram pelas escolas Francesas³⁷, com exceção de Madeleine Rosay, filha de franceses formada pela escola do Teatro Municipal com Maria Olenewa, que estudou em Nova Iorque na Escola Moderna de Martha Graham e Balé clássico na American Ballet School³⁸, ainda que por pouco tempo.

Trata-se aqui de professores que atuaram a partir de uma formação normativa, clássica e comum da época. As meninas que frequentavam esta escola vinculada ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pertenciam, em sua maioria, à classe alta. No filme “Rainhas do bailado: escola de Ballet de Madeleine Rosay (1940)”³⁹ é possível assistir uma descrição deste momento histórico. Estas alunas frequentavam as reuniões da alta sociedade carioca e vinham de famílias influentes, política e socialmente, o que sem dúvidas, as levaram a outras possibilidades na carreira artística.

Este não foi o caso de Mercedes Baptista. Lembrando que aqui trato de sua

³⁴Original Ballet Russe: Companhia de balé emigrada da Rússia. Influenciou todas as formas de balé no mundo. E teve destaque pelo nome de Diaghilev.

³⁵Maryla Gremo (1908-1985): Polonesa, de formação ortodoxa em Berlin, Paris e Londres. Chegou ao Brasil em 1932, convidada pela embaixada de seu país para dançar na festa nacional polonesa que seria realizada nos salões daquela representação diplomática. Foi primeira bailarina no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, até se aposentar.

³⁶Edi Vasconcelos: Ex bailarina e coreógrafa do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

³⁷Eram consideradas para além do seu tempo. Posteriormente este modelo de escola ganha o mundo.

³⁸Escola de Balé clássico, fundada em 1940 em Nova Iorque. Hoje conhecida como American National Ballet Company.

³⁹Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zexvP_k3mIA> Acesso em 28/10/2015.

formação simbólica enquanto rizomática e não normativa. Levo em consideração a importância desta técnica clássica para Mercedes e do encontro com diferentes professores e esta é uma das técnicas que afetam a formação de Mercedes Baptista, não a única.

Houve outros espaços, encontros, propostas metodológicas, das quais Mercedes se dispôs para além da técnica clássica, visando alcançar seu objetivo de se tornar uma bailarina. Até por que havia uma escola, mas na época, esta não era o único lugar dançante ou voltado para a dança. Indo além das aulas, buscou frequentar espaços que lhe eram receptivos e dançantes, considerando que, apesar de pertencer ao Corpo de Baile do Teatro Municipal, foi poucas vezes convidada a dançar ali (MELGAÇO, 2007).

É aqui que as linhas rizomáticas começam a se cruzar e novas linhas vão sendo desenhadas em sua formação autônoma e desejante. Considerando que Mercedes não se acomodou ao fato de ser bailarina do Corpo de baile do Teatro mais importante da época, identificando que suas necessidades eram mais amplas e para além deste lugar. Assim, se desloca desta condição em busca da experiência do ato de dançar e apesar de sua formação clássica muito bem notada, o que fazer com sua formação em dança?

Na época (1940 a 1950), o Rio de Janeiro vivia todo um percurso de afirmação do Movimento Negro e alguns espaços eram destinados a encontros e reuniões intelectuais. Como exemplo, cito as reuniões e ações do Teatro Experimental do Negro, que também eram formativas. Um destes marcantes momentos está representado na figura 6⁴⁰ que mostra uma sala de aula na sede do grupo, em que eram formadas turmas de alfabetização. Nesse período, havia uma organização cultural, política, formativa e de modo ativo, Mercedes Baptista estava inserida neste processo.

⁴⁰Ironides Rodrigues ministra aula de alfabetização para jovens e adultos inscritos no Teatro Experimental do Negro. Rio de Janeiro, 1945. foto: José Medeiros/Acervo Ipeafro disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm> acesso em 21/01/2016 às 11:34.

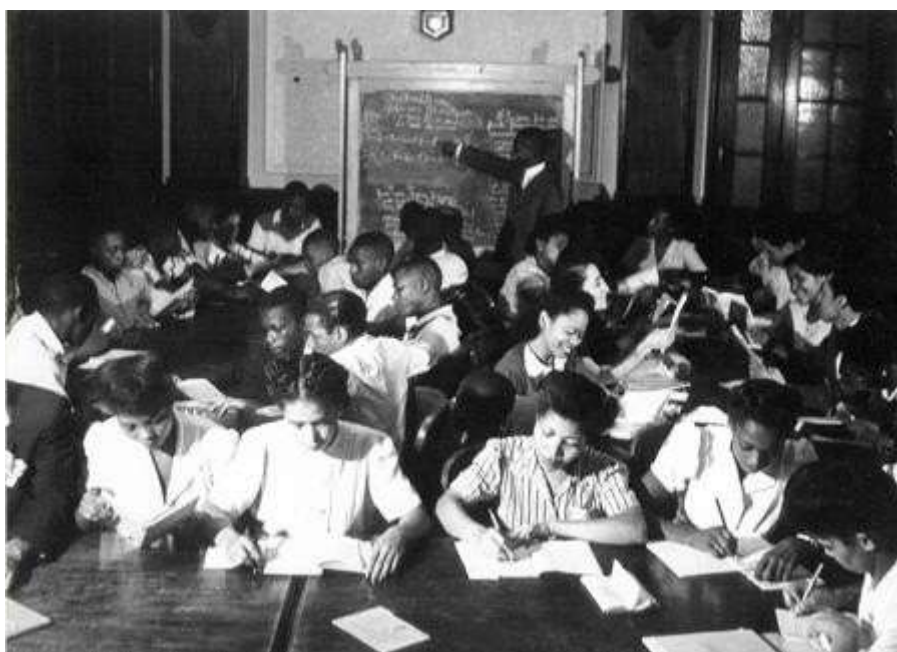


Figura 6: Alfabetização para jovens e adultos inscritos no Teatro Experimental do Negro (1945).

Neste trânsito entre o universo do Teatro Municipal, o Balé clássico e nos pontos de encontro dos grupos negros cariocas, que Mercedes se encontra. Ambos são demarcadores do que hoje, se reconhece como “pertencimento étnico racial” (HALL, 2014). O Balé por sua segregação frente ao corpo negro e o outro, por identificação e afirmação deste processo de pertencimento. O movimento negro político, cultural e artístico que se organizava e atuava, propunha a necessidade de valorização do negro,

[...] um dos negros mais influentes dessa época e um dos precursores da luta em favor da queda da barreira racial no país foi Abdias Nascimento. Ele fundou, em 1944, o T.E.N. (Teatro Experimental do Negro) e o Comitê Afro-Brasileiro em 1945. O objetivo principal do T.E.N. era a valorização social da gente afro-brasileira, lutando contra os preconceitos de raça e de cor e complexos de inferioridade, através de um amplo movimento de educação, arte e cultura (MELGAÇO, 2007, p. 24).

Ainda sobre a fundação do Teatro Experimental do Negro na cidade do Rio de Janeiro, esta ação permitiu o início da primeira geração de atores e atrizes dramáticos negros do teatro brasileiro, além de inspirar a literatura dramática afro-brasileira e ainda motivar Mercedes Baptista, tanto como professora de dança, quanto para um cenário de formação política, de discussões acerca das questões raciais, como apoio para sua participação nos eventos voltados a temática sobre o negro, que

aconteceram em diversas cidades do Brasil

Neste sentido, há o surgimento de uma relação, que não somente impulsionou a trajetória Mercedes (que com certo tempo estava bastante envolvida com este movimento e em algumas ações propostas por Abdias Nascimento), mas subsidiar e contribuir para que se organize e vislumbre outras possibilidades de atuação em e com a dança. Destaco que os eventos, congressos, encontros e reuniões que propunham discussões acerca do negro na cidade do Rio de Janeiro, marcaram e direcionaram seus estudos em dança.

Como bailarina e coreógrafa, sua participação ativa nestes espaços vai assumindo outras proporções na relação de Mercedes com a dança que até então estava mais próxima do contexto clássico. Assim, “começaram a surgir, na vida de Mercedes, novos compromissos com a dança e a cultura negra brasileira” (MELGAÇO, 2007, p.28).

Nas diferentes etapas destas construções coletivas, Abdias Nascimento fazia questão de convidar Mercedes e assim, teve a oportunidade de participar de um momento de extrema importância que foi a criação do Conselho de Mulheres Negras, no dia 18 de maio de 1950 (MELGAÇO, 2007).

Outro evento, que marcou a trajetória da bailarina, foi o 1º Congresso do Negro Brasileiro, que ocorreu no período de 26 de agosto a 04 de setembro de 1950 no Distrito Federal. O evento foi organizado após a Conferência Nacional do Negro em 1949, ambos por iniciativa do Teatro Experimental do Negro. Tanto acadêmico, quanto popular, foi de abrangência nacional e internacional, recebeu políticos, pesquisadores, operários e artistas de diversos lugares. É neste momento que representando a área da dança o Congresso recebeu a bailarina negra norte americana Katherine Dunham e seu grupo de bailarinos negros. “Nesse congresso, ela proferiu palestra, participou com seu grupo de espetáculos, ministrou aulas, assistiu apresentação de diversos trabalhos realizados por brasileiros, conheceu a cultura brasileira” (MELGAÇO, 2007, p. 32).

Relembro sobre a sua passagem pelo Brasil, que marcou uma mudança legislativa contra o racismo. Com o fato de ter sido proibida de entrar no Hotel Esplanada em São Paulo, com sua companhia formada somente por bailarinos e bailarinas negras, o que era proibido para negros. De forma involuntária, mas que devido a este fato, acaba influenciando a retomada da discussão acerca do racismo

no Brasil e que levou à aprovação da Lei Afonso Arinos (O GLOBO, 2013)⁴¹, que é marcada como a primeira lei de enfrentamento da discriminação racial.

A lei 1390/51 de 1951, inclui entre as contravenções penais, a prática de atos resultantes de preconceito de raça ou de cor, seja em estabelecimentos comerciais, ensino, hospedagem, ao servir, atender ou receber cliente, comprador ou aluno, sob pena de multa e prisão.

Em sua participação neste congresso, Katherine Dunham ministra aulas a vários bailarinos e bailarinas brasileiros, estas foram propostas com seu método e técnica conhecida como, técnica Dunham, ainda pouco conhecida no Brasil. Porém mesmo sem me apoiar nesta definição, por considerá-la frágil e sem profundidade, apresento aos olhos do autor Sucena (1989), que se preocupou em descrever, baseando esta dança em ritmos e movimentos primitivos, o que supostamente levaria o dançarino a um maior desenvolvimento de coordenação e controle muscular e consequentemente a uma maior expressividade.

No entanto, me aproximo da definição de Santos (2014, p. 62) na qual aponta que “A essência da técnica desenvolvida por Dunham era construir um trabalho de pesquisa sobre danças regionais, religião e meio ambiente através de diversos elementos da cultura negra.”

O termo “primitivo” sempre esteve associado às danças negras e principalmente às denominadas “culturas primitivas”, negros e indígenas. Seja como definição para o gestual, aos chamados “gestos primitivos”, a demarcação de origem e tempo situando por “danças primitivas”, ou ainda para estereotipar um estilo de dança, que se apresenta relacionando estas danças elaboradas por negros ou negras, porém, sem fundamento aprofundado.

Sobre este conceito, que também já foi associado à Dança Afro brasileira, Caminada (1999) aponta como primitivas as culturas de tribos, os povos que dançavam imitando os animais desde o período Paleolítico a 1.000.000 a.C.

Partindo desse pressuposto, o termo não pode ser atribuído nem à Dança Negra da bailarina, coreógrafa e antropóloga Katherine Dunham, que se baseava em diversas pesquisas e em diferentes países e é reconhecida como a “matriarca da Dança Negra Moderna” e tampouco à Dança Afro brasileira, que se baseia em

⁴¹O GLOBO ACERVO. Disponível em: < <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/criada-lei-afonso-arinos-primeira-norma-contra-racismo-no-brasil-10477391> (2013) > Acesso em: 24/03/2015 às 12:16.

pesquisas entre o Clássico, o Moderno e as Danças Sagradas dos terreiros.

Na biografia de Mercedes, Paulo Melgaço complementa que por sua experiência vivida na escola de Katherine e dos estudos que lá foi possível desenvolver quando recebeu a bolsa de estudos em 1950, ela:

[...] pôde compreender como as raízes sociais e culturais da dança negra podem estar a serviço da coreografia, e sobretudo da luta pela igualdade racial. Com isso, compreendeu que estava trabalhando no mais importante Centro de Pesquisa Norte-Americano para o desenvolvimento da dança negra. [...] O material obtido através dessas pesquisas era utilizado coreograficamente por Dunham, mas com a ressalva de que esses “elementos devem ser usados de forma criativa. Não tem sentido apenas copiar a arte de um povo” (MELGAÇO, 2007, p. 34).

Trata-se de uma aprendizagem, sobre uma organização de conteúdos concebidos para valorização do negro e sua cultura. Na trajetória de Mercedes, esta experiência marca a abertura de outro universo de possibilidades, provavelmente, desejado por ela.

Desta oportunidade, Mercedes pode ampliar seu repertório técnico, crítico, criativo e político sobre danças, culturas, sociedade, questões raciais, pesquisa, danças negras e, sem dúvida, sobre seus desejos e si mesma. Entre Katherine Dunham e Mercedes Baptista, trata-se do encontro de mulheres negras, bailarinas, coreógrafas e diaspóricas.

Além de pertencimento, aqui é um ponto de encontro que se relaciona e intercruza pela percepção de um lugar em comum no qual se percebem, reconhecem e se representam. Uma identificação, uma noção de grupo que consegue rememorar processos através da dança e suas performances.

A partir daí, Mercedes transita por outras percepções acerca da dança, da arte e suas ocupações na sociedade. Ela conhece e se reconhece neste movimento cultural e de pesquisa, transitado por Katherine e seus bailarinos. Quando retorna ao Brasil para se efetivar no Teatro Municipal, onde continuou não sendo “aproveitada” nas encenações, passa a vislumbrar a possibilidade de novos trabalhos, porém, no interior de outras abordagens em dança.

Mercedes permanece envolvida no movimento cultural, artístico e político do Rio de Janeiro. Além de criar sua própria companhia de dança em 1953, também passa a ministrar aulas e retornando com grande bagagem cultural de Nova Iorque, começa um movimento de autonomia e ocupação de espaços.

Disposta a utilizar o que havia aprendido com Katherine Dunham e “descobrir novos caminhos para a dança e cultura negras” (MELGAÇO, 2007, p.38), Mercedes começa a dançar outra história, propondo um trabalho que inicialmente partiria de conhecer danças brasileiras. Assim, se propõe a iniciar algumas pesquisas e tem como foco principal os terreiros de candomblé.

Em entrevista ao documentário “Balé de pé no chão”⁴² Mercedes afirma não ter religião, suas idas ao terreiro eram exclusivamente voltadas para pesquisa, um dos fatores que marcam a constituição da Dança moderna, como espaço e possibilidade para criação.

Atribuo essa atitude de Mercedes a quatro possíveis questões: primeiramente ao contato com Katherine Dunham, nos Estados Unidos, que já realizava pesquisas não somente sobre as Danças e elementos da cultura negra, mas como antropóloga desenvolvia estudos e propunha outros olhares sobre esta comunidade.

Um segundo fator que pode despertar essa ação, é que desde o Movimento Modernista, havia a necessidade que pulsava e era “cobrada” dos artistas (década de 1920 e décadas de 1940 e 1950), a criação de uma arte genuinamente brasileira, não somente na dança, mas na música, nas artes plásticas. Como no Brasil este pensamento também já transitava pelo Balé clássico e este era um espaço que Mercedes também se situava percebo que pode ter afetado suas proposições e pesquisas neste sentido.

Em terceiro lugar, como fator de destaque, situo que muitos dos bailarinos que compuseram o corpo de baile do Balé Folclórico Mercedes Baptista, eram filhos e filhas de santo. Logo, ligam-se ao próprio coletivo como pesquisadores e experientes nesta área.

Por fim, como quarto fator, estendo o reconhecimento, por parte de Mercedes e de seus próprios bailarinos, deste espaço dos terreiros e das Danças Sagradas dos Orixás, que provavelmente ainda não haviam sido um espaço explorado pelos coreógrafos considerados como nacionalistas. Como um dos espaços de maior afirmação e de resistência negra no Brasil, não haveria outro local para uma pesquisa tão complexa, quanto a da constituição do que reafirmo como Dança Afro brasileira, sistematizada a partir destas danças.

⁴²Documentário idealizado e produzido por Marianna Monteiro e Lílian Solá Santiago em 2005. No terceiro capítulo deste trabalho, apresento uma análise deste documentário.

Para além da iniciativa de reunir negros e negras possuidores de algum interesse na dança, Mercedes recebe dançarinos, bailarinos, professores do Brasil inteiro (negros e não negros) em busca de formação. Sua dança se espalha, sofre modificações regionais, mas dissemina uma dança com características de uma “brasilidade negra”.

Destas pesquisas, fundamentadas no corpo pela técnica de balé clássico, técnicas das danças modernas e das danças negras norte-americanas abordadas pela técnica Dunham, Mercedes recria na dança e afirma esta outra leitura como “Dança Afro brasileira”. Segundo Melgaço (2007, p.40), em 22 de maio de 1994, a artista assim afirma ao Jornal do Brasil “Eu inventei, ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé, que mal frequentava, mas passei a pesquisar.”

Mesmo que se tenha ouvido falar bem pouco de novas companhias de bailarinos negros no Brasil, cabe a Mercedes iniciar esta possibilidade. Em um contexto diferente dos grupos até então formados por negros, negras e pela perspectiva das danças conhecidas e consideradas como Danças Populares.

Mercedes concebe uma companhia que segue para os palcos e ruas, formada exclusivamente por artistas negros e negras, com o claro objetivo de criar novos rumos para a dança no Brasil. Nesta época, não poderia chamar seu trabalho de Dança Moderna, considerando que não reproduzia estéticas americanas e nem europeias instituídas como tal.

Explicando melhor essa questão das reproduções estéticas, por mais que a dança moderna tenha surgido da tentativa de romper ou de ressaltar certa “distorção estética”, até então baseada no idealismo advindo do corpo clássico ou corpo romântico, mesmo porque eram executadas pelos corpos ainda formatados pela técnica clássica.

Nestas abordagens, as danças não perderam esta característica do corpo clássico e romântico. Acreditando, que isso se atribui a resquício do pensamento predominante sobre dança, suas estéticas e “harmonia”, como aponta Strazzacappa (2007 p, 233): “O corpo é o espelho do pensamento”.

No entanto, na crença de Mercedes Baptista, seus bailarinos eram formados por abordagens da dança moderna, seus corpos já eram por si só uma distorção desta tal determinada estética e sua dança era fundamentada por outra possibilidade harmônica, pois na busca de uma dança que se aproximasse dos indivíduos, tratavam de temas referentes a este corpo “afrodiaspórico” e seus elementos culturais.

A Dança Afro brasileira explora exatamente os temas referentes aos corpos que dançam, não só pelo desejo, mas pela representação e rememoração de seus contextos, pela pele, o ritmo, a relação corpo e som. Trata-se de uma dança brasileira, inovadora, criativa, marcada também pela necessidade de expor os anseios da época e de um determinado grupo social.

Essa dança não é tão simples de se conceituar, mas compreendo que ela redefine, acessa e rememora uma boa parte dos sentidos que negros e negras carregam. As gestualidades destas danças retomam e reconhecem as multiplicidades de saberes que estes corpos negros dançantes guardam. Para Monteiro (2008), nesta ocasião

[...] Mercedes aparece com um protagonismo acentuado por ter sido a única em meio a um amplo movimento de valorização das tradições populares, incluindo aí as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, a criar uma técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, de forma a poder ser transmitida com uma formação para qualquer bailarino por um professor devidamente treinado. Não se sabe de nenhuma outra iniciativa envolvendo danças folclóricas ou populares que propicie aos seus bailarinos uma técnica por meio de um método específico a serviço de um repertório original. Neste caminho de estabelecimento de uma nova técnica de dança, bem como de uma nova pedagogia, a referência das danças rituais do candomblé foi essencial (MONTEIRO, 2008, p. 07).

Logo após a criação de sua companhia Mercedes continua a enfrentar os contextos racistas deste período, porém, não mais sozinha. É importante dizer que sua formação não se esgota no desdobramento da criação de sua companhia ou da sistematização de uma nova dança, a partir dos encontros e das relações já então narradas. A partir desse outro lugar ocupado, se constrói como coreógrafa, pesquisadora e professora.

Acompanhada de seu Ballet Folclórico viajam para vários países. Trago como exemplo um resumo das viagens descritas por Melgaço (2007) considerando que neste período ainda era incomum mulheres negras transitarem por muitos países. Em 1955, turnê para representar a cultura e a Arte Negra brasileira na Argentina e no Uruguai. Em 1958, Argentina a convite de Ramón Shelber. Em 1962 a convite de Rodolfo Duclos fazem outra turnê para Argentina e Uruguai. Em 1964 seguem para Montevidéu. Cito também, a viagem que fizeram para França, por indicação do escritor e dramaturgo Guilherme de Figueiredo (1915-1997) ao francês Raimons Guilier, para o Festival de Arte Folclórica (França) em 1965.

A temporada, que durou 6 meses, teve o patrocínio da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Vale destacar que, durante o período em que o grupo esteve na Europa, ele percorreu e se apresentou em 150 cidades (MELGAÇO, 2007, p.50).

Sobre o ano de 1966 descreve que:

Por intermédio da primeira bailarina chilena e catedrática de dança moderna. Malucha Solari, a Universidade Católica do Chile convidou Mercedes e o seu grupo para se apresentarem no País, realizar programas de televisão (de caráter cultural) e ministrar aulas da técnica Dunham (MELGAÇO, 2007, p. 51).

Conforme mencionado no tópico “Trajetórias e dobras: uma linha para além de seu tempo”, Mercedes realiza várias viagens de intercâmbio. Tanto para apresentar-se com seu Balé, quanto para ministrar cursos de Dança Afro-brasileira.

Entendo que além destas viagens terem abarcado novas experiências e relações, ampliando uma rede de encontros, olhares e formações, não somente para Mercedes, mas para todos que com ela viajaram. De certo modo, a Dança Afro brasileira, também começa a se deslocar.

Torna-se provocada, provocativa e passa a ocupar lugares em diferentes regiões e assim vai demarcando suas referências e resistências identitárias, para além das representações já afloradas na época, principalmente no Rio de Janeiro, como a da “mulata” das escolas de samba.

Mercedes se forma em danças, encontros e relações. Cria, sobretudo, possibilidades modernas demais para o seu tempo, mas já contribuindo ativamente para a composição de um cenário que vai se desdobrando enquanto “danças negras na contemporaneidade.”

Considerando todas as exposições apresentadas, como não somente de formação, mas também de atuação e de resultados alcançados através da dança, sendo integrantes fundamentais na formação humana de Mercedes, eles é que vão demarcando, ampliando e impulsionando a re-descoberta deste corpo, de suas memórias, realizações, desdobramentos, pertencimentos e desejos. A dança é o ponto de encontro entre todas estas linhas que tecem a história de Mercedes Baptista.

Para agregar visibilidade e imagem a toda esta narrativa, me aproprio da obra “identidade 8”, do artista, *performer* e pesquisador em corpo, ritual e performance,

Glaucus Noia⁴³, para criar a referente figura 7, como uma composição estética, que de algum modo possa traduzir todo este pensamento que estou chamando de “formação rizomática”.

Esclareço que esse empréstimo do termo “*deleuze guattariano*”, “o rizoma”, complementa e me conforta para pensar uma formação múltipla, transgressora, que se impõe para além da formalidade ou das normas educacionais, que considera outras linhas e outras expressões enquanto possibilidades, de se construir e auto construir. Vejo este rizoma como um mapa complexo, questionável e inspirador para se repensar a formação do corpo negro feminino na dança.

Considerando que cada “impressão” ou “cada borrão e suas inúmeras linhas”, seja um aspecto rizomático que transita na formação do corpo e trajetória de Mercedes Baptista e que estas marcas, são compostas por linhas que se tocam e se distanciam. Que se sobrepõem e se escondem. Que transbordam tinta. Que se apagam. Assim como as histórias da travessia do “Atlântico negro” e da canção sobre o “Coração do mar”.

Surge aqui um breve mapa, a figura 7: “formação rizomática de Mercedes Baptista”. Uma trajetória demarcada por encontros, memórias, esquecimentos, borrões e formas. Algumas linhas mais dissolvidas, outras bastantes delineadas, delas re-surge o corpo negro, feminino, dançante de Mercedes Baptista.

⁴³Artista experimental, indisciplinar, ancorado no Rio de Janeiro. Ilustrador e artista plástico. Fonte: <<http://estudioamao.wix.com/glaucusnoia#lc/c1xfq>> Acesso em 21/01/2016.

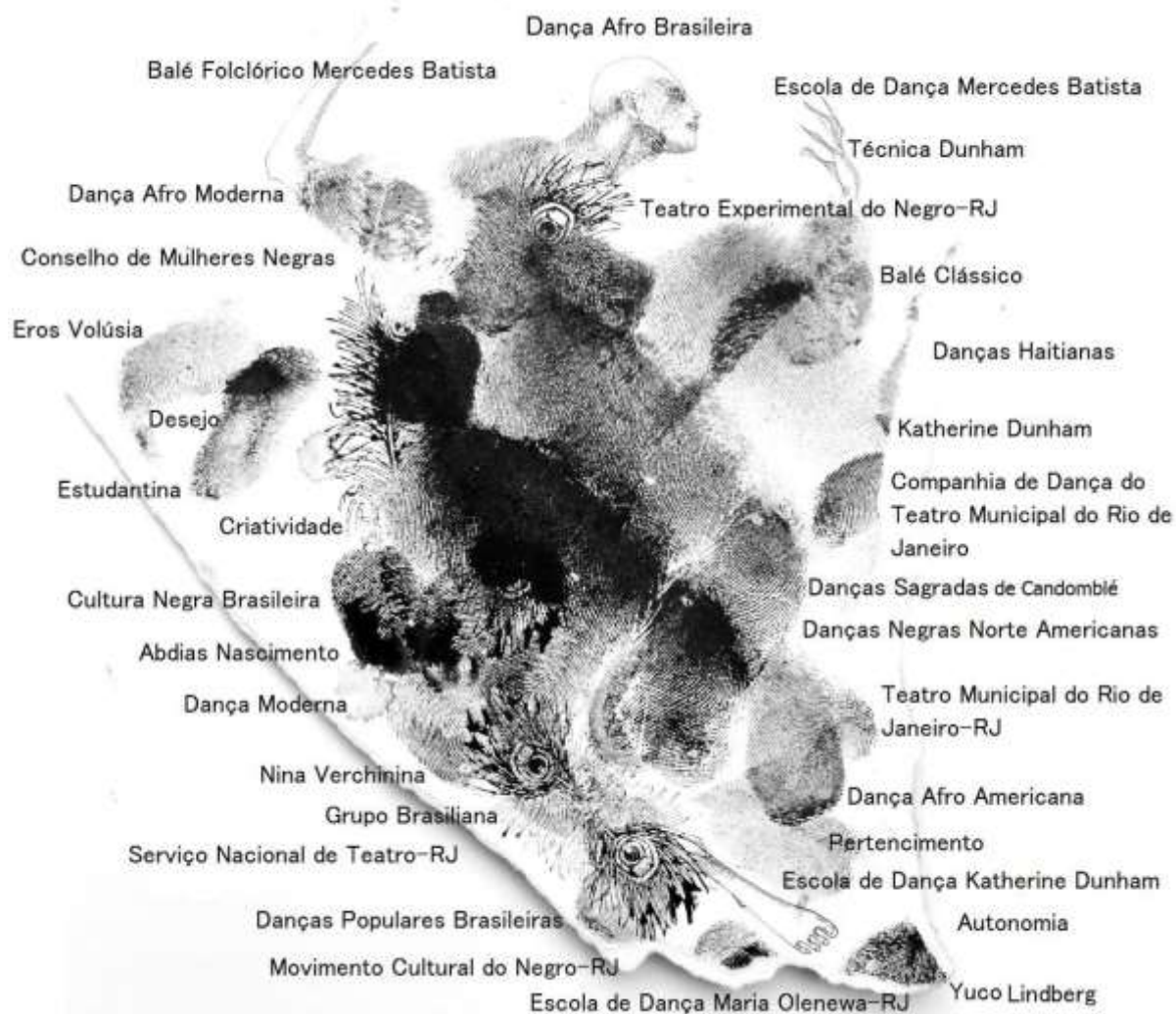


Figura 7: Formação Rizomática de Mercedes Baptista.
 Fonte da imagem original: <https://www.flickr.com/photos/glaucus>

1.3. Sensações palpáveis: dança - percepções e reflexões para hoje

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto momento esquecido de nossos começos e “autenticidade”, pois há sempre algo no meio [between]. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente através de seus efeitos, isto é, quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante da “floresta de signos” (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias (“reliquias secularizadas”, como Benjamin, o colecionador, as descreve) ao mesmo tempo em que esquadrihamos a constelação cheia de tensão que se estende diante de nós, buscando a linguagem, o estilo, que vai dominar o movimento e dar-lhe forma. Talvez seja mais uma questão de buscar estar em casa aqui, no único momento e contexto que temos [...] (HALL, 2003, p. 28).

Neste tópico, trato de algumas percepções que transbordaram das análises anteriores. Pulverizadas nos dias de hoje, para que se possa pensar a dança, criação e as questões étnico-raciais.

Sabendo até aqui, que a bailarina não andou só, ressalto que a importância do grupo de Mercedes Baptista está para além dos acontecimentos. É preciso perceber as entrelinhas destas trajetórias. Assim, falo a partir das reflexões sobre memórias, ausências, esquecimentos, pertencimentos, das linhas que tecem sua formação, da importância dos encontros e das relações.

Mas o universo que a cerca, as histórias de vidas que dançam com ela, as mulheres que viveram, dançaram, cuidaram e com ela romperam este estado de segregação, sugerem olhares mais aprofundados.

A dança é uma arte que, para além de suas técnicas e/ou estilo, participa de um fenômeno corporal criativo, tendo sempre feito parte da cultura negra e de suas mais diferentes performances culturais e que pode ser compreendida pela seguinte abordagem:

Performances Culturais é um conceito que, primeiramente, está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo comparativo das civilizações em suas múltiplas determinações concretas; visa também o estabelecimento do processo de desenvolvimento destas e de suas possíveis contaminações; assim como do entendimento das culturas através de seus produtos “culturais” em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser (CAMARGO, 2012, p.01).

A dança enquanto lugar de encontro e fenômeno criativo também tem sido

reconhecida por grandes filósofos como Nietzsche em “O nascimento da tragédia” (2007), Roger Garaudy com a obra “Dançar a vida sempre” (1980), José Gil com “Movimento total: O corpo e a dança” (2004) e tantos outros pensadores pela sua possibilidade ainda que metafórica de deslocar pensamentos, ideias e corpos.

Este deslocamento estabelece um trânsito também entre aquilo que se dança e aquilo que se é, separando o dançarino do personagem. Pensando pelos aspectos relacionados ao corpo na dança, em dança e que dança, não podemos identificar onde isso começa e onde termina, e se realmente é no ato de dançar que isso se perde.

O processo de criação em dança envolve, para além da técnica e da formação de um modo geral, um encontro com a intencionalidade. Aqui que me reporto ao ato de criar como uma necessidade, que transborda no indivíduo e que este transbordar parte do desejo e certamente de um complexo processo formativo. Para Amaral (2002) a tradução deste pensamento se dá na seguinte descrição:

Estar diante de uma folha de papel em branco, com uma caneta na mão, é uma experiência que pode suscitar reações das mais diversas. Para alguns, pode ser difícil resistir à tentação de desenhar sobre ela palavras ou imagens. O papel se apresenta como um universo a ser construído, totalmente à mercê do desejo. É assim que qualquer obra começa: com o reconhecimento do desejo de executá-la. Esse desejo pode expressar um terror diante do espaço vazio, gerador de angústia. Torna-se necessário seu preenchimento, torna-se necessário o aparecimento de formas que o limitem. Entretanto, o desejo também pode brotar de um enorme prazer em juntar linhas, que lentamente vão se compondo e expressando este ou aquele conteúdo. Enfim, seja qual for o desejo, o fato é que o vazio vai desaparecendo à medida que formas forem começando a surgir. Aquelas primeiras linhas escritas, na folha até então em branco, que minutos antes continha todas as possibilidades, vão ganhando contornos definidos, fruto das opções que autor/artista teve que fazer ao se decidir pela linha x e não pela linha y. [...]. Daí podermos concluir que criar é, antes de tudo, um ato de renúncia. Nada é criado, se antes não houver renúncia à plenitude, que existe, porém, somente enquanto devir. Criar é um ato de escolha, que necessariamente é precedido pela discriminação dos elementos que compõem aquela multiplicidade [...] (AMARAL, 2002, p. 13).

A dança é também um rodopio em busca da subjetividade escondida e massacrada. Penso que Mercedes Baptista se deparou com esta “necessidade”, quando não se sentiu pertencente ao Balé Clássico. Sua trajetória sugere que não queria somente estar no palco dançando. Ela desejou ocupar lugares, desconstruir pensamentos, se perceber naquilo que a fez, vir a ser. A arte tem esse lugar, de proporcionar acontecimentos, que podem nos reportar a nós mesmos.

Quando saiu em busca de outros lugares de formação, ao encontro de outras danças, demonstrou não se sentir confortável ou satisfeita com somente aquela

experiência, obviamente influenciada também pela não valorização da diferença, sendo a única negra no Corpo de baile, pouco elencada para danças e espetáculos. Sabendo também que se trata de uma dança com passos marcados, de profunda exigência em seus padrões, somados à representatividade que o corpo dela se enquadrava. Ali não criava um espaço propício ou aberto para o ato criativo, por parte de seu próprio corpo desejante, que inicia sua formação aos 24 anos de idade⁴⁴ e ainda constrói toda essa vivência.

Afirmo que algumas concepções de dança, técnica, corpo e possibilidades estéticas no Brasil ainda estão vinculadas ao contexto vivido por Mercedes. São inúmeras reproduções daquilo que chegou entre Américas e Europa, que por vezes acabam por limitar as percepções sobre o que se cria a partir de contextos nacionais, locais ou em especial, “afrodiaspórico”, como tentei mostrar nas análises das historiografias no início do trabalho.

Observando a vida de Mercedes pelos aspectos relacionados à cultura brasileira, enquanto “cultura afro-brasileira”, me aproprio do pensamento de Hall (2003) que questiona refletindo sobre a identidade cultural no Caribe, mas que pode ser abordado sobre a realidade brasileira em seus sentidos:

O que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que a “identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2003, p. 28).

Como estas reflexões podem ser desdobradas a partir das proposições de dança, arte, seus conceitos e fundamentações, com breve recorte da década de 40 aos dias atuais, sem considerar as contribuições dos negros e das negras, no que diz respeito à identidade cultural brasileira?

Reportando a uma maior valorização das produções e criações com temáticas nacionalistas ou as ditas enquanto arte popular. Demonstrando e reconhecendo o como, onde e por quais mecanismos a comunidade negra tem mantido e resistido na re-construção de toda essa cultura produzida a partir de um regime escravocrata e que isso está além das montagens nacionalistas, baseadas nas histórias narradas na

⁴⁴Considerando que hoje a idade ideal para iniciar estudos e formação em dança clássica está entre os 5 aos 7 anos no máximo. Neste período, iniciavam já na fase adulta.

maioria dos livros.

Estas são algumas colocações que devem ser levadas em consideração pelas “relações de diferentes culturas, com uma cultura dominante dentro de um mesmo espaço” como apontam, sobre multiculturalismo e subcultura, os autores Gupta e Ferguson (2000, p.33), pensando pelos contextos abordados aqui sobre o universo do Balé clássico, o Movimento cultural do negro, as Danças Sagradas dos terreiros, os professores que atravessaram esta narrativa, os vínculos com diferentes culturas.

De certo modo, o Rio de Janeiro sediou estas relações multiculturais que foram sendo impressas na formação de Mercedes, que foram tecidas no trânsito entre estas fronteiras e assim, marcando e demarcando lugares de poder, de resistência, de etnicidade. Na época, quando a dança é denominada com o acento “Afro”, trata-se de uma demarcação étnica e que vai propiciando a transposição de fronteiras. A exemplo, quando Mercedes retorna ao Teatro como professora desse gênero de dança.

Ainda rememorando a trajetória de Mercedes Baptista, diversos bailarinos e professores foram formados a partir de sua companhia e vivências. Assim como Mercedes, algumas destas personalidades desdobraram, não somente os conhecimentos e saberes enquanto professores, mas também em ações tais como impulsionar esse movimento cultural e artístico em outros estados através da dança, criar novos grupos com bailarinos negros e negras, iniciar o trabalho e formação destes bailarinos e difundir a Dança Afro brasileira.

Lima (2005) pesquisou sobre esta dança no Rio de Janeiro, ele descreve sobre as ex bailarinas Marlene Silva e Isaura Assis e os desdobramentos destas experiências que:

Marlene Silva nasceu em Belo Horizonte e conheceu Mercedes Baptista no Rio de Janeiro com quem fez aulas de "danças folclóricas" no salão da Gafieira Estudantina no início da década de 60. Não viajou com Mercedes e não participou de Brasiliana. Na década de 70, montou uma academia na sua terra natal, Belo Horizonte. Marlene é juntamente com Isaura de Assis uma das primeiras bailarinas e coreógrafas a fazer "dança afro" no Rio de Janeiro, a partir do aprendizado com Mercedes (LIMA, 2005, p. 13).

Além destas duas bailarinas que atuaram com dança Afro brasileira até cerca de dois anos, grandes nomes também fizeram parte dessa trajetória e ainda atuam a partir dela, embora nenhuma delas sejam citadas nas historiografias analisadas ou mesmo nas consultadas. Somente foram encontradas suas identificações, na devida

biografia de Mercedes Baptista por Melgaço (2007) e no documentário “Balé de pé no chão” de Marianna Monteiro e Lílian Solá (2005), que é analisado no capítulo 3 desta escrivência.

Destaco que os desdobramentos ainda precisam se refletir nos diversos universos que se propõem a atuações em e com dança. Assim como Mercedes marcou vidas e desviou trajetórias, muitas outras referências a partir daí também foram mobilizadas. Apresento como exemplo, a professora e bailarina goiana Lenir Miguel de Lima, que relata em entrevista à Ribeiro (2010), que fez aulas com Mercedes Baptista, e diz:

A gente saiu de uma cidade que não tinha nada e o que a gente via através do cinema era só clássico e, algumas vezes jazz, que era mais comum nos Estados Unidos, então nós queríamos aprender mais. Fizemos aula com o Nino Giovanetti, que era o mestre do Jazz no Brasil, fizemos aula com a Mercedes Baptista (RIBEIRO, 2010, p.135).

Sem dúvidas, essa vivência trouxe afetações e questões que influenciaram sua atuação em outra localidade e realidade. Estes resquícios perpassaram a formação e o trabalho de Lenir em Goiânia, assim como o de Marlene Silva, que hoje é conhecida como a matriarca da Dança Afro brasileira em Belo Horizonte, Minas Gerais e que foi aluna de Mercedes.

Nesta trajetória houve também integrantes que buscavam uma formação, mas não em sentido profissional. A exemplo, cito duas ex-alunas, que não fizeram parte do momento principal da carreira de Mercedes e de seu balé por terem entrando no período em que o grupo já não estava mais no auge, mas que posteriormente assumiram as responsabilidades sobre a saúde e bem estar de Mercedes, quando a mesma já não podia arcar com tais demandas, que inclusive não eram poucas. Estas alunas foram Jandira Lima e Ruth Souza, como bem descreve Melgaço (2007):

Nessa época, entre outros alunos, ingressaram na escola duas alunas: Jandira Lima e Ruth Souza. Elas irão acompanhar o casal pelo resto de suas vidas. Com um perfil diferente da maioria dos outros alunos e bailarinos do grupo, elas participam do grupo por prazer, como atividade física e relaxamento, não sonham em se tornar profissionais. Principalmente, porque já possuíam profissão e vida estabilizada. Jandira era jornalista e trabalhava com edição e publicação de livros; Ruth, advogada e funcionária pública federal (MELGAÇO, 2007, p. 117).

A vida e as performances cotidianas de Mercedes mudam e/ou devem mudar

os olhares acerca das Danças Negras, do ser mulher negra dançante e daquilo que está sendo produzido em dança pelos negros e negras. Estereótipos e danças são reproduzidos o tempo todo e seguem marcando o imaginário das pessoas com uma referência pré-estabelecida e que acaba por se tornar uma ferramenta que promove a exclusão.

Existe um grande acervo de danças e de elementos à disposição dos corpos negros desejosos de afetos e contaminações que se aproximam e resistem enquanto pertencentes ao corpo “afrodiaspórico”. Corpo que se ressignifica o tempo todo, que passa pelos desvios e brechas, e que é o tempo todo cercado.

A reprodução e a repetição desenfreada bloqueia a potencialidade do corpo negro, marcado pela representação da marginalidade e nem sempre pela criatividade. Em depoimento a Lima (2005 p. 45) Isaura de Assis relata: “[...] O sistema vê a dança afro como uma dança sem técnica, mística, folclórica na forma pejorativa e primitiva, sem que tenha que ser trabalhada [...]”.

Diferente das intenções de quem ensina e de quem se dispõe a esta dança, visto que a mesma promove um estado de corpo, que se reencontra nos gestos suaves e belos de Oxum, ou na agilidade, força e presença marcante da tempestuosa Iansã, ou ainda das intenções de quem se afina na gestualidade lenta e delicada de Nanã. Há aqui, uma identificação técnica, tanto de níveis, quanto de movimentos e suas intencionalidades, que aproximam os saberes e as representações dos deuses dançantes do candomblé e os corpos cotidianos. No entanto, não somente enquanto uma dança mitológica, mas uma dança que aproxima estes corpos de seu verdadeiro estado de ser.

Por fim, considero as reflexões sobre as identidades aqui construídas, reconstruídas ou desconstruídas, os fazeres da Dança Afro brasileira inseridos no contexto nacional da dança no Brasil e a retomada de possíveis olhares para o acervo de Cultura Afro brasileira existente.

Com base na rememoração da vida de Mercedes Baptista, destaco os aspectos relacionados a propulsão e deslocamento de saberes, as representações marcadas no imaginário social sobre o corpo da mulher negra, os ensinamentos, as formações, a retomada de questões sobre as memórias deste corpo “afrodiáspórico” e suas relações com a dança. A dança aqui é um ponto de encontro. Quando os corpos se encontram para dançar a própria vida, vão sendo tecidas linhas rizomáticas.

CAPÍTULO 2

CORPO NEGRO FEMININO NA ARTE DA DANÇA



Figura 8: Mercedes ministrando aula na Dunham School of Dance.
Fonte: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Dan%C3%A7a_Afro-brasileira
acesso em: 05/03/2016 as 17:45

2.1. Pele e cóccix: Processos e singularidades

(Nem sempre as linhas de poder podem ser vistas. São os fios das relações)⁴⁵

Por onde começar para se falar do corpo negro feminino na arte da dança e de seus processos formativos e criativos? Esta é uma questão que vem ocupando um tempo significativo de minha trajetória, tanto como mulher negra, artista da dança e professora. Ao longo destas reflexões tenho me deparado com a problemática de desenvolver este intenso pensamento, até porque as mulheres negras carregam questões simbólicas que estão bastante centradas no corpo, como ser boa de cama, todas as mulheres negras sabem sambar, estão sempre disponíveis para o sexo e por aí vai. Representações que objetificam estas mulheres.

Mercedes Baptista talvez não tenha investigado a fundo estas questões, como professora ou mulher negra e artista da dança, mas sua história de vida, como proposto neste trabalho, inspira e impulsiona a persistência destas reflexões ainda nos dias de hoje.

O foco deste capítulo está em alcançar algumas percepções que marcam a trajetória da bailarina Mercedes Baptista e suas performances, passando pelos seguintes aspectos: corpo negro feminino dançante, as representações que marcam a travessia desta bailarina e das mulheres negras, bem como os que propõem um deslocamento destas representações.

Assim como o tema memória se estende a uma complexidade de estudos e entendimentos, não é muito diferente quando se trata do tema corpo. No entanto, neste momento usufruo dos pensamentos que trataram de se ocupar de reflexões acerca da representação, imaginário social, corpo negro feminino e dança. Trazendo como empréstimo teórico, os autores: José Gil (2004), Stuart Hall (2003, 2014), Lélia Gonzalez (1984, 1988) e Denise Zenicola (2007), dentre outros autores que já foram apresentados como referências neste trabalho.

Esclareço que me interessam as conexões que alcancem lugares e

⁴⁵Fala do professor Alex Ratts, apresentada durante sua aula, no programa de pós-graduação em Geografia. Universidade Federal de Goiás, em 02/09/2014.

possibilidades para inserir o corpo negro neste processo, considerando suas questões, tensões e como se encontram com a dança. No caso, trata-se de refletir sobre algumas representações que estão instauradas no cotidiano destas mulheres e trazer a trajetória de Mercedes Baptista como possibilidade de situar, deslocar e saltar destas. Para tal construção serão apontados breves conceitos, olhares e acontecimentos vividos por Mercedes. Esta delimitação se justifica pelo próprio “peso” que a representação demarca, afeta e fricciona neste corpo lançado ao esquecimento. Influenciando sem dúvidas a sua própria sustentação e formação.

A escritura de Gil (2004 [1935]) que trata sobre “corpo e dança” considera a constituição e elaboração do movimento, gesto, criação e ocupação de espaço, gerados a partir do que Laban descreve como “a partir de um impulso interior” (*apud* GIL, 2004, p. 15). Sendo o bailarino ou a bailarina de um modo geral um inventor de configurações precisas, do movimento que gera movimento e entendendo que há um movimento que antecede o próprio movimento. No prólogo de sua obra pode-se ler:

No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abala os seus ossos e a sua carne. Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava. O bailarino retoma o seu corpo nesse momento preciso em que perde o equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, a sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará clareza e estabilidade à sua extrema agitação interior (GIL, 2004, p. 13).

Neste fragmento consigo conectar algumas reflexões ao pensamento sobre corpo negro para além de somente uma formação sistematizada. A formação do corpo na dança está diretamente ligada a diversos atravessamentos. No entanto, a retomada desse corpo atravessado e marcado de diferentes formas, que busca alcançar o domínio do movimento, que segundo o autor, “por meio do movimento domará o movimento: com um gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo” (GIL, 2004, p. 13).

Ampliando tal conceito, acrescento que este corpo também precisa ser observado em seus aspectos étnicos raciais e de gênero. Esta última proposição

(gênero), não é tão aprofundada em relação ao machismo e ao sistema patriarcal. Porém declaro que há muito a se discutir sobre isso e também sobre as representações do homem negro na dança. Mesmo citando aqui e se tratando de narrar toda essa escritura com foco em uma personagem feminina, o trabalho não comporta uma discussão suficiente frente às relações e contextos do cenário sobre bailarinos negros.

Para pensar o corpo negro feminino na dança, é fundamental reportar a outros atravessamentos. Aqui será desenvolvido um diálogo delimitado sobre representação e imaginário social, como um dos atravessamentos que estão “colados” neste corpo.

Para entender a Dança Afro brasileira, seus gestos, criações, ocupações de espaço, é realmente necessário compreender os impulsos internos citados acima. Necessário investigar sobre em que se constroem as tensões que carrega e como são vistas em processos que vão sendo internalizados ao longo da vida e vão construindo, trazendo a retomada do que é destacado aqui como “corpo afrodiaspórico”.

Esta se torna uma busca de visibilizar o corpo negro feminino, representado e apresentado pela história de vida da bailarina Mercedes Baptista, que carrega para além dos atravessamentos descritos no capítulo anterior e que constituíram sua formação enquanto rizomática, no seu sentido multi e transdisciplinar, interligados aos encontros e às relações confluentes (figura 7). Sendo, no entanto, ampliado para além dessas identificações que compõem o imaginário social, um corpo que encontra desvios e retoma para si, o próprio corpo.

Agrego esse entendimento ao que é citado nos estudos sobre corpo de Gil (2004) que diz:

o seu “meio” não é exterior ao seu corpo, mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele: é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda a estranheza; ou seja que os seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o seu corpo. Este último deve tornar-se o seu espaço - aí, adquirirá ausências de peso e energia; aí, descobrirá leveza seja qual for a situação, através da própria resistência dos materiais (o peso, os órgãos). É por isso que, de certa maneira, o bailarino dança no interior do seu corpo (GIL, 2004, p. 18).

Desse modo, situo o corpo de que aqui se trata, pela construção histórica e pela representação que ocupa no imaginário social. Este veio sendo construído entre África, Europa e América a partir de um processo de escravidão, servidão, punição, vigilância,

estereotipação, objetificação, inferiorização, segregação, coisificação, subalternização e outros conceitos que vem sendo explorados e apresentados à sociedade.

Os estudos de cultura, relações étnico-raciais, diferença e outras proposições, tem ocupado boa parte destas discussões, no sentido de se buscar o reconhecimento destas conceituações e seus contextos versus a internalização de outros valores. Atento considerar que estes termos em relação ao corpo, em reflexão neste trabalho, não necessariamente aportam um ou outro, mas em sua maioria agrega vários destes, que foram apontados.

Autores e pesquisadores brasileiros e estrangeiros como Ratts (2007; 2010), Lélia Gonzalez (1984; 1988), Beatriz Nascimento (2007), Rosa Rossini (1998), Milton Santos (2004), Stuar Hall (2003; 2014), Paul Gilroy (2001) e outros, oferecem importantes escrituras e reflexões sobre estes conceitos e ainda dos estudos sobre o negro e as mulheres negras, nos seus diferentes contextos, assim como traduzem a importância de reconhecer sua permanência no imaginário social brasileiro, para que se possa esclarecer o tipo de racismo permanente aqui, identificar todo este processo e a urgência de se repensar e transpor estes “modos de ver”.

A manutenção deste imaginário sustenta a ideia representativa de uma superioridade entre um grupo social e outro, assim como se manteve visivelmente nas historiografias sobre a história da dança analisadas. Hall (2014) em seu capítulo: “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”, explica que as culturas nacionais são compostas por símbolos e representações. Segundo ele,

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso*, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (HALL, 2014, p. 31).

Assim, para falar da formação corporal em se tratando de um corpo negro feminino e das performances de Mercedes Baptista, é importante reportar a questão da representação e em especial da que compõe o imaginário social, ao que Hall (2014) cita a partir de Benedict Anderson (1983) que argumentou o termo como uma “comunidade imaginada”, o que espelha os pensamentos expostos aqui.

É preciso também apontar alguns aspectos que permeiam, tempo, lugar e

espaço, mesmo que seja para apontá-los como percursos da trajetória de Mercedes, acreditando que a partir dessa rememoração poderei compreender como se proliferam e permanecem tão ativos na sociedade brasileira.

Falar desta trajetória, para identificar as demarcações simbólicas, impressas no corpo negro feminino, é mapear também possíveis representações de enfrentamento cotidiano de um cenário que trata de mulheres incluídas nos grupos de mulheres objetificadas e estereotipadas.

É fundamental ir além destas problemáticas e lançar estas questões no universo da dança, nos estudos de cultura e nos espaços da formação do corpo, para atentar sobre os mecanismos que limitam estes corpos, vislumbrando também alcançar percepções que caíram no esquecimento, como é tratado por Gonzalez (1984, p. 226), acentuando a importância de se refletir “o lugar da mulher negra no processo de formação cultural do Brasil e dos diferentes modos de rejeição e integração de seu papel e esquecimento.”

De diferentes formas, acredito que isto subsidia e encoraja outros olhares para os contextos que permearam a vida de Mercedes e das mulheres de seu grupo, sem esquecer que eles se desdobram em diversas situações inclusive na própria organização social e percepção sobre a formação deste corpo na dança.

2.2. Lugares e representações: Em terra de “mulata” como é ser bailarina?

Falar em corpo revoltado é também pensar neste corpo como reflexo da época que vivemos, carregada de dissenso e fragmentação. É pensar em um corpo essencialmente efêmero, em revolta, talvez permanentemente em revolta, nunca resolvido (VIEIRA, 2011, p. 4).

Início com o objetivo de dialogar com uma das representações que demarcam o corpo negro feminino, porém em diálogo constante com as performances de Mercedes Baptista e o cenário em que atuou. Como Hall (2014) nos demonstra que toda essa representação é uma construção imaginada e se desdobra pelo que irá chamar de narrativas da nação, que conta e reconta nas histórias e por outros meios, mantendo o cenário e as experiências da “comunidade imaginada”. Descreve:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Estes sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2014, p. 31).

No Rio de Janeiro, Mercedes marca a cena artística da dança, como a primeira bailarina negra a compor um corpo de baile, mas pela criatividade também demarca o espaço do carnaval, criando uma dança teatral para uma comissão de frente. Ambos são espaços que se tornaram permitidos para a mulher negra atuar, por um processo que se desdobra no tempo de Mercedes.

É a personificação de uma mulher negra quase aceita, que bailou nas canções na década de 1940 e 1950, enlouqueceu os homens e sem dúvidas muitas mulheres. Mercedes seria uma bela “mulata”, se não quisesse e soubesse que podia ser bailarina.

Segundo Melgaço (2007), Mercedes começa a ter visibilidade ao vencer um concurso promovido pelo Teatro Experimental do Negro, o “Concurso de Rainha das Mulatas em 1948”. Abdias Nascimento (2004) relata que o concurso foi promovido como instrumento pedagógico, que visava realçar o tipo de beleza da mulher afro brasileira e educar o gosto popular, pervertido pela pressão e consagração exclusiva de padrões brancos de beleza, como uma ferramenta de valorização desta mulher.

É preciso lembrar que mesmo com estas perspectivas, o cenário cultural da época ainda estava bastante marcado por resquícios racistas, machistas e sexistas,

assim como ainda identificado hoje. Em tempos antes da atuação de Mercedes, mas já no contexto do cenário e da historiografia da dança no Brasil, a “mulata” veio sendo descrita em músicas, peças teatrais, nas ilustrações, enquanto corpo negro feminino dançante. Este corpo apareceu com suas curvas, seminu, dotado de gestos sinuosos e de rebolados e marcados pelos ritmos, supostamente mais “permissivos” como, por exemplo, do samba e do samba de gafieira.

Para constar, na obra de Sucena (1989), o termo “mulata” e estas referências sobre o imaginário social no contexto da dança, aparecem desde 1815, com a chegada do bailarino Auguste Toussaint⁴⁶ e algumas bailarinas de Paris que lhe acompanhavam. Em uma carta apresentada na obra de Theodor V. Leithold, chamada “Minha excursão pelo Brasil⁴⁷”, o mesmo descreve sobre sua visita e apreciação de espetáculos,

[...] Além dos franceses, há também espanhóis e uma mulata engajados nos bailados. O jovem espanhol e sua irmã dançam satisfatoriamente, mas a mulata, a quem são às vezes entregues partes do solo, graças às suas formas atraentes, agita-se como se fosse mordida por uma tarântula (SUCENA, 1989, p. 39)

Reportando a esta representação significativamente presente na atualidade, ela veio sendo atribuída às mulheres negras também em meados da década de 1920 e se apresenta bastante marcante no período de atuação de Mercedes, por ocupar o lugar da mulher negra na dança.

A “personagem simbólica” e socialmente caricata da “mulata⁴⁸”, trouxe todo um universo de estética, dança, mercado e suposta aceitação. No entanto, é das entrelinhas que salto no tempo a partir desta representação.

Lélia Gonzalez (1984) no texto: “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, dialoga com um dos trechos da música “O teu cabelo não nega a mulata” do compositor Lamartine Babo e irmãos Valença em 1931, no seguinte trecho “*Tens um sabor bem do*

⁴⁶Auguste Toussaint: foi bailarino da Academia de L'Opera e do Porte Saint-Martin, de Paris. Chegaram ao Brasil em 18 de julho de 1815 (SUCENA, 1989).

⁴⁷Theodor V. Leithold: O único dado encontrado sobre este autor foi a publicação de sua obra. “Minha excursão ao Brasil” editada em 1820. Militar alemão (SUCENA, 1989).

⁴⁸Ver reflexão sobre esta representação e outras, no texto: Racismo e sexismo na cultura brasileira de Lélia Gonzalez (1984, p. 227 a 236).

Brasil. Tens a alma cor de anil. Mulata mulatinha meu amor. Fui nomeado teu tenente interventor". A autora traça uma reflexão sobre o racismo, sexismo e os estereótipos, a partir de uma análise do conteúdo e da intencionalidade de sua letra, onde o "tenente interventor" é nomeado para ser o responsável (dono) da "mulata", nomeado por quem? Por quê? Que espécie de relação se trata? Quem é essa mulher chamada de meu amor que necessita de um interventor?

As citações de "amor" a estas mulheres, também imperam de uma tal grandeza se não fosse quase brutal eu diria: *"Ai, meu Deus, que bom seria, se voltasse a escravidão, eu pegava essa mulata, prendia no meu coração, e depois a pretoria, é quem resolvia a questão"*. Irônico tamanho amor, tratado na canção "Mulata assanhada" de Ataulfo Alves, lançada em 1956. Posteriormente, o cantor e compositor também gravou as canções "Saudades da mulata" e "Requebrado da mulata", onde se lê:

Esse gostoso requebrado da mulata.
Tira o sossego de qualquer um cidadão.
Esse jeitinho que ela tem é que me mata.
Não há quem possa resistir à tentação.

Quando ela passa sorridente na avenida.
Toda faceira no seu modo de andar.
A gente chega a esquecer a própria vida.
Essa mulata é um caso a estudar.

Quando ela samba na pontinha da chinela.
Se requebrando no terreiro a noite inteira.
É tão bonito minha gente salve ela.
É coisa nossa é mulata brasileira⁴⁹.

São muitas as canções que retratam e associam esta "mulher imaginária" à dança e surgiram como um suposto "elogio", "apreço" e "admiração". No entanto, considero que acabou reverberando e contribuindo para a objetificação da mulher negra, sendo tratada como coisa, objeto de consumo, descarte e produto comercial no carnaval.

Elisa Lucinda, atriz e escritora negra brasileira, conhecida por popularizar a poesia, tem provocado algumas inquietações quando responde a estas fantasias, em seus escritos da série "Brasil, meu espartilho", traz o poema "Mulata Exportação", termo também já impresso a um tipo de "mulata" que agrada um público específico, ela

⁴⁹Disponível em: <<http://ataulfo-alves.lyrics.com.br/letras/66724/>> acesso em 28/01/2016.

declama:

Mas que nega linda./ E de olho verde ainda./ Olho de veneno e açúcar!! Vem nega, / vem ser minha desculpa. / Vem que aqui dentro ainda te cabe. /Vem ser meu álibi, minha bela conduta. / Vem, nega exportação, vem meu pão de açúcar!! (Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?) / Minha tonteira minha história contundida. / Minha memória confundida, meu futebol, entendeu meu gelol? / Rebola bem meu bem-querer, sou seu improviso, / seu karaquê; / Vem nega, sem eu ter que fazer nada. / Vem sem ter que me mexer. / Em mim tu esqueces tarefas, / favelas, senzalas, / nada mais vai doer. / Sinto cheiro docê, / meu maculelê, / vem nega, / me ama, me colore. / Vem ser meu folclore, / vem ser minha tese sobre nego malê. / Vem, nega, / vem me arrasar, / depois te levo pra gente sambar. / Imaginem: / Ouvi tudo isso sem calma e sem dor. / Já preso esse ex-feitor, / eu disse: / “Seu delegado...” / E o delegado piscou. / Falei com o juiz, / o juiz se insinuou / e decretou pequena pena / com cela especial / por ser esse branco intelectual... / Eu disse: / “Seu Juiz, não adianta! / Opressão, Barbaridade, / Genocídio / nada disso se cura / trepando com uma escura!” / Ó minha máxima lei, / deixai de asneira. / Não vai ser um branco mal resolvido / que vai libertar uma negra: / Esse branco ardido / está fadado / porque não é com lábia de pseudo-oprimido / que vai aliviar seu passado. / Olha aqui meu senhor: / Eu me lembro da senzala / e tu te lembrás da Casa-Grande / e vamos juntos / escrever sinceramente outra história. / Digo, repito e não minto: / Vamos passar essa verdade a limpo / porque não é dançando samba / que eu te redimo ou te acredito: / Vê se te afasta, / não invista, / não insista! / Meu nojo! / Meu engodo cultural! / Minha lavagem de lata! / Porque deixar de ser racista, meu amor, / não é comer uma mulata! (Da série “Brasil, meu espartilho”)⁵⁰

Pelo poema, percebe-se que hoje existe uma consciência enfática de enfrentamento destas negações, das rejeições, inclusive nas poéticas artísticas. Saindo do cenário musical da época, e pensando em outras ferramentas mantenedoras destas representações, frente ao corpo negro feminino. É possível perceber o quanto os resquícios estão ainda fortemente inseridos nas entrelinhas e no imaginário social brasileiro, enviados fortemente pela ferramenta “mídia”.

Traduzindo e inspirando outras leituras e reflexões sobre este corpo objetificado e a manutenção desse imaginário social, convido o leitor ou leitora, a fazer uma busca pelo termo “mulata” em sites de consulta como o “Google”. A maioria dos vídeos quantificados em uma média de 246.000 resultados encontrados expõe mulheres seminuas, objetificadas sexualmente.

Para complementar, sugiro a leitura, na íntegra, da publicação “Bem vindo ao

⁵⁰Disponível em: <<http://www.escolalucinda.com.br/bau/mulataexportacao.html>> acesso em 28/01/2016.

Brasil colonial: a mula, a mulata e a Sheron Menezes”, no site *Blogueiras negras*⁵¹, escrito por Mara Gomes e publicado em 02 de janeiro de 2014. No texto, a autora apresenta a importância desconhecer o termo em sua origem, descrito como:

vem das palavras em espanhol e português para a mula, que baseiam-se no termo em latim *mulus* que significa a mesma coisa. A mula é o produto resultante do cruzamento do cavalo com burra, ou seja, passou a aplicar-se ao filho de homem branco e mulher negra. O termo mulata tem raiz baseada em um animal, igualmente como o “criolo”, termo que se usava pra designar os negros antigamente, que também era o nome de uma raça de cavalo (GOMES, 2014, p. 01).

O texto de Gomes (2014) também contempla descrições sobre outras posições ocupadas por esta mulher, não só a de dançarina, mas também a da mulher amante, a qual não serviria para “casar”, conforme foi relatado também no poema de Elisa Lucinda “Monto casa procê mas ninguém pode saber, entendeu meu dendê?”.

A autora contribui trazendo uma reflexão a partir da montagem comparativa (figura 9), fazendo uma síntese sobre a origem do termo “mulata” e seu uso nos dias de hoje, comparando a imagem que representa o comércio de mulheres negras a partir do séc XVI, com uma cena do chamado “Programa do Faustão” da Rede Globo de televisão, onde acontece um concurso para escolha da “mulata”, símbolo do carnaval na rede citada. É a escolha da personagem “Globeleza” que samba todos os dias na época desta festa, na TV, diante dos olhos da sociedade como o suposto padrão de beleza negra e espaço dedicado a estas mulheres na dança.

⁵¹Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2014/01/02/vindos-brasil-colonial-mula-mulata-sheron-menezes/comment-page-1/>> Acesso em: 28/10/2015.



Figura 9: Imagem comparativa. Comercialização e objetificação da mulher negra. Montagem feita por Mara Gomes.

Fonte: <http://blogueirasnegras.org/2014/01/02/vindos-brasil-colonial-mula-mulata-sheron-menezes/comment-page-1/> Acesso em: 28/10/2015 às 14:40.

Na imagem comparativa (figura 9) da autora, é possível observar que ainda há muito que se discutir e explorar sobre os lugares que mantêm e reproduzem com seus mecanismos estas referências e a objetificação do corpo negro feminino.

Seguindo pela vida de Mercedes Baptista, que talvez pudesse ter sido espelho desta representação não somente por ter conseguido maior visibilidade a partir do próprio concurso de “mulata” na época, mas também por sua atuação no espaço do carnaval, que acabou seguindo por outro viés, mas que abordo aqui por ser também um dos espaços mais marcados por esta personagem, bem como de seu grupo, tratando-se aqui, de uma caricatura herdada de longa data que é atribuída para a mulher negra que dança.

Entende-se que quanto mais “misturada” melhor, nem tão escura, mas não tão clara, assim é mais aceita, desejada, mas também não pode ser gorda e nem velha, senão já não é mais a “mulata” padrão. Torna-se claro que a questão não é somente o tom de pele que designa uma verdadeira “mulata”, trata-se de um objeto de consumo. Zenícola (2007) retrata isso na seguinte citação:

Esta mãe negra, num claro processo de branqueamento, desvalorização de gênero e estilização, vai virando a mulata, perdendo em sabedoria e conhecimento e ganhando em sedução. Conforme perde em saber, perde sua origem, logo, seu passado e enraizamento ancestral, fica solta na escala social; nem branca nem negra, nem séria trabalhadora/religiosa nem prostituta, entra no viés do desvio, aceita enquanto jovem e desfrutável, como fruta para ser comida por qualquer um - “pele de sapoti” - e, qual a fruta, é cheia de carnes e muito doce; velha, perde a utilidade (ZENICOLA, 2007, p. 112).

Esta personagem é construída em espaços de relações e confrontos culturais, entre dominantes e populares e que ainda hoje, são demarcadores de território. Sobre o corpo negro em performance, como apresenta Zenicola (2007), em seu artigo “Dança de malandros e mulatas”. Na verdade, trata-se de uma reprodução que se torna presente no corpo que dança e que podem ser analisadas de modo a trazer à vista, aquilo que parece se apresentar nas entrelinhas da sociedade.

Também se torna presente na relação entre o Balé Clássico e a Dança Afro brasileira de Mercedes, que se configura no trânsito entre os dois espaços de confronto citados e é constituída por elementos presentes nas culturas destes espaços. Para Gonzalez (1984), estas representações ainda permanecem ocupando o cotidiano das mulheres negras. Desse modo, discute sobre este lugar, associando-o ao mito da democracia racial, que também abarca o universo da dança. A autora busca ressaltar os sentidos que estão submersos e que marcam estas entrelinhas, assim como exercito aqui, a exemplo destas representações cotidianas e dos conflitos raciais no espaço do carnaval, descreve:

No momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se na única e exclusivamente, na rainha, na “mulata deusa do meu samba”, “que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos das terras distantes só para vê-la (GONZALEZ, 1984, p. 228).

Esta poderia ter sido uma possibilidade de surgimento de uma mulher reconhecida, visibilizada pelo conjunto de suas potencialidades, organicidade do gesto na dança. Pela integralidade de sua presença marcante, pela compreensão dos sentidos que aquele lugar/palco/rua reflete em si e na sua comunidade no período que antecede

o carnaval. Porém, sabe-se que não é bem isso que acontece “na coxia, por detrás da cortina do teatro” ou remetendo ao próprio carnaval sobre “ quem brilha na passarela e quem brilha no carro alegórico”.

Concordando com a autora e pensando nos carnavais de um tempo para cá, não poderia deixar de dizer que este papel só existirá enquanto for conveniente à cultura dominante e que a “Cinderela do asfalto” vem perdendo neste tempo o espaço nesta cena, sendo substituídas pelos corpos em destaques da mídia dominante, favorecendo a violência simbólica que impulsiona a domesticação da mulher negra.

Hoje existe uma transição da “mulata”, para a mulher branca, não necessariamente da área da dança, que é reconhecida principalmente pela mídia, e que vem ocupando o cenário, antes sim, delegado às rainhas negras. Esta transgressão ao cenário carnavalesco de ocupação do “palco” da “mulata” propõe visivelmente alterações nas representações que estão sendo tratadas aqui, deixando claro também seus aspectos de interesses econômicos. Por aí é possível vislumbrar que:

A representação do negro na sociedade vai progressivamente adquirindo branqueamentos culturais no desenrolar do processo desta construção simbólica, “neutralizadas numa sociedade utópica”, num claro sentido de desafricanização; no entanto, perde-se alguma característica de perigo eminente, não ganha total aceitação social, “restou-lhe apenas a característica de extrema sensualidade” e um olhar social menos desconfiado (ZENICOLA, 2007, p. 114).

Trata-se também de outro sentido abordado pela autora, que deixa vívido este processo de embranquecimento,

a mulata hoje assume contornos musculosos, é alourada e tem cabelos lisos; assim, as características da sensualidade, quadris fartos, ginga, sensualidade e malícia, atribuídos originariamente à negra, migram para a mulata, numa “forma de apropriação/expropriação”. Ao virar mulata, deixa de ser “a negra do cabelo duro” ou “a boneca de piche da cor do azeviche” e, assim como o malandro, “novamente o modelo híbrido” é instaurado, o que descaracteriza o negro e permite o devaneio do euro-brasileiro (ZENICOLA, 2007, p.112)

Recordando que neste jogo de intenções:

A subjetividade não é fabricada apenas através das fases psicogenéticas da psicanálise ou dos “matemas do inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais, mass-mediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas

de humanas (GUATTARI, 1992, p.20).

Aponto que é uma tentativa de manutenção das representações e uma forte investida, a enfatizar que esta mulher negra não deve ser visibilizada, ser destaque, tendo em vista que se considera socialmente, que seus lugares são outros. Ou como afirma Guattari (1992) trata-se de fortes mecanismos de imposição de padrões, modos e estéticas.

No lugar carnavalesco, o posto de rainha se manteve por um bom tempo atribuído a mulher negra pertencente da comunidade da escola de samba. Era o espaço da “mulata” e ali o corpo negro subalterno, se tornava o mais desejado e visibilizado. O palco era a rua. A bailarina é negra. A arte é a dança. Os gestos são o samba no pé e o rebolado. Logo este corpo recebe atribuições referentes à “cor do pecado” e é desejoso sexualmente, permanece dançante e não deixando de ser imagetivamente importante, nasce um mercado para o corpo objeto.

Estes processos formatados no imaginário social foram proliferados na sociedade brasileira, tanto no Rio de Janeiro bem como no comércio internacional, no qual o corpo da mulher negra coexiste como um produto de exportação, fortalecendo a objetificação. São processos que refletem nitidamente os conflitos sociais e que também atravessaram o cenário de atuação de Mercedes Baptista, porém que não é discutido no universo da dança.

Gil (2004) trata o corpo como paradoxal, no sentido que se abre e fecha sem cessar ao espaço e aos outros corpos. Somando a essa noção de corpo, mas no sentido de propor um enfrentamento destas noções do imaginário social, as internalizações precisam ser confrontadas e acredito ser a educação e a formação do corpo na dança, uma das ferramentas que servirão as noções que mantêm a objetificação ou que saltam dela, levando a retomada do então “corpo afrodiaspórico”.

É nesse abre e fecha, entra e sai, vai e vem que pode ser acessado, acontecer. “Mais profundamente, tocamos nos próprios fundamentos da arte, nesse espaço de onde emerge a forma artística” (GIL, 2004, p. 16) e aprofunda:

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado a sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera,

buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* (GIL, 2004, p. 56).

Apesar de toda carga negativa imposta sobre este corpo, segundo Gil (2004) outro corpo pode emergir. O corpo é uma possibilidade múltipla, por isso entendido como paradoxal.

Com o intuito de se construir um olhar de possibilidades e paradoxos, para essas mulheres negras brasileiras dançantes e esquecidas, reconheço este cenário, percebo e destaco a trajetória e as performances cotidianas de Mercedes, não somente pela dança, mas também pela sua não submissão aos papéis, cargos e representações que estavam sendo “ofertados”, ora “impostos” na época, como a exemplo, este da “mulata”, e outros como, as funções domésticas ou as prostitutas. Lugares “comuns” a estas mulheres.

Vejo as escolhas e construções de Mercedes Baptista como atitudes de resistência e de enfrentamento. É importante retomar as suas performances, não só para contá-las aos ouvidos desatentos, mas para que seus passos possam ser desdobrados e multiplicados, suas ocupações, suas criações, inspirando e fundamentando outras possibilidades criativas e novas impressões em se tratando de dança no Brasil.

Retomando brevemente às reflexões sobre memória, esquecimento e as representações deste corpo negro antes e agora, ambos são marcados pelo tempo histórico e situam em percepções distintas, porém, segundo Santos (2004, p. 14), sobre a dimensão temporal e espacial do passado e suas singularidades que formam o tempo presente,

o momento passado está morto como tempo, não porém como espaço; o momento passado já não é, e nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social.

Penso que assim, a “mulata”, o esquecimento e as representações nos seus sentidos contraditórios, permanecem na memória e no imaginário social, mas quando identificados e acentuados conforme é proposto aqui, podem ser re-elaborados e/ou in/externalizados nas ações cotidianas. Para melhor situar este pensamento sobre o “saltar do passado” e a partir dele, me apoio na citação de Souza (2007) que diz:

às vezes, pensamos em memória como repetição exata, outras como evocação nem sempre precisas; entretanto, de todo modo, a memória, no discurso cotidiano, está sempre associada ao passado, ou melhor, às leituras do passado realizadas a partir das lembranças cujos vazios preenchemos com as nossas experiências e criatividade (SOUZA, 2007, p. 30).

Isto é o rememorar. Se encontrar no vazio e saltar dele. Recriar a partir de lembranças acessadas. Intencionalidade. E entendo que é nessa intencionalidade que se preenche os vazios com criatividade, desvia-se das normas, reconfiguram-se memórias, emerge o movimento da dança. Mercedes se propõe a reconstruir algumas Danças Negras, faz outras leituras de seu próprio cotidiano, se apropria e reapropria daquilo que lhe pertence e dança.

Gil (2004), fala sobre “o vazio” traduzido na ideia do “silêncio”, seguindo rumo ao movimento da dança e baseado no pensamento de Cunningham⁵²:

O bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia para escorrer-se nos fluxos corporais. Também aqui, temos um vazio mediano, um vazio primordial: a energia concentrada distende-se indo percorrer os interstício dos segmentos de movimentos, como numa topografia de vazios que drena o movimento nas suas múltiplas formas, proporcionando-lhe toda a força da sua singularidade. Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajetos mais visíveis (GIL, 2004, p 16).

Mesmo sabendo que o autor não trata de um corpo negro feminino, vejo esta relação como possibilidade profunda de conexão e despertar, para este, seguindo pelas representações em busca do “silêncio”, do movimento da dança e carregando seus confrontos. Acredito que Mercedes, mesmo de forma inconsciente, alcança esse vazio, este silêncio que gera dança.

Com todo o movimento negro da época, Mercedes traz elementos significativos das memórias dos negros brasileiros para suas performances e dialoga com as representações da “mulata”, suas danças, o balé clássico, o carnaval e as Danças Negras que vivenciou. Posso dizer que foi também pelo imaginário e pelas representações que

⁵²Merce Cunningham (1919-2009): bailarino e coreógrafo norte-americano. Responsável por impulsionar a Dança moderna.

atravessaram e marcaram a vida de Mercedes, que os seus processos de subjetivações foram sendo reestruturados, levando-a a uma postura de enfrentamento que se depara com a reflexão feita por Peixoto Júnior (2004) :

devemos vincular o caráter formativo ou produtivo do poder, aos mecanismos de regulação e disciplina que ele instaura e procura conservar. Recusando visões mecanicistas mais simples, acreditamos que os destinos da vida psíquica possam ser traçados a partir de uma figura peculiar, a da subjetividade voltada sobre si, presente nas auto-reprovações que participam da formação da consciência e que operam em conjunto com os procedimentos de regulação social (PEIXOTO JUNIOR, 2004, p. 24).

Olhando o corpo de Mercedes Baptista, não se trata somente do corpo da “mulata” e de um corpo objetificado. Para além desta localização representativa, trata-se de um corpo também carregado de subjetividades peculiares. Um corpo que de tanto se ressignificar carrega uma multiplicidade de potencialidades, que por vezes são oprimidas e dominadas pela própria dinâmica de sua construção identitária, e que no caso, se comporta como criativo por excelência e por necessidade.

É preciso reconhecer essa recusa às negativas e aos mecanismos de regulação e ressaltar os aspectos positivos e mais elevados desta trajetória. Buscar compreender os caminhos e descaminhos traçados e vividos por Mercedes Baptista, que alcançam essa postura. As representações bloqueiam a potencialidade do corpo negro, Mercedes salta delas.

Daqui, entendo partirem as iniciativas de enfrentamento, afirmações e proposições deste corpo. Neste caso, saindo da representação deste enquanto objetificado e retomando que ele também é “afrodiáspórico”, dançarino, criativo e se construiu nas entrelinhas (sentido de um lugar não tão explícito), na liminaridade (no sentido ressaltado por Turner (1974) que promove um rompimento com a “ordem natural” e que será abordado no próximo capítulo), na “marginalidade” (compreendendo este como um posicionamento, uma postura afirmativa frente ao que possui a referência de ser “o centro”).

Pelo processo branqueador: o balé clássico, lugar pouco ocupado ainda por corpos negros femininos. Portando-se, então, como um corpo revoltado

O corpo *Revoltado* é aquele que recusa a institucionalização do desejo. É um corpo que não quer mais atingir uma meta, está aberto e livre o tempo todo para tomar suas próprias decisões. É um corpo pulsante, livre, com um *devoir*. Relacionamos *revolta* a uma consciência aguda, um “ataque” de lucidez que rompe com convenções e certezas e transforma o desejo em discurso, levando a cabo uma escrita e tornando o afeto, fonte criativa e o discurso decorrente dele, um marco de ruptura e autonomia (VIEIRA, 2011, p. 03).

As tais representações acentuadas aqui, foram ofertadas o tempo todo a Mercedes e seu Balé. Transitaram em sua carreira e lhe foram inclusive cobradas. A ex-bailarina do Ballet Folclórico Mercedes Baptista, Jurandir Lima, narra em entrevista a Paulo Melgaço (2007) uma situação em que as bailarinas do grupo foram submetidas, e descreve sobre a postura de Mercedes:

Depois da apresentação, o empresário pediu que repetíssemos, porém dessa vez de busto de fora. Ela perguntou se o cachê seria dobrado para dançarmos duas vezes. Ele disse que sim. Então, ela selecionou quem podia dançar de busto de fora. Depois, ele pediu para que as bailarinas ficassem na beira da piscina ajudando a servir... Ela disse que nem iria responder. Juntou o grupo e foi embora (MELGAÇO, 2007, p. 110).

No entanto, sem o intuito de julgar a decisão de Mercedes nesse momento, suponho que esta não tenha sido a representação desejada. É preciso citar aqui que apesar de ser uma opção e ela ter passado por esta experiência, tanto desta cena humilhante, quanto a do próprio concurso de “rainha das mulatas”, posteriormente se opôs a esta representação de forma bastante combativa e é esta transição que agora interessa aqui.

Como postura de enfrentamento, associo o fato de Mercedes ter criado a primeira comissão de frente de uma escola de samba. Com um grandioso espetáculo de dança teatral, chocando obviamente uma sociedade acostumada ao corpo negro feminino domesticado, comercializável e ou somente do rebolado. Como exposto, recebeu severas críticas pela proposta que ousava. De certo modo, vejo que o acontecimento confronta o que chamavam de tradição. Isso pode ser percebido na seguinte citação:

O ano de 1963 foi marcado por um carnaval polêmico. Os carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues levaram para a Avenida Presidente Vargas a história de “Xica da Silva”, a negra que conquistou o português João Fernandes. Coube à bailarina e coreógrafa a responsabilidade de criar uma ala com 12 casais dançando um minueto (em ritmo de samba) representando os bailes da corte. O carnaval do Salgueiro se sagrou como o grande campeão da

avenida. Porém, gerou uma enorme polêmica. Uma das pessoas mais atacadas foi Mercedes Baptista, que com sua ala de passos marcados dividiu a opinião das pessoas. Algumas viam nesse ato a inovação do carnaval. Outras acreditavam que com isso ela estaria descaracterizando esta festa popular (MELGAÇO, 2007, p. 72).

A dissertação do Antropólogo Nelson Lima (2005), filho de Dica Lima, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista, acrescenta com olhares de contribuições que:

Mercedes foi convidada a montar uma ala de passos marcados na Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, que venceu o Carnaval com o enredo "Xica da Silva". Essa novidade trouxe notoriedade pública a Mercedes bem como críticas e fez com que outras escolas de samba seguissem o exemplo (LIMA, 2005. p.12).

As representações de caráter pejorativo que foram lançadas ou as críticas que marcam a trajetória de Mercedes, não desconstruíram a atribuição de ter deixado todo um grupo atuante e ter impulsionado uma transformação no modo de fazer e ver a comissão de frente carnavalesca. Foram muitas escolas que remontaram o minueto de "Xica da Silva" e o fazem com considerações a essa valorização positiva do carnaval, atribuída a Mercedes. No entanto, as pessoas que não são do "meio" ou da área da Dança Afro brasileira, certamente não sabem deste fato:

Contudo, logo depois desse carnaval, Mercedes começou ser vista como a responsável pela transformação do Carnaval em um grande teatro ambulante e como a responsável pela introdução dos passos marcados, o que hoje em dia é uma honra, um fato que a leva a receber diversas homenagens. Na época nem tanto (MELGAÇO, 2007, p.73).

Estas críticas ainda perduram, situando que o passo marcado dissolveu a espontaneidade dos "brincantes" na avenida. E bem pouco se fala sobre a popularização do balé clássico no carnaval, como mencionarei.

Muitas foram as escolas que seguiram estes passos que se transformaram em um mercado de trabalho para coreógrafos(as) e bailarinos(as). Homenagens são prestadas à Mercedes desde a sua primeira propositura. A exemplo destas homenagens cito G.R.B.C. Alegria de Copacabana com o tema: "Bela Mercedes mais um carnaval" (1976). Salgueiro que presta homenagem através da recriação de seu minueto em 2003. G.R.B.C. Unidos de Tubiacanga, com homenagem na letra do samba de Márcio Martins do enredo: "De bandeira a estandarte, Manoel Dionísio nossa obra de arte"(2005).

Destaco que após seu falecimento, foi homenageada pela Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que teve como tema “Mulheres” e dedicou uma ala inteira a bailarina, “Ala Mercedes Baptista” (2015).

Deste histórico, percebe-se que Mercedes sempre esteve envolvida com a relação entre a dança e o carnaval. Como coreógrafa de corpos nem sempre profissionais em dança, ela se dedicou anos a esta tarefa. Assumindo responsabilidades e dividindo-as com seu Balé.

Embasada pela sua formação, experiência e sem dúvidas, por uma motivação que a impulsiona, Mercedes dá um salto em contraponto a estas representações estabelecidas e fortemente demarcadas o que provocou mudanças extremamente importantes na sociedade e nestes espaços atribuídos à mulher negra, à dança, à “mulata” e ao próprio carnaval, tanto nos modos de ver, como nos do próprio fazer. Atribuo esse processo também, à diferença no trabalho de Mercedes, a partir do seu diálogo com a cultura afro-brasileira, que aprofundo no próximo tópico.

Esta artista estava totalmente sintonizada com as tendências abordadas por Katherine Dunham, Alvin Ailey⁵³ e *The Dance Theatre of Harlem School*. Havia vivenciado experiências de pesquisa sobre dança moderna, era reconhecida pelo seu estilo de dança formatado entre o balé clássico, dança moderna, dança afro moderna americana, as danças sagradas dos terreiros, a pesquisa em dança e a criatividade.

Este processo impulsionador vem de encontro ao pensamento Gil (2004), quando aborda as seguintes questões, para compreender a construção do espaço corpo e sua projeção para fora dele:

Para construir o espaço do corpo e, no limite, para formar o plano de imanência da dança, enquanto última transformação desse espaço. Por que querer a imanência? Para alcançar as intensidades mais altas, essas a que Cunningham chama “de fusão”. Mas enfim, por que querer dançar? (GIL, 2004. p. 57)

O autor, de modo muito elucidativo, remete ao que acredito também ser resposta para os impulsos de Mercedes Baptista, mesmo não tendo me aprofundado nesta

⁵³Alvin Ailey foi um coreógrafo e ativista afroamericano que fundou o Alvin Ailey American Dance Theater, em Nova Iorque, NY. A Ailey é creditado a popularização da dança moderna. Disponível em <<http://www.alvinailey.org/>> acesso em 19/11/2015 às 17:48.

pesquisa aos estudos referentes à constituição do desejo, mas que pelos olhos e estudos de outrem me permitem uma conexão. Ele vai buscar em Deleuze e Guattari a palavra que prende e implica no desejo de dançar e traz o termo: *agenciar*.

O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de *agenciar* abre-se sempre em direção de novos agenciamentos, porque o desejo não se esgota no prazer mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contato, simbolizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa *agenciar*, exibindo sem cessar novos agenciamentos (GIL, 2004, p.57).

Pode-se aproximar do corpo de Mercedes Baptista, unindo a ideia de Gil (2004) ao pensamento de Souza (2007, p. 35) que diz o seguinte “As práticas performáticas em que o corpo simultaneamente recupera e recria experiências ancestrais podem ser lidas como exemplo de performance que funde estético e político, resistência e pedagogia”. E desejo, considerando que:

o desejo é portanto infinito, e nunca pararia de produzir novos agenciamentos se forças exteriores não viessem romper, quebrar, cortar o seu fluxo. O desejo quer acima de tudo desejar, ou *agenciar*, o que é a mesma coisa. O agenciamento do desejo abre o desejo e prolonga-o (GIL, 2004, p. 57).

Traduzo isso também, como um grande impulsionador da resistência e persistência de Mercedes Baptista. Uma ação histórica que não apagou ou descentralizou a caricatura da “mulata”, mas que, sem dúvida, participa de reinvenções do carnaval e da imagem da mulher negra na dança, até então destinada a ser somente a “mulata do meu samba”.

Este corpo reivindica e cria outro lugar para si. Mercedes retoma a memória de um corpo que se expressa no ato criativo, cria e ensina dança. Para mim, ela também propõe através de suas ações, o que Souza (2007, p. 36) apresenta sobre as performances dos blocos afros, onde eles compõem,

[...] um mosaico para as tradições da diáspora. Fazem do corpo em movimento estético espaço para contestação e intervenção política e social e vão construindo uma memória da África e de suas culturas [...]. Nestes contextos, os corpos negros e suas performances transcendem os limites de representações em que o olhar marcado pelo fascínio erótico e/ou exotismo apresentam corpos descontextualizados e sem voz ou identidade.

São outros olhares, outras representações e novas possibilidades que estão sendo apresentadas e compostas, para as mulheres negras alçarem. Relato que tratar sobre as representatividades atribuídas ao corpo negro feminino demandaria diversos trabalhos. Aqui a “mulata” atravessa não somente a trajetória de Mercedes, mas de suas bailarinas também, principalmente pelo viés do racismo e machismo. Isso justifica o recorte, por também estar ao encontro com o carnaval, espaço atribuído as duas personificações a “mulata” e Mercedes com seu balé. Sigo para este lugar de encontro.

2.3. Desejos e poros: “Corpo afrodiaspórico” e as Danças negras (questões temporais e de afirmação)

Pelo processo branqueador não sou a beleza padrão. Mas na lei dos justos sou a personificação da determinação; Navios negreiros e apelidos dados pelo escravizador, falharam na missão de me dar complexo de inferior; não sou a subalterna que o senhorio crê que construiu, meu lugar não é nos calvários do Brasil; Se um dia eu tiver que me alistar no tráfico do morro, é porque a lei áurea não passa de um texto morto [...] (TADDEO, 2010)⁵⁴

As linhas que marcam a história do negro no Brasil são repletas de rasuras e fendas. No entanto, é deste contexto que parto para aprofundar um pouco mais em relação a conhecer as performances vividas por Mercedes Baptista.

Daqui enxergo o que provoca as inquietações desta bailarina e seus impulsos, como acabo de “rabiscar” no tópico anterior, a partir das representações e de breves noções sobre um corpo que se deseja dançarino. Talvez, em sua trajetória e seus impulsos, as escolhas mais complexas também estejam relacionadas à necessidade, o desejo de dança, assim como de afirmação e reconhecimento de si mesma, enquanto corpo pertencente, que se reconhece neste trânsito, enquanto “corpo afrodiaspórico”, um corpo marcado pelos processos culturais, pelos trânsitos da diáspora negra (África-Brasil) e pela própria formação cultural brasileira.

Mercedes carrega na pele a marca que lhe afirma enquanto “mulata” e que lhe impede de ser a primeira bailarina em qualquer corpo de baile, no Brasil em meados do

⁵⁴Trecho da música: Mulheres negras. Compositor: Eduardo Taddeo (ex-Facção Central). Interpretação: Yzalú).

século XX ou de ser a protagonista de uma cena que não seja “tribal” ou “folclórica”.

Saindo do contexto do carnaval, o qual ela surpreende, volto aos palcos teatrais e ao desejo de ser bailarina. Mercedes não optou pela “mulata”, ou aos papéis que supostamente se encaixariam ao seu tom de pele. No teatro é limitada a encenar papéis que são secundários e de pouco destaque. Considerando que as referências sobre mulheres negras na dança, desde este período que marca a trajetória desta bailarina, não são divulgados ou reconhecidos.

Mercedes se apropriou do que foi possível durante sua permanência no Teatro Municipal e nas viagens que fez. Trouxe para o Brasil, novas perspectivas, possibilidades e, de certo modo, sua vivência com Katherine Dunham deu-lhe mais consciência de sua negritude. Ela usou desta aprendizagem para aquilo que considero como principal e motivador em sua trajetória, partir do desejo e criar sua própria dança. Mercedes assumiu a responsabilidade de multiplicar e desdobrar toda sua formação a outros corpos negros e não negros que vieram à sua procura e outros que cruzaram seu caminho.

Suas representações cênicas eram sobre aquilo que, de certa forma, gerava a sensação de pertencimento, até então deslocada na proposta de dança do balé clássico para o corpo negro. Ligiéro (2007) fala em seu artigo “Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado” sobre as metamorfoses e o encontro de Hélio Oiticica⁵⁵, com a estética afro-brasileira, a escola de samba e o próprio samba:

[...] uma descoberta do corpo; a descoberta de outra forma de sociedade, não burguesa, muito mais livre, mas, ao mesmo tempo, marginal, e também muito menos individualista e mais anônima, que gera a descoberta da ideia de comunidade [...] (LIGIERO, 2007, p.54).

A dança criada por Mercedes desconstrói alguns estereótipos relacionados ao corpo negro, pois sai dos terreiros direto para o palco, para a rua. Vira pesquisa, ressignifica identidades e se descobre inserida em uma comunidade, a comunidade negra brasileira.

Ainda que pautada pelos fundamentos do balé clássico, Mercedes retira os frufus e as sapatilhas e entram as longas saias, os pés no chão, os elementos cênicos pertencentes a sua cultura e a cultura brasileira. A etnicidade é ressaltada como elemento

⁵⁵Hélio oiticica (1937-1980): Pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas.

estético, mas agora por corpos negros, diferente das performances clássicas e românticas, inspiradas nas escrituras sobre negros e índios, onde estes eram vistos como corpos exóticos, bizarros e reproduzidas a décadas.

Sobre isso confirma Portinari (1989), verificando que as coreografias com raízes brasileiras, como maracatu, reisado, maculelê e outras, são tratadas pela teatralização, assim como em outros países. Peço licença para apresentar a extensa descrição, onde ela aponta também que no Brasil não se tem tais composições,

[...] adaptam o folclore, estilizando-o e sofisticando-o ao organizar o repertório de companhias nacionais ou regionais. [...] No entanto, na medida em que os temas africanos e indígenas impregnaram os compositores brasileiros, sobretudo a partir de Villa-lobos, surgiu uma vertente paralela na coreografia. Os pioneiros foram estrangeiros: Veltchek, Lindberg, além da matriarca Olenewa. Guiaram-se pelo que pode chamar de fontes de segunda mão: trataram o índio conforme o modelo idealizado por Carlos Gomes no “Guarani” e o negro segundo a ótica europeia do exotismo. Ainda assim, aquilo que captaram de uma realidade mestiça levou-os a um brasilianismo coreográfico. Predominavam as sílfides, mas o repertório também ostentava Uirapuru, Batuque, Festa na roça (PORTINARI, 1989, p. 243-244).

Para a autora, somente com a chegada de Eros Volússia, em meados da década de 1930, com cocares coloridos na cabeça, é que realmente o Brasil passa a ter sementes férteis nessa área, porém sabe-se que eram olhares ainda românticos.

Em 2008, Marianna Monteiro publica o artigo “Dança Afro: uma dança moderna brasileira”, tratando de atribuir a Mercedes um lugar de destaque na constituição da dança moderna brasileira. A autora busca, através do que constitui esta denominação de dança, justificar que a mesma não pode ser classificada como dança popular ou folclórica e apresenta a emergência da dança afro no Rio de Janeiro, mostrando “que a invenção desse estilo de dança pode ser considerada como um dos momentos inaugurais da dança moderna brasileira, nas décadas de 50 e 60 do século XX” (MONTEIRO, 2008, p. 01).

As inquietações de Mercedes, não poderiam ser em vão. O cenário de atuação onde ela buscava se afirmar, afirmar sua dança e seu grupo, ainda não tinha e talvez não tenha se efetivado, como espaço aberto as produções, a partir das Danças Negras.

Ter entrado para um balé clássico, me parece, na cena de dança, ter sido mais um choque cultural e estético, do que uma visão de rompimento, de mudanças e inovações. Observo também que o exercício do esquecimento foi constante, não

somente as historiografias, mas todo esse movimento nacionalista ignora sua existência, sua luta e representação.

Eros Volúcia, que antecede Mercedes, obteve não somente apoio social, mas político e financeiro para suas proposições. Nesta época, para um grupo independente era praticamente impossível viver de dança.

Seguindo a trajetória de Mercedes, lembro aqui que seu Balé Folclórico só adentrou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1963, dez anos depois de seu surgimento, ou seja, este também não era o grande espaço de atuação. Assim, compreendo que Mercedes, seu Balé e sua Dança eram popularizadas em suas essências e atuações. Ocupavam ruas e criavam novos espaços, porque se deparavam com poucas portas abertas. E ainda assim, reconheço a importância de terem conquistado também este espaço.

Alcanço a ideia de que a modernidade não enxergou o negro ou o fez de forma estereotipada, quando manteve seu projeto de reproduzir os status sociais e as padronizações nas danças ditas como inovadoras e ou popularizadas. A dança no Brasil atropelou as poéticas negras, quando exclui as proposições dos negros de suas historiografias e dos espaços formativos.

As contribuições da Dança Afro brasileira, para este confronto na época também com a dança acadêmica, entrou nos parâmetros que estavam sendo construídos culturalmente, e pode ser visto e afirmado na citação abaixo, ressaltada e que reafirmo. Segundo Monteiro (2008):

Mercedes propôs uma leitura peculiar, da cultura afro-brasileira e situou a dança afro em novas bases. [...] A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. [...] em confronto com as práticas acadêmicas recém surgidas nas escolas oficiais de bailado, haviam despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas, que já haviam marcado presença nas revistas e musicais populares e que agora re-elaboravam, na década de 50, em termos de afirmação cultural afro-brasileira (MONTEIRO, 2008, p.06).

Monteiro (2008) contribui com este esclarecimento, para reafirmação desta dança enquanto movimento e performance que retoma o “corpo afrodiaspórico” que debate com as codificações instituídas e acrescenta:

Mercedes codificou a dança ritual do candomblé⁵⁶, realizou uma complexa operação, que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto, nada deixou a dever à experiência da dança moderna americana. [...] do ponto de vista da história da dança no Brasil este foi o momento crucial, pois representou a primeira manifestação modernista de dança elaborada a partir da cultura brasileira, com uma fisionomia original (MONTEIRO, 2008, p.06).

A autora propõe o exercício do olhar e da reflexão crítica. Olhar para essa trajetória e reler suas entrelinhas. O que proponho é uma continuidade deste exercício, que dialoga com as Danças Negras, no seu sentido afirmativo e que impulsiona a retomada do “corpo afrodiaspórico”, declarando que a cor da pele e a raça foram fatores determinantes para a elaboração dos conceitos sobre o que seria dança, arte ou não, e que refletiu nestas considerações no período em que a Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista emergiu.

Não basta saber que Mercedes Baptista existiu, que foi a primeira bailarina negra brasileira a entrar para um balé clássico. É preciso ir além dessa delimitação, sendo fundamental desvendar as perspectivas formativas que possam despertar em outros tantos corpos as noções de pertencimento, desejo e necessidade. Concordo com a consideração de Guattari (1992):

É a partir de uma tal ruptura que uma singularização existencial correlativa à gênese de novos coeficientes de liberdade tornar-se-à possível. Uma tal separação de um “objeto parcial” ético-estético do campo das significações dominantes corresponde ao mesmo tempo à promoção de um desejo mutante e à finalização de um certo desinteresse (GUATTARI, 1992, p. 24).

Guattari (1992) chama a atenção para os parâmetros apresentados, bem como o reconhecimento dos mecanismos dominantes, podem agir como despertador de subjetividades e singularidades. Talvez seja este o fator que rompe e vislumbra certa liberdade e move ações, nessa vida dançante e que por aí pode ir se desdobrando e contaminando, com possibilidades de transposição dessa cultura de favorecimentos e privilégios aos brancos, inclusive na dança brasileira.

⁵⁶É preciso considerar que as danças sagradas dos terreiros de candomblé também possuem suas codificações. No entanto, difere das codificações destacadas por Marianna Monteiro (2008). Assim entendo que Mercedes “re-codifica” e “ressignifica” estas danças.

Para os corpos negros, a diferença na execução desta ação de releitura ou estilização de manifestações culturais, está para no despertar de suas memórias corporais, do reconhecimento de suas ancestralidades.

Esta percepção de uma experiência que reconhece uma memória corporal, poderia ter sido acessada por Eros Volúcia e as bailarinas clássicas brancas, que encenaram “Senzala” (1946) na temporada nacional de bailados (SUCENA, 1989, p. 293), “Batuque” (1950) apresentado em Recife, pelo corpo de baile no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (p. 295) ou na encenação de “Congada”, com autoria de Yuco Lindberg em meados de 1944 (p.335).

O Balé folclórico e a trajetória de Mercedes é a retomada do “corpo afrodiaspórico”, que busca seus sentidos em sua própria tradição e vivência cotidiana. Tradição esta, que veio sendo rememorada e ressignificada também, pois nunca foi estática. É o marco da criação e recriação da Dança Afro brasileira, que transpõe diretamente os valores instaurados pelo balé clássico, que reinventa a dança moderna e que dialoga como os corpos, exatamente neste local de um corpo pertencente, formado tecnicamente, criativamente e fundamentado pela sua própria trajetória. Como vem sendo traduzido sobre o corpo negro na arte,

Esses corpos negros que, durante o período da diáspora africana, ressignificaram suas tradições levando consigo escritas performáticas, e sendo utilizados como ferramentas e linguagem, tornam-se receptáculo simbólico e expressivo transcendente neste deslocamento, habitando diferentes geografias do chamado “Mundo Novo”. Mesmo longe de suas terras, os africanos carregaram em seus corpos a memória de suas danças e rituais performáticos no objetivo de manter sua identidade cultural (FERREIRA, 2014, p. 90).

É deste lugar que pretendo construir este pensamento, deste corpo carregado de marcas “afrodiaspóricas”, de contextos, linhas e fendas negras. De um corpo que foi e é invisibilizado, mas que vem oralizando seus saberes, dançando suas histórias, trajetórias e escrevendo nas entrelinhas, a sua própria narrativa. Corpo este, que é o espelho da cultura brasileira e que vem desmistificando suas personificações. E a dança? “A dança realiza da maneira mais pura a vocação de agenciar o desejo” (GIL, 2004, p. 59).

É necessário compreender que as mulheres negras sempre dançaram e sempre teorizaram. Christian (2002) me satisfaz quando fala sobre estas teorias, usando como

exemplo as mulheres com as quais cresceu, descreve:

As pessoas de cor sempre teorizaram, mas de forma bastante diferente do modelo ocidental de lógica abstrata. Inclino-me até a afirmar que o nosso teorizar (e eu uso aqui intencionalmente o verbo em vez do substantivo) aparece frequentemente em nossas formas narrativas, nas histórias que criamos, em adivinhações e provérbios, nos jogos de linguagem, já que o dinamismo de ideias parece nos agradar mais do que qualquer rigidez. Se não fosse assim, como teríamos conseguido sobreviver com tanta inspiração a ataques aos nossos corpos, nossas instituições sociais, nossos países, nossa humanidade, enfim? E as mulheres, pelo menos as mulheres em torno das quais cresci, sempre refletiram sobre a natureza da vida através de uma linguagem vigorosa, que desmascarava as relações de poder existentes em seus mundos. [...] Meu povo, em outras palavras, sempre esteve engajado em uma disputa de teorias, embora mais frequentemente na forma de hieróglifo, uma forma escrita que é ao mesmo tempo sensual e abstrata; bela e comunicativa (CHRISTIAN, 2002, p. 86).

A estas possibilidades de outras produções teóricas acrescento a oralidade, a corporeidade e o fazer cultural, não se limitando somente à escrita, mas também a considerando. Em se tratando de mulheres negras, que por diversas razões, tais como não poderem frequentar escolas, a jornada de trabalho, as condições atribuídas como de chefes de famílias, e que não puderam exercer a escrita como espaço de atuação, mas para as que se dedicam a essa tarefa árdua.

Logo a marca deste trabalho é, sem dúvida, a formação vinculada ao encontro com a cultura negra e a afirmação de um lugar, de uma origem, de um corpo negro poético e de novas possibilidades. Sobre esse corpo poético, Ferreira e Silva (2011, p. 15) definem que através dele permite-se:

[...]deslocar do estado de estar para um de ser, uma vibração fisiológica que permite através de seus processos uma subjetivação em ondas de propagação que conectará o artista consigo mesmo e com o seu derredor, ondas de cor (preenchimento, texto intrínseco criado e manipulado pelo próprio artista) e desejos que fazem da execução um caminho possível de demonstração de algo maior [...]. Ser poética é se colocar em *poiein* que significa eclodir; é apreender estruturas através de caminhos que serão impregnadas na materialidade e poderão ser acionadas face à necessidade do artista. Visto que, o artista do corpo é arte mediante ao desejo de transpor a barreira do mundo e colocar-se em conexão porosa com o mesmo, permitindo ser um catalisador de si, para si, dos desejos seus e de outros, vistos a sua perspectiva, portanto, buscar ser um todo em extensão.

E acrescenta, trazendo uma definição sobre o que vem a ser este corpo, complementando consideravelmente esse pensamento onde situo Mercedes Baptista

enquanto corpo negro poético:

O corpo poético é um corpo produtor e criativo, agindo de maneira eficaz sobre o particular e se colocando em universalidade percebida em diferentes graus, já que a poética depende de uma comunicação interna e externa, de um conjunto catalisador subjacente e vulcânico, que pertence ao indivíduo e que é expelido na e pela corporalidade e captado na corporeidade do outro (FERREIRA e SILVA, 2011, p. 18).

As estereotipagens e as representações do corpo negro feminino enquanto corpo objeto influenciam na percepção de encontro com o “corpo afrodiaspórico” e conforme o Ferreira (2011) apresenta, afetam diretamente a possibilidade de que estes encontrem na dança, caminhos para se construir um corpo poético. Mercedes constrói este caminho e traduz por suas performances e acontecimentos esta possibilidade.

Para compreender um pouco mais o contexto que abrange as Danças Negras e onde estas se inserem, trago uma reflexão do bailarino senegalês Patrick Acogny, que levanta algumas questões alçadas neste corpo negro. Patrick busca definir o que seja estas Danças Negras e a importância deste acento. Peço licença para usar sua reflexão na íntegra:

A cor da nossa pele nos impõe. Por efeito, uma realidade difícil de rejeitar. Todas as questões que se colocam vem dos olhares dos outros sobre nós! O que se vê quando nos olham? O que projetam sobre nós? Como responder a tal olhar que nos a-sujeita e nos priva de nossa primeira dimensão do ser humano? Este termo é estratégico e não uma definição do que somos. Ao marcarmos esta denominação, tomamos o poder sobre o olhar do outro, pois assumimos o que somos. Podemos então, desconstruir esta noção de Dança Negra para realizar uma dança universal, uma dança humana que se inscreve nas lacunas diferenciais junto às praticadas em outros lugares. Assumindo também a expressão “Dança Negra”, existe o reconhecimento de um olhar, não o nosso sobre nós mesmos, mas esse do Outro que não vê que a nossa cor não é a nossa essência, nossa personalidade, nossa alma. Reconhecemos esse olhar, pelo que é: uma subtração, uma diminuição do que somos.

Pela Dança Negra nós recriaremos as ligações com todas nossas Diásporas Africanas, reclamaremos nosso pertencimento ao patrimônio da humanidade! Somos a base desse patrimônio, pois a vida apareceu pela primeira vez na África. Nós reconhecemos essa Dança Negra, rica, variada, complexa e impossível de definir, ela é como a vida, uma dança, um movimento que se inscreve além dos olhares em uma humanidade e uma história. A Dança Negra incontestável mãe de todas as danças, ela é a dança! É nosso papel lembrarmos ao mundo inteiro! (ACOGNY apud MOREIRA [s/d], p. 13)⁵⁷

⁵⁷Patrick Acogny é artista, bailarino, coreógrafo e professor. Formou-se na Europa e África e se especializou em técnicas contemporâneas e tradicionais de danças da África. É diretor artístico adjunto da École des Sables no Senegal. Na ocasião foi entrevistado por Rui Moreira que publica este artigo pelo Núcleo de

Nos mais diversos espaços é comum ouvir a pergunta: “De que dança você está falando?” Assim como os conceitos são construídos, podem ser dissolvidos, porém, necessita-se de um árduo processo. No livro “Corpo liminar e encruzilhada” da bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora Renata Silva (2012), a autora aponta um conflito curioso sobre um encontro com um africano do Senegal, onde ele lhe questiona sobre que dança fazia e ela declara “Dança Afro”.

Segundo ela, questionada pelo africano sobre a abrangência das danças africanas e o uso do termo afro, passa a buscar compreender tal terminologia, bem como o de “Dança afro-brasileira”, “Dança negra brasileira”, “Dança negra contemporânea” e, por fim passa a defender a denominada “Dança brasileira contemporânea”. A própria autora apresenta a complexidade de se afirmar quaisquer uma destas terminologias sem o seu devido aprofundamento. O fato é que cada período histórico que aponta reflexões sobre a dança, carrega também com olhares de seu lugar de fala e de seu tempo.

Quando Mercedes define seu grupo enquanto “Balé folclórico Mercedes Baptista”, suponho que ela compreendia os elementos e as características que marcavam sua dança enquanto moderna, mas devido ao não reconhecimento desta nomenclatura no Brasil produzida pela estética negra, passa a definir e conceituar seu trabalho enquanto Dança Afro brasileira, que posteriormente vai passando a ser chamada por “Dança Afro”, termo este que se desdobra no vocabulário de hoje.

A questão é que existe uma necessidade de demarcação étnica e racial para que se caracterize determinada proposta estética ou outra. As danças ou os elementos que sustentam esta demarcação (afro) se aproxima carregadas de subjetividades, manifestações, gestos, saberes, cores, vozes, sons e ritmos ligados diretamente a cultura negra brasileira, que é afrodiaspórica em sua totalidade. E que vem sendo estudado de modo extremamente importante, pelo viés da construção da identidade cultural afro brasileira, pelos processos e resquícios advindos do trânsito entre África e Brasil (FERRAZ, 2012, p.79):

Nos últimos anos iniciativas reivindicam o reconhecimento artístico das danças afrodiaspóricas em ações de legitimação de sua memória, profissionalização e

disputa por espaço no *maistrean* da dança profissional. Esses processos articulam debates em inúmeros eventos e festivais [...], com inquietações referentes aos lugares preestabelecidos para corpos e artistas negros na dança contemporânea, que são todos exemplos do desenvolvimento de redes de produção, divulgação e circulação artísticas conectadas com a dança negra. Essa articulação também se dá na criação de acervos documentais virtuais que facilitam a troca de informações e pesquisas, iniciativas cujo empenho visa construir registros da produção da dança negra na contemporaneidade.

Mesmo que não tenhamos todos ido à África, deve-se reconhecer e afirmar que a arte no Brasil é fundamentada pela sua própria cultura e ela é “afrodiaspórica”.

De acordo com o tempo histórico e contexto sociopolítico, esta dança já foi nomeada como étnica, folclórica, primitiva, afropremitiva, afro-brasileira, negra, afrodiaspórica, negra contemporânea, entre outras classificações. Através de referências compartilhadas que cruzam elementos da história de cada criador, sua formação artística, o reconhecimento de linhagens coreográficas construídas pelas relações com mestres e bailarinos da velha guarda, sua inserção no campo de produção cultural e seus comprometimentos políticos e sociais (FERRAZ, 2012, p.78).

Assim, o universo que se percebe nas “Danças negras”, transita entre diferentes conceitos, composições, origens, poéticas e sentidos. Segundo Ferraz (2012), o termo dança negra, surge de uma reflexão sobre a utilização deste nos Estados Unidos a “black dance”. Apontando estudos do pesquisador de dança afro-americana Thomas de DeFrantz (2002) e suas análises sobre as políticas da década de 60, onde a dança negra,

tornou-se uma categoria da *performance* gerada pelas conexões entre fazer artístico e político, numa tentativa coletiva de definir uma estética negra. Mesmo que muitos artistas não estivessem alinhados ao movimento negro organizado, suas produções coreográficas foram associadas ao rótulo dança negra (FERRAZ, 2012, p.77).

A partir dessas construções, proponho um segundo exercício, respeitando o modo como estas se fundamentaram e se afirmaram em uma determinada configuração temporal e que hoje ainda são utilizadas de diferentes formas e intenções. Claro que em se tratando de um exercício, não abrange a totalidade de mapeamento mais detalhista, assim como as diferentes descrições que as acompanham. Aqui foram escolhidas para compor um exemplo, um modo de ver, uma possibilidade de situar as mesmas.

Para deixar mais visível as terminologias que dançam neste trabalho, compreendo as “Danças Negras” como sendo o ponto de encontro entre as demais

danças que serão apresentadas à frente, a exemplo a Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista.

Considero que estas Danças Negras são constituídas pelos aspectos citados por Patrick Acogny como sendo uma necessidade de recriação das ligações com as diásporas africanas, reclamando pertencimento no patrimônio da humanidade, somando ao que Ferraz (2012) faz menção a partir da “black dance” americana, equanto uma conexão entre o fazer artístico e político.

No entanto, para situar estas danças também é importante considerar o que o bailarino Rui Moreira relembra:

O Brasil nomeia suas “Danças Negras” a partir do prefixo Afro. Espelhadas na história de sua descendência africana, as danças afro-brasileiras por princípio remontam uma cosmogenia a partir de valores espirituais que refletem uma corporeidade que é transmitida de geração para geração (MOREIRA, [s/d], p. 07).

Assim, no tempo de Mercedes o acento “Afro”, carregou e demarcou o que hoje estou assumindo enquanto “Dança Negra”, uma dança com características “afrodiaspóricas” e de um fazer artístico, estético, político e criativo. Logo, não é minha pretensão mapear as “Danças Negras” existentes no Brasil ou ainda definir suas conceituações de um modo estático. Até por considerar que falar de “Danças Negras”, exige recortes baseados também em gêneros, proposições, estéticas que diferem em termos de espaço, constituição, composição cênica. Também por se tratar ainda de uma afirmação reflexiva e em construção, passível de contradições.

A Dança Negra de Mercedes Baptista é a Dança Afro brasileira e transita pelas linhas rizomáticas da figura 10, que vem acompanhada de trechos que foram direcionados às danças citadas na figura. Estas danças se cruzam e recriam outras linhas. Considero a Dança Afro brasileira enquanto rizomática e transitória, não podendo ser definida por um único ponto ou uma única linha. Este é outro lugar de encontro entre estas Danças Negras.

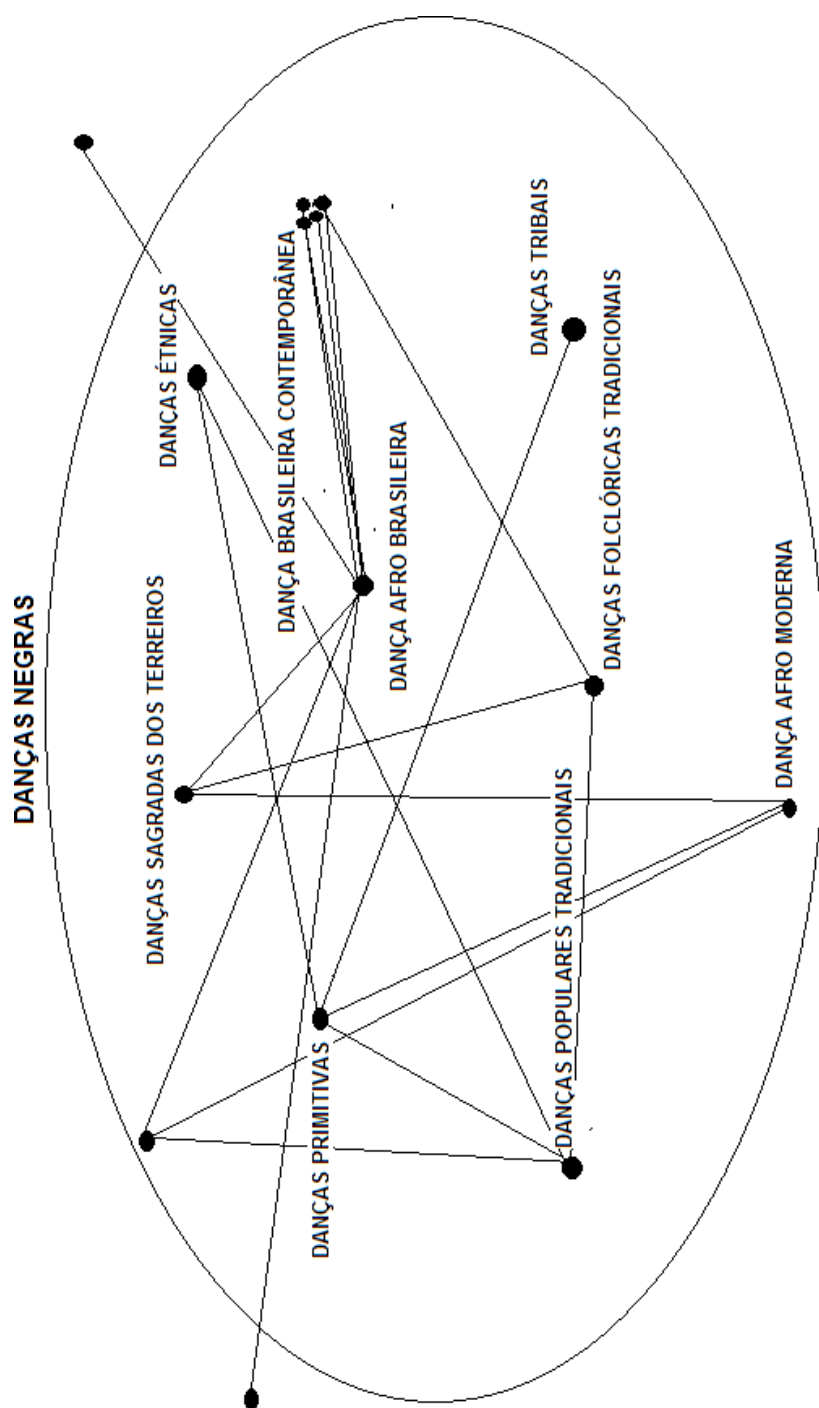


Figura 10: Rizoma: Danças Negras. Fonte: Figura disponível em <https://br.pinterest.com/pin/427560558346243572/>. Acesso em 22/01/2016 as 00:12

Dança Afro Brasileira

“Eu inventei, ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé, que mal frequentava mas passei a pesquisar”, afirma Mercedes Baptista ao Jornal do Brasil (22/05/94). Nesse mesmo jornal podemos ler: “A Dança Afro é carioca”, e a explicação do pesquisador de cultura afro-brasileira José Marmo: “A Bahia e até outros estados têm grupos de afro, mas nada que pareça com o estilo criado no Rio pela bailarina Mercedes Baptista” (MELGAÇO, 2007, p. 40).

Danças Sagradas dos Terreiros

“No âmbito específico das danças litúrgicas dos terreiros de candomblé, um conjunto de posturas, gestos, comportamentos, atitudes e conhecimentos diversos sobre coreografias, fazem o patamar construtivo, funcional e vivencial do que se chama de “dança de santo e/ou dança de orixá” [...]. A dança é comunicadora e integradora e inclui o indivíduo no complexo simbólico da comunidade/terreiro, bem como em outros espaços extensivos de evidente afrodescendência, como rodas de samba e capoeira” (SABINO e LODY, 2011, p. 115).

Danças Folclóricas tradicionais

“[...]podemos compreender que danças folclóricas ou populares dependem das manifestações culturais em que estão inseridas, sendo elas parte do passado, tidas como tradições, ou sendo a cultura viva que se transforma e modifica” (FERREIRA, 2014, p.11).

Dança brasileira contemporânea

“Uma das características da dança contemporânea é o seu caráter globalizante, isto é, dos links que frequentemente se criam com outras expressões artísticas, seja com o teatro, com meios multimídia, com a tecnologia, com a performance, com a música, com os rituais etc. Assim podemos supor que a dança contemporânea e a dança contemporânea brasileira, são categorias maiores nas quais a dança brasileira contemporânea está contida. No entanto, a necessidade de especificá-la não está apenas numa questão formal e sim numa necessidade ideológica de afirmação de identidade cultural, da necessidade de divulgar a cultura popular como fonte de saber para além de si mesmo e de abordar a dança brasileira contemporânea como uma linguagem que também escreve a história da dança no Brasil” (SILVA, 2012, p. 24).

A figura 10 trata de uma composição visual rizomática, de algumas Danças Negras. As legendas que seguem, são possíveis conceitos ou definições já indiciadas para estas. É possível considerar que em algum momento elas se cruzam, ramificam, aproximam e se distanciam, não só em suas conceituações, mas nos métodos, composições, processos criativos e fazer coreográfico.

Estas danças consideradas neste trabalho e que compõem o que apporto como sendo Danças Negras, mantém dimensões sobre suas origens e seus sentidos simbólicos muito amplos, bem como possíveis conflitos, quando tentados a um olhar de enquadramento de suas expressões. É tarefa complexa e profunda, buscar encontrar

uma suposta raiz, ou uma matriz original destas manifestações artísticas e culturais. Ainda assim é possível perceber e acessá-las em suas inter-relações e constituição polifônica ou polimorfa, se assim posso afirmar.

Acredito que o trabalho da bailarina, coreógrafa e pesquisadora Mercedes Baptista, não se enquadrou nestes olhares que se ocuparam em rotular estas danças somente no rol de “primitivas ou populares”, por estarem seus dançarinos em sua maioria demarcados etnicamente pela pele. Marca esta que registra as impressões que o mesmo carrega.

Tendo em vista que para Mercedes, a grande questão não era somente entrar para um corpo de baile, mas considerando a relevância de suas outras atuações e performances, a Dança Afro brasileira interfere e reconstrói memórias a partir do “documento corpo” sendo nele que se guarda e re-cria as tais memórias. É das performances enquanto acontecimento, que esta reconstrução surge e se constitui.

CAPÍTULO 3

PERFORMANCES: "BRICOLAGENS E TECITURAS"⁵⁸



Figura 11: Bailarina Mercedes Baptista á frente, do lado esquerdo. Comissão de frente. Escola Acadêmicos do Salgueiro. 1963. Coreografia: Minueto. Coreógrafa: Mercedes Baptista.
Disponível em: <http://flaviocampello.blogspot.com.br/>

⁵⁸Tecitura: conjunto de fios dispostos no tear e pelos quais passa o fio da trama. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/tecitura/>> acesso em 27/03/2016 às 16:29.

Na memória corporal ou na difícil construção da cidadania, a linha do corpo negro continua desenhando o espaço. Fio da memória. Fio da identidade. Espelho que nos indaga. Da cabeça aos pés, repleta de signos, a imagem no espelho fala ao corpo que desenha o espaço. A todo lugar e momento os dois se fazem perguntas que tão cedo irão se calar (RATTS, 2007, p. 68).

Neste capítulo sobre Performances, bricolagens e tecituras, repouso meus estudos sobre Mercedes Baptista. A área de estudos interdisciplinares em Performances Culturais fundamenta esta pesquisa. No entanto, é neste momento que esclareço, a minha escolha, o olhar para este estudo e para a vida de Mercedes Baptista.

A interdisciplinaridade é um dos eixos que fundamentam os estudos de performances e é a partir desta “trança” de conhecimentos que abarco toda trajetória. Eu poderia falar somente da dança de Mercedes Baptista, a Dança Afro brasileira, mas não poderia deixar de mencionar os contextos sociais nos quais acontece nem do corpo que a constrói. Poderia mencionar sua formação, mas não poderia deixar de lado os desdobramentos que esta alcança e de como sustenta aquilo que populariza a dança neste cenário cultural. Poderia discorrer sobre Mercedes e as relações étnico raciais, mas em se tratando de uma questão que envolve a sociedade, a arte e a dança de Mercedes, é necessária uma amplitude e são estas as linhas que tecem este trabalho, partindo de sua própria interdisciplinaridade.

As fontes sobre a vida da bailarina, ainda se encontram dispersas. Os dois documentos disponíveis e de maior acesso são, a biografia escrita por Paulo Melgaço “Mercedes Baptista: A criação da identidade negra na dança” em 2007 e o documentário de Marianna Monteiro e Lília Solá, “Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista” em 2005, cuja análise é proposta no tópico 3.2.

Neste capítulo trago um acervo de informações e narrativas, em diálogo com os pensamentos transeuntes das Performances Culturais, as linhas que tecem a trajetória de Mercedes e seu Balé Folclórico, formando o que intitulo como “bricolagem”, considerando o sentido exposto por Peter Burke (1992), na introdução da obra “O mundo como teatro” no qual o autor discorre o seguinte sobre o uso e valor das teorias:

Os problemas e as situações são recorrentes. Mas, obviamente, nunca se repetem exatamente da mesma maneira. Contudo, é impossível ver aquilo que há de único numa situação determinada nem a comparar com outras, ou com

uma teoria geral. A solução não consiste em aceitar a teoria na totalidade das suas retenções e, menos ainda, em forçar “os factos” para encaixar nas suas categorias. Trata-se antes de pôr as teorias a serviço dos objetivos de cada um, de realizar uma espécie de *bricolage intelectual*. O confronto do abstrato com o concreto, do geral com o particular, pode conduzir a alterações a nível da teoria [...], a suscitar novas interrogações ou a encontrar, para velhas interrogações, novas respostas” (BURKE, 1992, p. 12).

Assim, antecedendo este tópico sobre a análise do documentário, em 3.1: abro as cortinas da vida de Mercedes sob a luz das Performances Culturais, nas quais vislumbro um diálogo entre esta área de estudo e os acontecimentos da vida da bailarina, destacando simetrias, semelhanças ou distanciamentos. Descrevo uma breve apresentação deste lugar que destaco; um programa interdisciplinar em Performances Culturais e como me aproximo deste conceito e método de análise para iluminar os fatos e acontecimentos da vida de Mercedes Baptista. Os aportes teóricos que acolho das disciplinas vivenciadas, que mesmo não estando em análise aqui, subsidiam o modo como vejo, observo e fundamento esta escritivência.

Pelo método da análise de conteúdo abordado principalmente por Laurence Bardin (2011), estruturo o tópico 3.2: “Narrativas e contextos: O balé de pé no chão e outros olhos”, trazendo as vozes, as narrativas e os cotidianos que acompanham Mercedes nessa travessia e que junto a ela reafirmam o que será tratado no tópico 3.3: “Corpo em desvio: desembulhando conceitos”. Aqui destaco o conceito de liminaridade e *communitas* de Victor Turner (1974), que descreve pela seguinte construção:

a passagem entre “status”. e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e “liminares” (pessoas em passagem) não estão aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. A “communitas” é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincrásicos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e “status” mas encaram-se como seres humanos totais.” (TURNER, 1974, p. 05).

Atravessada esta fase de diálogo e aproximação com o conceito de liminaridade, entra o tópico 3.4: “Rizomas e risos: rodopios, intersecções e projeções preliminares”, trazendo as marcas deixadas por Mercedes, em relação a comunidade negra, a popularização da dança pelo carnaval e seu retorno à escola do Teatro Municipal do Rio

de Janeiro, como professora.

Por fim, alcanço uma possível representação que traduz possibilidades para a retomada do corpo “afrodiaspórico, a partir da apresentação dos caminhos e descaminhos que Mercedes transitou para se tornar o que a mesma é, muito para mim e para novos possíveis imaginários.

O drama social vivido por Mercedes Baptista, supera as análises comuns. É preciso olhar por diferentes lentes para enxergar a complexidades de suas dobras e desdobramentos, que devem ser aprofundados em outros momentos. Bailemos!

3.1. Mercedes Baptista: sob a luz das Performances Culturais

Um rodopio pelas “Palavras e as coisas das Performances Culturais”. “O ator e seus duplos na Performance”. “Performance: signo rizomático.” “O homem e seus duplos”. As palavras e as coisas, o retorno da linguagem, A vida como obra de arte... (Daya)

Não posso deixar de dizer que estas leituras sobre as Performances e suas coisas se encaixam perfeitamente ao que busco neste momento. Recebida como uma carta de um amigo que se preocupa em desenhar em mim cada traço que será percorrido, como uma previsão poética de uma necessidade de tal transvalorização. Um ponto. Um ponto de encontro com caminhos ainda desconhecidos, entretanto, um eterno retorno a lugares já visitados.

Desestabilizar o próprio pensamento e desabar com meus próprios muros. Pensamentos estes que dançam em descompasso com meus pés, mas que me impulsionam ao infinito.

“Das palavras e das coisas nas performances” texto do autor Paulo Petronilio (2015), fica pra mim o complexo ato de pensar o campo de forma híbrida, plural, polissêmica e de passagem. Uma experiência que só poderá ser “experienciada” se partir de um violento desejo de algo mais. Algo além. Além de como já está.

Digo deste desejo violento, considerando que a morte de todos os meus órgãos me obriga a alcançar a tal transvalorização. E somente isso poderá extrair minhas potências, novos valores, de mundo, de arte e de vida. Estes cruzamentos, linhas, pontos interligados, processos interrompidos, re-invenções de vidas, me conectam a vida de

Mercedes Baptista. Rememoro um filme, cujas cenas estão sendo escritas, experimentadas, encenadas no agora. O filme vida.

Para falar das Performances é necessária toda uma descrição, atribuída enquanto possibilidade de ver, estar e agir no mundo como corpo ousado, em devir, nas zonas fronteiriças, vibrante e dançarino.

A sensação é de ter encontrado nestes pensamentos rizomas, os pontos de encontro e desencontro fundamentais à máquina revolucionária. E se a “vida é uma dança desenfreada” (PETRONILIO, 2015), liga o som que eu me permito girar sem receio da queda, pois é dela que poderá surgir um novo passo, o mais belo salto, o *grand plié* dessa dança.

Uma escritura dessas infinitudes torna reflexiva as presenças e os palcos corpos, pois questiona sobre os corpos, as danças, as linguagens, as falas, as palavras e as coisas. Traz a consciência de que se está neste caminho, e que as performances são processos complexos da própria forma de dobrar, pensar, quebrar, atravessar, flutuar, violentar, dançar, desconjuntar, interpretar, sublinhar, deslocar, plastificar, desembulhar, reconhecer, estranhar e por fim o desdobrar de tudo isso sozinho, junto ou em partes.

Para compreender os intuitos dos estudos abarcados pelas Performances Culturais, ou antes, de propor qualquer definição pré estabelecida sobre esta área de conhecimento, é necessário considerar a importância de se aproximar de questões, suposições, hipóteses, problemáticas, situações, locais, perspectivas, parcerias, contrapontos e perceber quais são as possibilidades a partir de um determinado acontecimento.

Pela sua pluralidade, tem como ponto de partida para análise, a seleção de uma ação vivenciada. Neste trabalho trata-se de analisar o processo da formação do corpo negro feminino na dança a partir da trajetória da bailarina Mercedes Baptista.

Diferentes autores se encarregam de levantar discussões e propor reflexões profundas sobre o termo Performance Culturais, os conceitos que atravessam estes estudos, bem como diferentes problemáticas. Por exemplo, o conflito relacionado aos estudos da “performance arte” com a área das Performances Culturais.

Neste estudo não proponho discutir um conceito específico ou entendimento único sobre as Performances Culturais, mas trago a área de conhecimento enquanto uma

proposta de análise, na qual sua fundamentação enquanto plural e transdisciplinar contribuem com o exercício do olhar para trajetória de Mercedes Baptista.

De acordo com Camargo (2014), para uma análise sob a ótica das Performances Culturais, procura-se inicialmente um determinado acontecimento, a partir dele traçar o estabelecimento de simetrias, assimetrias, analogias, semelhanças e dissemelhanças, contrastes de entendimentos de seu desenvolvimento, de seus lugares e não lugares, de observar seus movimentos e os vazios que a preenchem, onde se encontram, de onde se olha, o que existe, para além daquilo que se vê.

Assim, olhar para a trajetória desta bailarina e trazer os aspectos que influenciaram sua formação, bem como os que interferem de certo modo na recusa deste corpo, principia um trabalho de análise de alguns dramas elencados e refletidos na pesquisa. Pelo mesmo autor, esta área de estudo vai compreender a arte, não somente enquanto uma produção estética, mas também como ação e vivência. Assim estudar determinada cultura há de se perceber a mesma em um sentido bastante amplo.

As Performances Culturais se estruturam no entrecruzar do movimento das coisas, no espaço e no tempo. Com sua gênese e seu passado, atravessa seu presente. Suas relações históricas “em si”. Suas grandes e pequenas tradições. Por seu movimento intrínseco e “para si”. Entender as Performances Culturais e o como se relacionam com o mundo, no mundo, como procuram se construir nas relações dialógicas e intertextuais que se estabelecem com aquilo que as envolve, se envolve e desenvolve. É também perceber seus participantes como autores e coautores (não mais ouvintes ou enxergantes).

O conceito de Performances culturais surge no século XX, cunhado sob as ruínas do muro de Berlim e balbuciando seus primeiros sons encoberto pela poeira impregnada do derretido World Trade Center nova iorquino. Segundo Veloso (2014):

As aproximações entre diferentes áreas de conhecimento, ocorridas durante o século XX e intensificadas durante a segunda metade do século, entrecruzam modos de conjecturar conceitos, procedimentos, práticas, modos de fazer. A arte, até então considerada pela ciência como fruto de uma mentalidade primitiva, acosta-se a ela (VELOSO, 2014, p. 190).

Interessam muito aos estudos das Performances Culturais, impulsionados pelas questões sociais, não somente as representações atribuídas aos acontecimentos com

seus dramas, mas também os questionamentos, as estruturas dominantes, os movimentos aportados pela valorização da criatividade e subjetividade. De certa forma, estes interesses também se atribuem, como sustento para o que Veloso (2014, p. 190) vai descrever não como uma mera apresentação social, e sim, uma “(re)apresentação do mundo de maneira diferente”, o que sistematicamente atribuo como um dos lugares que Mercedes pode ser visualizada.

Os aspectos de sua formação foram remexidos, no sentido de trazer à tona uma explicação sobre seu processo de produção subjetiva e criativa, para acessar os sentidos residentes em suas performances, cotidianos e danças.

No texto, “Performances Culturais: Performance não é “forma”, mas um ato vívido de experiência”, Camargo (2014) vai traduzir que Performance, não tem nada a ver com forma, pois é muito mais que isto. É o preciso final de uma experiência. Resultado condensado de experiências vividas. Resultado acabado de vida.

Para o mesmo autor e que serve aqui para este estudo, acolho o entendimento de que as Performances Culturais são as “experiências vividas”, “pensamento em ação”, “pensamento em expressão”, uma “experiência em processo”. Logo, (re) afirmo que a vida de Mercedes Baptista se constrói enquanto performance e ainda de acontecimentos que questionam os status sociais e se legitima enquanto pensamento que dança, faz, acontece, confronta seus próprios dramas. Uma experiência rizomática, que dobra e se desdobra, cria e re-cria outras questões e experiências.

Ao encontro desta chamada “outras experiências”, destaco o texto, “Entre tablados e arenas: performances culturais” em que a autora Sainy Veloso (2014) traduz acontecimentos que marcaram o surgimento de pensamentos que se encontram ou que vão posteriormente cruzar com os sentidos que traduzem as Performances Culturais. Dentre estes cruzamentos, descreve os seguintes sentidos:

[...] a arte abarca uma forma de ver e cuidar das relações do ser humano consigo mesmo, com o mundo, e o cotidiano ganha outros caminhos a serem percebidos e experienciados. O que significa uma ação renovada direcionada às instituições pela própria qualidade perceptiva de um olhar que não se contenta com a representação cristalizada do mundo. Ao contrário, o olhar se esbarra com o mundo instituído, questiona as representações fixas, abre a possibilidade de outros modos de perceber e vislumbrar a recriação do mundo por processos de subjetivação [...] (VELOSO, 2014, p. 192-193).

Para abrir as cortinas da vida de Mercedes Baptista por meio da ótica das Performances Culturais, parto pelo que Schechner (2006) exemplifica como realização da performance, o ser, o fazer, o mostrar fazendo e explicar o “mostrar fazendo”. Para este autor, o termo está para além da ação e para o que permeia tal ação, seus contextos e intencionalidades.

Neste sentido, as performances de Mercedes e de seu Balé, marcam identidades, na arte, na cultura, nos rituais e no cotidiano. Em ambos, tratam-se de estratégias de representação, comportamentos, ensaios e treinamentos. Schechner (2006) também aponta as questões sobre, “onde acontecem as performances”, em diálogo com “o que as produzem”, considerando desde o cinema, à vida cotidiana. Concluindo que as Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.

Para este autor, há oito tipos de performances, que podem ser analisadas em contextos separados ou entrelaçadas: 1- Na vida cotidiana – cozinhar, socializar, “ir vivendo”; 2 - nas artes; 3 - nos esportes e outros entretenimentos de massa; 4 - nos negócios; 5 - na tecnologia; 6 - no sexo; 7 - nos rituais – sagrados e temporais; 8 - em ação. Neste caso interessam, os aspectos da vida cotidiana e das artes de modo entrelaçados.

Dentre as citadas ele reúne também sete funções: Entreter; Construir algo belo; Formar ou modificar uma identidade; Construir ou educar uma comunidade; Curar; Ensinar, persuadir e/ou convencer; Lidar com o sagrado e/ou profano. Para o autor, destas possibilidades as seguintes atribuições são identificadas:

Certos eventos são performance e outros um pouco menos. Existem limites para o que “é” performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado “enquanto” performance. Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 2011, p. 11).

No tempo de Mercedes sua trajetória não poderia ser definida enquanto

performance. No entanto, hoje, sob os conceitos e fundamentos dos estudos das Performances Culturais, percebo que seu desempenho em sua vida, cotidiano e arte, podem ser observados sob o pensamento de Schechner (2006). Como exemplo destaco o formar, ensinar, educar uma comunidade, modificar uma identidade, o entreter e até o lidar com o sagrado e o profano.

Schechner (2006), complementa ainda que as performances podem tanto “fazer acreditar” como “fazer de conta” e devem-se considerar os “aspectos sociais”, o que é “real” e o que é “fingido”, as “fronteiras e as convenções”. Um dos caminhos apontados para se compreender melhor determinada ação, evento, ritual e etc. é propor combinações de “gêneros”, “comportamentos” e “atividades de performances”, considerando que estes não funcionam sozinhos.

Deste pequeno tópico, retorno a luz para Mercedes e suas performances cotidianas. Para Turner (1974) a performance, enquanto experiência, pode ser instrumento de cultura, elemento de cultura, cultura em si mesma, extrato de cultura, uma explicação e um ato nos limites da vida. Performance é uma palavra que percorre o tempo em seus sentidos múltiplos e é o termo que no presente momento traduz a vida dessa bailarina e o universo em que se insere.

Nos capítulos que já refletiram olhares para Mercedes Baptista, tratei de buscar algumas referências sobre as questões que pudessem tratar as ausências, o esquecimento e a memória, com base na revisão de historiografias sobre dança. Acredito que este primeiro momento do capítulo 3 (tópico 3.1), ofereceu um panorama para observar um dos dramas que compõem a relação corpo negro e a arte da dança e como ele vai sendo reproduzido na sociedade de tempos em tempos.

As questões sobre esquecimento e ausências, não são os únicos dramas que confrontam esta pesquisa. Apresento perguntas sobre a representação que rabisca o imaginário social sobre este corpo e dentre as várias representações, a personificação da “mulata”, com o intuito de remexer com noções de corpo instauradas na sociedade e que são reportadas na área de estudos em dança. Trouxe assim uma breve conexão com pensamentos de Gil (2004), que não trata do corpo negro na dança, mas que sustenta alguns olhares que puderam ser emprestados para alcançarmos este corpo.

Desta “bricolagem”, vai sendo traduzida e recriada a trajetória de Mercedes

Baptista. O exercício de ver os acontecimentos de sua vida enquanto performances e de situar o porquê falar dela aqui. Pautando o trabalho nas alças da interdisciplinaridade, garantindo um olhar sobre sua vida enquanto performance e arte enquanto vida, de enfrentamento político, social e que traduz conflitos culturais, acentuando os dramas vividos e transpostos por Mercedes em seu tempo, espelhando aspectos culturais atuais.

Daqui alcanço algumas fases importantes de sua travessia e sigo acompanhada da amplitude das Performances, mas delimitada em alguns conceitos, como o de cotidiano e vida, no tópico a seguir e o de liminaridade que será abordado posteriormente.

3.2. Narrativas e contextos: O balé de pé no chão e outros olhos

Cartografar novas formas de pensar a performance implica em uma política da subjetivação em que o próprio pensamento se duplica ao infinito. Implica em criar novas formas de vida, (re) inventando-as a cada instante. São tantas palavras e tantas coisas em performance que precisamos colocar em miúdos em que território estamos e para onde disparamos estes pensamentos (PETRONILIO, 2015, p. 53)

Na ausência de ter ouvido Mercedes contar sua própria história no dia em que pude conhecer seu silêncio, ou ainda de poder me apropriar de sua dança e seu método em um contexto mais próximo, trago, com o intuito de chegar um pouco mais perto de seu cotidiano, dos saberes e fazeres, além de sua trajetória de vida, as suas performances. O meu desejo agora é criar uma escrita na qual dança, corpo e agenciamento possam ser ao menos lidos, se não puderem ser dançados.

Este espaço é dedicado à escuta do outro. Do tempo. Da busca dos saberes agenciados em outro tempo. Um espaço no qual as narrativas, os contextos e as performances de Mercedes Baptista e seu Balé Folclórico possam ser rememoradas pela oralidade e traduzidas na escrita.

Os personagens desta trajetória falam por si mesmos e a partir daí vai tornando possível uma análise mais singular de seus processos e suas considerações. Para além de trazer somente uma interpretação de falas e a tradução dos contextos apresentados, o objetivo é promover um diálogo entre seus olhares e outras questões já discutidas anteriormente e que ainda seguem em reflexão neste último capítulo, destacando que a escrita agenciará as narrativas junto aos olhares das Performances Culturais, enquanto

área de conhecimento inter, multi e transdisciplinar.

Este primeiro espaço está dedicado à análise do documentário “Balé de Pé no chão: a Dança Afro de Mercedes Baptista”, onde ressalto a importância deste documento, conforme já citei. Utilizo do método objetivo de análise de conteúdo, proposto por Laurence Bardin (2011), com o propósito de coletar as mensagens expostas no documento que estejam relacionadas a temática do trabalho, sendo esta uma das possibilidades abarcadas pelo método. Me atento a organizar as informações, também para inferir sobre outra realidade, trazendo as mensagens indicadas, para uma interpretação e diálogo com o tempo atual. Seguindo o método, utilizo o mínimo de ocultação das mensagens, no sentido de explorar todo o seu conteúdo e sua representatividade.

As narrativas dos personagens que marcam a história de Mercedes Baptista, apresentam traços destas trajetórias vividas coletivamente. Entretanto, podem sugerir visões distintas sob os fatos descritos. As experiências vividas marcaram o período vivido por esses bailarinos e bailarinas e é destes relatos que esse tópico se faz.

Trata-se de trazer as performances cotidianas e as histórias de vida. Aquilo que não muito se escreveu, mas que é carregado por estes corpos. Considerações sobre as performances, seus acontecimentos e a oralidade, enquanto caminhos e instrumentos de narrativas das histórias dos negros e negras na dança. Assim aparecem os relatos de personalidades que viveram este período, da década de 1940 até meados de 1980 e outros que ainda são atuantes na área e que contribuíram para a criação deste trabalho. Muitos que vieram dessa formação em Dança Afro brasileira, passando pelo clássico e pelo moderno, apresentam depoimentos extremamente significativos.

Marianna Monteiro e Lílian Solá, idealizaram e produziram este documentário. Ambas foram pesquisadoras e buscaram através de entrevistas, fotografias e filmagens na época, criar um registro único que traduzisse a importância da Dança Afro brasileira fundada aqui, bem como apresentar seus personagens. Reuniram ex-bailarinos (as), alunos(a) e pesquisadores que de alguma forma puderam rememorar e trazer elementos que compõem esta trajetória de vida e ou pessoas que estejam ligados a ela de algum modo.

O documentário “Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista”,

gravado na cidade do Rio de Janeiro e produzido no ano de 2005 em São Paulo, tem duração aproximada de 52 min. A elaboração deste trabalho foi financiada por órgãos públicos e privados. Breves trechos da obra podem ser encontrados em sites públicos, no entanto a obra completa ainda é distribuída ou comercializada somente pelas suas proponentes.

Neste período, Mercedes estava com 84 anos, havia tido uma isquemia e se encontrava bastante debilitada. No entanto, se dispôs a falar sobre sua trajetória de uma forma bastante autêntica, deixando uma importante narrativa, em registro audiovisual sobre sua história relacionada à dança. Por ser única, esta obra reveste-se de extrema importância e vem contribuir de forma qualitativa com as reflexões que são propostas.

Representa hoje a necessidade de rebuscar memórias, fatos históricos e narrativas testemunhais, que visem desenhar aquilo que os livros não revelaram e ainda não revelam. A amplitude de sua representação traduz um período marcado ainda pela invisibilidade e silenciamento de um movimento cotidiano de luta e de superações.

Em cena: risos e gargalhadas. Mercedes e sua dança. A cena é um ritual. Ao som dos tambores, Mercedes traz gestos, gargalhadas e uma oferenda. No palco, personificando Exu, acende um charuto. Mercedes tem uma presença de palco muito forte. O registro audiovisual onde Mercedes dança, é resgatado no documentário e dura uma média de 30 segundos. A dança é a Dança Afro brasileira.

Edifício Mercedes Baptista⁵⁹, número 63. De lá é possível apreciar sua coleção de bonecas, inúmeras delas, de diferentes jeitos, estéticas, materiais e que representam diferentes culturas. A foto de sua mãe também se destaca, bem como sua imagem ao fundo, mais jovem, com cabelos imensos. Mercedes se apresenta natural da cidade de Campos, no Estado do Rio de Janeiro, e fala sobre suas memórias relacionadas à dança no contexto escolar:

Eu estudei em escola pública. Era a única de cor na escola. [...]. Tinha lá umas meninas que eram escolhidas pra dançar e eu tinha aquela vontade de entrar pra ver se dançava. Era coisa que era lá misturada com as brancas e eu não podia fazer.

⁵⁹No documentário aparece a fachada do Edifício onde Mercedes é filmada, o nome consta como “Edifício Mercedes Baptista”.

Descreve sobre sua vontade de dançar, sua identificação e admiração por Shirley Temple⁶⁰, talvez por ter cachos e sempre se apresentar dançando: “Nas festas, minha mãe botava eu feito a Shirley Temple, cheia de cachinhos”.

“Procura-se Girls”. Esse foi o anúncio que Mercedes inicialmente se dispôs a buscar, um lugar para dançar. No entanto, relata que para ela e sua mãe “era até essas coisas até de prostituição, mas não era. Era “Girls”. Moças pra dançar, negócio de teatro”. “Mas eu não sabia nada de dança, nada, nada, nada”.

Indicada por umas amigas, fala sobre sua primeira tentativa de inserção neste espaço. Adentrando uma escola gratuita do governo, a Escola de Dança do Serviço Nacional de Teatro, onde Eros Volússia ministrava aulas. Relembrando sobre este primeiro contato e aprendizagem em dança, resume em poucas palavras as aulas feitas com Eros Volússia. O que transparece resquícios de que Mercedes não daria muita legitimidade à técnica ou dança proposta pela bailarina Eros enquanto nacionalista: “ela dava umas ginásticas lá e dizia que era a dança dela, brasileira”.

Quando entrou para essa escola pública de dança, Mercedes não tinha condições financeiras para comprar roupas adequadas. Mostra sua tentativa de se adaptar ao contexto padrão. Diz Mercedes “eu via elas com aquelas sapatilhas e eu mais ou menos imaginei como fazia. Eu cheguei em casa e arrumei um pedaço de pano e fiz uma pra mim ensaiar. Fui de sapatilha. Só durou um dia. Pano.”

Conforme mencionado sobre sua saída da escola do Serviço Nacional de Teatro, quando chega ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes descreve sorrindo: “Eu procurei fazer aulas lá no Municipal. Clássico. Eu não sou boba. Né?”

É possível perceber que Mercedes Baptista, sabia onde estava indo. Em sua fala apresenta, segurança e maturidade diante do Theatro Municipal. Denota uma consciência sobre a escola e sobre a dança que escolheu fazer. Não se tratando de uma mera vontade inocente, de uma menina comum que sonha em ser bailarina e pronto.

O balé impulsionou não somente Eros Volússia. Outras mulheres também ficaram famosas pela dança clássica, mesmo algumas permanecendo em destaque pela

⁶⁰Shirley Temple Black, atriz já na infância. Encenou vários filmes dentre eles “a princesinha”. Era uma garotinha loira com cabelos cacheados que dançava. Disponível em: <<http://www.shirleytemple.com/>>acesso em fevereiro de 2016.

permanência como primeira bailarina ou por outras razões que não seja a criação de outras possibilidades a partir do Balé Clássico.

A seguir, o documentário mostra Mercedes sendo levada ao cenário de atuação e de ponto de partida deste processo. As ruas do Rio marcam os caminhos e o Theatro Municipal marca um dos espaços dessa história, tanto na e para a dança, quanto na sua própria vida. Em rememorações, permanece por um tempo sentada em frente ao Theatro Municipal.

De volta ao centro do palco do Theatro, Mercedes dança sua história, agora pela oralidade, ocupando também este espaço que tanto lhe foi negado. Ela narra os fatos que marcaram suas conquistas e fala tanto das portas abertas quanto as entreabertas e das que ainda estão fechadas. É deste cenário amplo e complexo que ela conta suas histórias.

Mercedes não fala sobre sua formação. Entretanto cita o professor que dirigia a escola na época de sua chegada: “quem dava aula aqui era um bailarino estoniano, Yuco Lindberg. Era muito bonzinho. Pelo menos eu nunca notei discriminação dele comigo”.

Demonstrando saber do que se tratava estar naquele espaço, naquela época, Mercedes foi resistente. Com um jeito debochado e sorridente, denuncia aquilo que ficou guardado em suas memórias, dos rapazes, do local da sala onde ficava para fazer as aulas “eu fazia aulas sempre perto da porta, porque entrava um ventinho. E tinha uns rapazes. Eu quando fazia assim (demonstra gesto) eu passava a mão na bunda deles (risos). Eles já estavam acostumados já”.

Permaneceu sorrindo!



Figura 12: Mercedes Baptista fazendo aula de balé clássico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro 1.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.



Figura 13: Mercedes Baptista fazendo aula de balé clássico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro 2.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Apesar das tentativas de se ver pertencente àquele espaço, era consciente das razões que a deixavam longe dos palcos e das cenas: “eu não fiz muito espetáculo aqui, por que eu era discriminada, mas fiz muitas comparsarias⁶¹”.

No documentário são apresentados personagens que viveram e marcaram esta época e se desdobra ainda na atualidade. Trabalhos estes que envolvem: dança, dança afro, cultura negra, método de aula e comunidade negra. Ruth de Souza, atriz iniciada no Teatro Experimental do Negro contribui:

Ela era muito enérgica, muito exigente e todo mundo tinha um carinho muito grande. Muita gente saiu dali [Balé Folclórico Mercedes Baptista] para trabalhar, Ela criou um grupo que mais tarde foi profissão. Ganha-pão de muitos bailarinos.

Abdias Nascimento (figura 14) também expõe sua militância em prol da criação de espaços para o negro na arte e na cultura.



Figura 14: Abdias Nascimento em entrevista exclusiva para o documentário Balé de pé no chão.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

⁶¹É bem verdade que o termo não é compreendido em sua inteireza. Segundo o dicionário a palavra italiana significa basicamente um figurante de uma peça. Disponível em <http://iscadojornalista.blogspot.com.br/2011/08/o-comparsa-da-comparsaria.html>. No entanto, é preciso esclarecer que as compassarias são papéis que necessitam de uma boa percepção do espetáculo, precisa ser dotado de uma capacidade peculiar, por não poder ser confundido com um figurante.

Fala sobre o espetáculo “Aruanã”, que era muito cantado e muito dançado, porém o classifica como de grande violência dramática, sobre Mercedes, afirma “Nós tentamos criar uma nova estética de espetáculo. Ela preparou os bailarinos [...]. Tinha aula de dança e tudo. Era um trabalho árduo”. Na tentativa de contribuir não somente com o Teatro, mas também em promover essa discussão sobre corpo negro no balé clássico, cita que:

Eu estava sempre brigando publicamente lá na instituição, por causa dessa história, essa falha louca de um país de negros, no corpo de baile não tinha nenhuma bailarina negra. E eu fui “envenenando” Mercedes pra ela começar a enfrentar essa história de mulher negra no meio de todo mundo branco.

Em relação à sua bolsa de estudos e sua ida para os Estados Unidos, Mercedes Baptista descreve a sequência que chamou atenção de Katherine Dunham: “Eu rodei assim a sala, rodando a sala. 1, 2, 3 salto. 1, 2, 3, salto. Ela gostou. Depois que eu fui saber que era porque eu tinha elevação”.

Sobre seu retorno ao Brasil, após o curso na *Dunham School of Dance* de Katherine Dunham, confirma a influência desta experiência em sua trajetória: “Quando eu cheguei aqui, eu comecei a dar o que eu estudei lá”.

Mercedes não se acomodou com a efetivação no Teatro, e nem com a dança clássica. Quando retorna, algo se modifica. Suas pretensões e intenções se alteram. Este momento marca para mim a retomada do Corpo “afrodiaspórico”, surge um lugar, outro lugar, uma possibilidade para este corpo negro feminino na dança. E ela de algum modo não poderia mais seguir só, nem seguir alheia aos problemas do “ser negra(o)”.



Figura 15: Mercedes Baptista ministrando aula na sede do Teatro Experimental do Negro.

Disponível em: <http://conversadehistoriadoras.com/2014/08/25/uma-coreografa-brasileira-no-atlantico-negro-homenagem-a-mercedes-baptista/>

Deste retorno segue com pesquisas nos terreiros (figura 16) e Mercedes descreve como se aproxima deste espaço, não com interesses religiosos, mas como espaço de pesquisa: “Tinha o Joãozinho da Goméia⁶² [...]. A minha tia era que passava e lavava as toalhas deles, engomava. Eu só ia ver os passos. Eu não sou de religião nenhuma”.

⁶² Joãozinho da Goméia (Figura 17), nasceu em 27 de março de 1914, na cidade de Inhambupe, a 153 quilômetros de Salvador, Bahia Iniciado no candomblé pela tradição Angola, foi o grande responsável pela popularização da religião no Brasil e ficou conhecido como Rei do Candomblé. Fonte: <http://www.palmares.gov.br/?p=31927> acesso em 22/06/2017 as 09:58.



Figura 16: Mercedes Baptista (com lenço na cabeça) no terreiro de Joãozinho da Gomeia.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.



Figura 17: Joãozinho da Gomeia, pai de santo.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Este é um dos momentos mais importantes dessa trajetória, pois é aqui que Mercedes salta. Resignifica sua história. Abdias narra no documentário esse reconhecimento: “Ela completou uma formação. Ela só tinha importância é quando criou o seu próprio caminho”.

A Dança Afro brasileira, não somente, mas especialmente no Rio de Janeiro, tem sido ferramenta de formação de vários corpos. No documentário são apresentados trechos de uma aula para a Cia Étnica de Dança, Companhia dirigida e idealizada por Carmem Luz, bailarina e coreógrafa negra, ainda atuante na cena carioca.

É possível perceber a complexidade dos gestos atribuídos a Dança Afro brasileira de Mercedes e a influência da técnica clássica. Os saltos de alta elevação e sequência de giros se diferem dos giros representados na Dança Sagradas dos Orixás. Há uma amplitude técnica no gesto. Um desenvolvimento de movimentos dos Orixás, porém estilizados pela técnica clássica. Nas imagens em movimento, bem como nas fotográficas, as pontas de pés também demarcam os gestos.

Voltando às personagens que compõem esta trajetória junto com Mercedes, cito Walter Ribeiro (figura 18) que veio de São Paulo, fez aulas com Mercedes Baptista. Bailarino e coreógrafo, foi solista, coreógrafo do Grupo Brasileira. Na época de gravação do documentário atuava como coreógrafo do “Plataforma” e com expressão firme, se apresenta: “Eu sofri muito. Por que eu procurava todas as professoras aqui no Rio de Dança clássica e elas não aceitavam por que eu era negro”.



Figura 18: Walter Ribeiro, ex bailarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, professor e coreógrafo.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Gilberto de Assis (figura 19) bailarino, coreógrafo e *maitre* de balé. Na época de gravação do documentário, atuava como professor de dança em uma ONG da Inglaterra na Cidade de Deus, com crianças e adolescentes carentes. Uma referência de desdobramento do trabalho de Mercedes: “Iniciei meus estudos de dança com Mercedes Baptista, em 1960 na Estudantina”.



Figura 19: Gilberto de Assis, ex bailarino do Balé Folclórico Mercedes Baptista, professor e coreógrafo.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Logo, uma mulher negra entra cantando e apresenta: “A Baiana me pega. Me joga na lama. Eu não sou camarão. Camarão me chama⁶³”. É Rita Rios (figura 20) cantora e bailarina, veio do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, professora de dança para crianças em um projeto social, na época da gravação. Segundo ela mesma:

Mas eu não dancei muito os balés da Dona Mercedes, porque era muito difícil pra mim. Mas eu era cantora e protagonista de ficar puxando o pessoal.[...] Eu não sabia nada de folclore ainda. Depois é que eu fui descobrir dona Mercedes Baptista.[...] Tudo isso que eu já vi no folclore Brasileiro, que é as coisas mais lindas que nós já fizemos. Acho que tudo nasceu do Walter e da dona Mercedes por ser a primeira. Ensinou Walter e ele passou isso pra gente como um legado.

⁶³Compositora: Dona Edith Do Prato. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/dona-edith-do-prato/senimbu-calole.html> Acesso em 05/03/2016 as 23:35.



Figura 20: Cantora, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Rita Rios refere-se a Walter Ribeiro, que também deixou grandes contribuições para a propagação deste trabalho. Diz o bailarino:

Nessa época Mercedes me deu autoridade para mexer no espetáculo. Então, eu comecei a coreografar. Foi onde eu fiz um solo para Gilberto [de Assis], que ele dançou por muito tempo, “Mondogô”. Ele dançava e também fazia solo como primeiro bailarino. Dançamos tudo que tínhamos direito.

É na reunião destes corpos, que as danças são retomadas. Risos soltos e o encontro vira festa. Formam uma roda. Palmas. Uma roda de samba. Samba de roda. É o reencontro dos integrantes do Balé Folclórico Mercedes Baptista.

Dika Lima (figura 21) prende os cabelos. Começou com Raul Soares, fazendo Balé Clássico em Copacabana. Desfilou pelo Salgueiro em “Xica da Silva”. Dançou com Aroldo Costa no grupo Brasiliana. Foi *maitre* de Dona Mercedes, trabalhou no México por cinco anos. Esteve no grupo e nos momentos mais importantes dessa trajetória. Assim se apresenta: “Eu sou Dika Lima. Maravilhosa. Negra maravilhosa”.



Figura 21: Dika Lima, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Dika Lima foi uma das bailarinas mais importantes desse grupo. Não somente por ter atuado neste desde o início, mas também por fazer da dança sua profissão e ter desdobrado seus conhecimentos também. O carnaval, o outro espaço que Mercedes atuou e que demarca outro salto em sua carreira. Fernando Pamplona, carnavalesco, cenógrafo, ex bailarino clássico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Escreveu no prefácio da obra de Eliana Caminada “História da dança: Evolução cultural”, analisada aqui no capítulo I: “Ajudei a formar [...] o Balé de Mercedes Baptista” (PAMPLONA, 1999). No documentário, aprofunda sobre a participação de Mercedes no carnaval “Eu queria aproximar o Salgueiro do negro e Mercedes foi base fundamental pra isso. [...] Você não vê hoje um espetáculo no peito como nós fizemos com Mercedes.[...] Hoje tem que ser patrocinado por mil caras.”

Brevemente se apresenta a bailarina Isaura de Assis (figuras 22 e 23). A expressão é de cansaço: “Eu comecei junto com a Dika. Viajei pra França, na época que foi, foi Dika e Gilberto. E nós estávamos sempre juntos”. Dika complementa sobre esta viagem: “Fomos de navio. Foi a primeira vez que andávamos de navio. Nós fazíamos

aulas no navio. Dançávamos no navio”.



Figura 22: Isaura de Assis, ex bailarina do Balé Folclórico Mercedes Baptista, professora e coreógrafa.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.



Figura 23: Isaura de Assis, dançando.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

A continuidade deste trabalho se dá pelo grupo de Mercedes Baptista, se estende por outras gerações. Mercedes formou bailarinos, coreógrafos e também professores. Como Nelson Lima, filho de Dika Lima, foi aluno de Isaura de Assis. Hoje, sociólogo e antropólogo. Ele dança e depois discorre:

Aprendi a Dança Afro com Isaura que aprendeu com Mercedes. Então, também estou ligado a Dança Afro de Mercedes. E minha mãe também dançou com Mercedes [...]. Minha tese de Mestrado foi sobre afinal, a Dança Afro.

Em seguida são apresentados trechos de um dos espetáculos do Balé Folclórico. Os personagens são entidades sagradas dos terreiros e a cena é a reprodução de um ritual. Os personagens se diferem pela vestimenta e pelo gestual. Os sentidos das danças de cada Orixá, não estão sendo analisado neste trabalho, mas detalho que os seus desenvolvimentos estão atribuídos aos saberes, universos, sentidos e signos de cada entidade e seus contextos, o que torna este corpo enquanto espaço de pesquisa de uma grande complexidade.

Gilberto de Assis, um dos bailarinos que contribuiu com pesquisas nesta área, relata sobre Valter Ribeiro, outro ex bailarino, pesquisador e candomblecista “Eu pedia

muito a ele pra me ensinar as coisas de Afro. Ele dizia: se você quer aprender você vá no candomblé pra você aprender. E eu fiz exatamente o que ele me aconselhou e fui. Aí que eu fui aprendendo as coisas dos orixás.”

As pesquisas nos terreiros de candomblé foram primordiais, para a criação e fundamentação da Dança Afro brasileira. Segundo Walter Ribeiro:

Mercedes quando veio dos Estados Unidos, ela começou a montar o balé dela. Então, a gente tinha o Paulo Conceição que era filho de santo da Goméia, Joãozinho da Goméia. Ele vinha na aula. Mercedes dava a parte de Afro, de moderno, de técnicas [...] e ele passava pra gente essa coisa religiosa que a gente diz que é a raiz, é a pesada, porque dançava e os santos quando viram, dançam.

Abdias Nascimento, também candomblecista, acrescenta:

Qualquer arte no Brasil tem que ter origem no Candomblé. Senão, é uma coisa artificial. Candomblé é que dá raiz pra qualquer modalidade de arte no Brasil. Vocês podem ver. Se é no canto, os pontos sagrados é que dão a inspiração, que dão as sugestões para que se desenvolva uma arte de canto brasileira. No desenho e na pintura, também é a mesma coisa. Então tanto faz os desenhos rituais ou não rituais, que nasceu no terreiro também. Tudo isso aí são sugestões para que a arte brasileira tenha um voo autônomo.

As contribuições narradas neste reencontro são muitas para que se mensurar estes acontecimentos em sua verdadeira dimensão. Para além das representações, das memórias e das noções dadas aos corpos negros.

Nelson Lima resume sobre o distanciamento que ainda há, sobre os olhares para a Dança Afro brasileira:

O trabalho que tem que ser feito ainda é grande. As pessoas abrirem a cabeça e verem a beleza disso aí. Que isso é o Brasil. Que isso é parte da cultura dessas pessoas. Só que elas não se deram conta ainda, da importância disso.

Fica marcado o impulso de Mercedes rumo à construção de um corpo que intervêm na sociedade pela dança. A retomada do corpo “afrodiaspórico” é uma intervenção social urbana, pela arte, cultura, política e pela criatividade.

No espaço da antiga escola, a “Academia de Danças Mercedes Baptista”, as últimas bailarinas a integrarem este trabalho, aparecem narrando suas experiências. Jandira Lima apresenta a escola “Isso aqui era uma fábrica de sonhos. A Academia era

uma academia diferente, com gente diferente. Aqui nós negros aprendemos a nos respeitar e nos valorizar e a ver a vida com esperança. Aqui a gente aprendeu isso com ela.”

Quando uma escola é fechada, encerram-se novas oportunidades. A ex bailarina Ruth Souza (figura 24) fala sobre este período: “O fechamento da Academia pra mim foi muito triste e pra ela [Mercedes Baptista] também”.



Figura 24: Jandira Lima e Ruth Souza Santos, ex bailarinas do Balé Folclórico Mercedes Baptista e cuidadoras de Mercedes.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Reunidos, os bailarinos, coreógrafos e pesquisadores negros deste grupo, dançam passos guardados na memória, no corpo. A memória do corpo. Lugar de complexa análise e acesso.

Apesar de a escola ter fechado, os ensinamentos de Mercedes ainda são transmitidos. Alguns dos personagens que aparecem neste documentário, não estão mais entre nós, como é o caso de Gilberto de Assis. Mesmo assim, formaram e deixaram novos profissionais, que se ocupam de recriar e rememorar estes saberes e gestos. Esta Dança Afro brasileira.

Walter Ribeiro fala sobre o novo legado “Os novos que estão chegando, são bem

chegados. Porque você aprende a dança e você também tem que dar uma coisa sua”.

Fica pra mim que Walter tem uma expectativa de que este processo nunca termine. Que novas visões se estabeleçam, novas apropriações e outras releituras da própria Dança Afro brasileira. Quando “você tem que dar alguma coisa sua”, surge, denota a aproximação que esta dança tem com os indivíduos que se apropriam dela.

Entra na roda Charles Nelson, (figura 25) professor e coreógrafo da novageração. Foi aluno de Gilberto de Assis. Ao fundo toca o samba: “Quem entrou na roda foi uma boneca foi uma boneca que entrou na roda⁶⁴”. Relata: “A primeira dança que eudancei realmente, foi o Afro. Continuei com Gilberto e com o grupo dele, o “Afrodançarte”. E de lá pra cá nunca mais parei”.



Figura 25: Charles Nelson, foi aluno de Mercedes Baptista, atualmente é professor e coreógrafo.

Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão

Nota-se novamente, o uso do acento “afro”, para delimitar traços de um trabalho que tem como referência as Danças Negras. Suponho que este grupo “Afrodançarte”,

⁶⁴Composição: Waly Salomão. Disponível em: <http://www.galcosta.com.br/sec_discografia_letra.php?id=93> acesso em 05/03/2016 as 23:53.

trabalhe com Dança Afro brasileira. Na sequência, Charles aparece ministrando uma aula de Dança Afro brasileira, para a Cia Étnica de dança⁶⁵, formada por bailarinos e bailarinas negras. Cláudia Rodrigues, uma das bailarinas depõe:

A primeira vez que eu fiz Dança Afro, foi com Charles Nelson. Eu me identifiquei muito. Eu não sabia nada a respeito da Dança Afro. Aos poucos dentro das aulas que o Charles dá, ele também vai explicando a respeito. Falando quem trouxe essa metodologia, que foi a Mercedes Baptista e aos poucos você vai tendo conhecimento.

Sobre essa “Dança Afro brasileira” é possível vislumbrar suas compreensões a partir destas vozes:

Veio do candomblé. São movimentos estilizados. Que no caso Mercedes Baptista, ela fundou tudo isso. Foi discriminada. E ela foi viajar, foi fazer as coisas dela. Trazendo uma dança pros afrodescendentes, que somos nós. Uma possibilidade pra nós continuarmos dançando. Por que normalmente era só (faz um gesto do balé), as branquinhas. Porque não as negras não dançarem?

Para Rita Rios, a Dança Afro brasileira é: “É uma expressão do negro em si. Querendo libertar o corpo. Em termo de revolta”. Nelson Lima (figura 26) em relação à dança: “A criatividade ela vem para enriquecer, mas também pra mudar. É difícil controlar rigidamente a Dança Afro e suas variações, como é na dança clássica ou na dança moderna”.

⁶⁵A Cia. Étnica de Dança e Teatro foi criada em 1994, na cidade do Rio de Janeiro. Com 17 anos de existência, sob a direção da atriz e coreógrafa Carmen Luz, dedica-se à pesquisa, à criação e à produção de espetáculos cênicos que resultam de uma ponte entre os universos das tradições negras e a dança contemporânea. A partir de 1997 a Cia. Étnica se instalou no Morro do Andaraí, favela da zona Norte carioca, onde deu seguimento à sua pesquisa artística sobre a gestualidade, a história e os movimentos de corpos marginais, e iniciou junto aos jovens moradores da região uma série de projetos sócio-culturais focados na arte como instrumento de transformação social e caminho para cidadania. Disponível em <http://ciaetnica.blogspot.com.br/p/quem-somos.html> acesso em 12/02/2016 as 09:26.



Figura 26: Nelson Lima, antropólogo, pesquisador ex aluno de Isaura de Assis, filho de Dika Lima.
Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Por Isaura de Assis:

Você é um artista. Então, você não é obrigado a fazer sempre o tradicional. Não é que você agarrando aquele tradicional, mudando no sentido da sua criação, que você está fazendo errado. Simplesmente você está criando.

Compreender como são construídos estes olhares e como se retoma a identificação deste corpo enquanto “afrodiaspórico”, pode não ter sido apontado naquele período, mas sem dúvidas foi entendido amplamente. Walter Ribeiro expõe “Os negros vieram da África. Então os que vieram pra cá, vinham de várias regiões. Chegou aqui, eles começaram a dançar o que veio se tornar então o Afro brasileiro”.

Este grupo de Mercedes Baptista demonstra saber exatamente os sentidos dos papéis desempenhado por ele. A importância desta identificação. Corpo de resistência. Dança de resistência. Espaço de pertencimento e afirmação.

Mesmo bastante debilitada, esteve presente neste (re)encontro. É levada para o centro da roda, em uma cadeira de rodas. Não sorri. Não demonstra nenhuma expressão. Apenas observa. A personagem mais nova deste documentário Cláudia Rodrigues (figura 27) a quarta geração se assim posso dizer, relata como vê Mercedes: “Mercedes Baptista, acho que foi uma pessoa super (sic) importante na questão da Dança Afro. Academizou tudo isso, deixando essa coisa maravilhosa pra gente e que a gente tem que usufruir”.

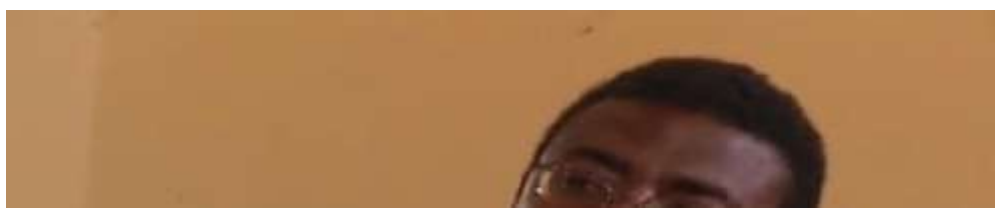




Figura 27: Cláudia Rodrigues, bailarina da Cia étnica de dança, aluna de Charles Nelson. Fonte: Print screen documentário Balé de pé no chão.

Mercedes cria, se recria e forma seus bailarinos. Ocupa uma cidade. Abre espaços para que novos corpos se apropriem desta forma, dessa composição gestual, desse outro pensamento.

No vídeo, o encontro entre os ex bailarinos é saudosista, celebrativo. Sem dúvidas dividiram muitas alegrias, muitas dores, por desejarem um sonho tão caro e o realizarem e Mercedes, sem medir esforços para que cada um fosse realizado.

Nas falas dos participantes pode-se ter uma percepção da dimensão destas construções, seus sentidos e como tais percepções mudam o rumo da vida destas pessoas. Bem como apresentam uma relação entre dança e aspectos sociais bem amarrados. Sabem que se trata de um grupo de resistência e insistência. De uma dança socialmente importante, não só pelo que modifica em suas vidas, mas também pelo quanto é inovadora e possível, ampliando as possibilidades do grupo Balé Folclórico Mercedes Baptista de transitar por diferentes espaços, tanto nacionais quanto internacionais.

Foi um momento em que o corpo negro ocupou espaços e marcou memórias, com sua dança nacionalista, moderna e negra. Reassumindo sobre a temática da memória e seus papéis, Jelin (2001), traz o seguinte significado:

La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenimiento a grupos o comunidades. A menudo, especialmente em El caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados. La referencia a um pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza em uno/a mismo/a y em El grupo (JELIN, 2001, p.10).⁶⁶

Mercedes Baptista retorna (figuras 28 e 29) Ela dança. Seu figurino é preto com vermelho. Com seu cigarro na mão faz saltitos, gira, rodopia e cumprimenta os ritmistas que tocam no palco que é de um teatro. Ao som de gritos e gargalhadas, encerra-se o documentário.



Figura 28: Mercedes Baptista em cena 1.
Fonte: Print screen do documentário Balé de pé no chão.



Figura 29: Mercedes Baptista em cena.
Fonte: Print screen do documentário Balé de pé no chão.

O documentário traz à tona uma exposição fundamental para que, a partir destas narrativas, seja possível relacionar, questionar, descrever e reconstruir questões que refletem nos dias atuais. Se o objetivo aqui fosse analisar as personalidades e subjetividades de todos estes personagens, suas experiências nas viagens, os rumos de suas escolhas e as novas representações criadas, ter-se-ia campo de pesquisa para longa data.

⁶⁶Tradução livre: A memória tem um papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer o sentimento de pertencimento de grupos e comunidades. Muitas vezes, especialmente no caso de grupos oprimidos, silenciados e discriminados. A referência a um passado em comum permite construir sentimentos de autovalorização e maior confiança em um/ a si/ mesma em um grupo.

Apresento uma imagem que intenta contribuir para vislumbrar a constituição dessas representações pelos seus personagens. Trata-se de uma figura rizomática representando o legado de Mercedes Baptista.

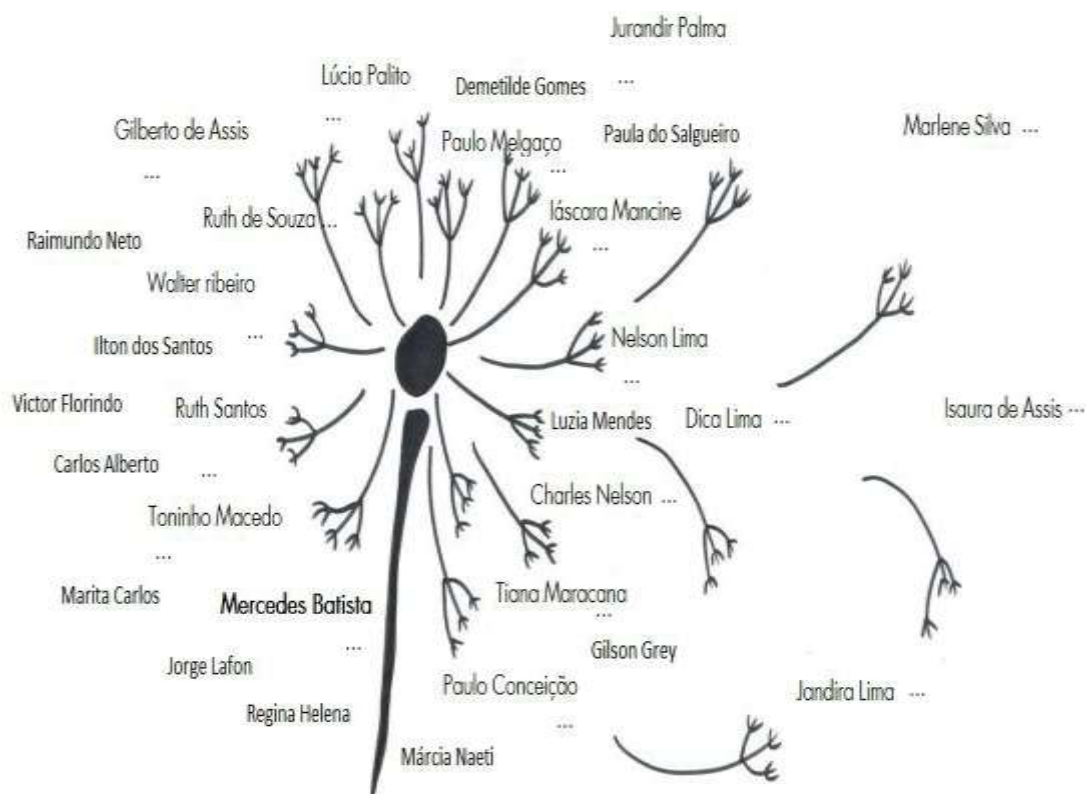


Figura 30: Rizoma: Legado de Mercedes Baptista e Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Imagem adaptada pela autora [adaptação livre], a partir da imagem “dente de leão”, disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/443534263279756191/> 02/02/2016 as 13:09

3.3. Corpo em desvio: desembulhando conceitos – liminaridade e *communitas*

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas (GREINER, 2005, p.131).

O corpo é o espaço que agencia os saberes. O corpo é uma construção rizomática. As informações impressas nestes corpos, que relatam suas relações entre dança e vida, confirmam a importância do reconhecimento de suas danças enquanto “afro”, no tempo de Mercedes, e “negras” para os tempos atuais, e apresentam nos cotidianos que se desviam das normas já estabelecidas, para se tornarem o que são: um processo de subjetivação não mecânica e não tão fácil de ser analisada.

É possível perceber, a partir do documentário, que pela dança estes corpos negros transitam entre contextos distintos e conflituosos, referentes a uma estrutura social. E que através desta, acessam memórias coletivas e outras representações simbólicas. Por meio da dança denunciam uma estrutura social permeada por um cotidiano entre dança e racismo, mas também uma consciência desse corpo “afrodiaspórico”.

Quando o ex bailarino Walter Ribeiro expõe no documentário a relação entre a chegada dos negros escravizados ao Brasil e a dança, destaca o termo “Afro brasileiro” para situar esta dança rememorada aqui. Este termo “Afro” é o acento desta relação entre África-Brasil, Brasil-África. Ele se dispõe a situar esta relação como termo de seu tempo e que é tratado enquanto “afrodiaspórico”. Estes marcos culturais, foram atravessados também por aspectos relacionados a estrutura social.

O termo “estrutura social” não será discutido conceitualmente, mas sem a clareza do mesmo não é possível prosseguir, exponho que pela ótica de Victor Turner (1974; 2008), autor que embasa este tópico, está associado às complexas relações e diferentes pontos de vista aos termos: status social, “sistemas de classes”, padrões sociais, manutenção e reprodução de estruturas e comunidades. Em resumo o autor complementa: “estrutura é o que mantém as pessoas separadas, define suas diferenças e limita suas ações” (TURNER, 2008, p.41).

A formação do corpo em dança, não se atribui somente pelo aspecto técnico, uma vez que espera-se uma formação atenta às questões do corpo, que se construa ou se reconstrua dentro de uma determinada estrutura social e cultural. Sobre este fator, relacionado à consciência deste corpo, norteio que este corpo negro e “afrodiaspórico” retomado pela Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista, carrega junto a estruturação técnica de um método ou outro, visões de mundo, conflitos, traumas, valores, culturas, ritmos, cantos, danças e muitos outros sentidos, que vão afetar naturalmente suas criações e afetam inclusive suas conceituações.

No entanto, eles também carregam marcas e demarcam códigos dentro da estrutura social e cultural. Este mesmo corpo traduz um conjunto de aproximações entre diferentes relações sociais, que segundo Dawsey (2005), em diálogo com o ensaio de Victor Turner, se entendida pela estrutura social, são carregadas de tensões:

Em determinados instantes, tensões afloram. Elementos não resolvidos da vida social se manifestam. Irrompem substratos mais fundos do universo social e simbólico. As relações sociais iluminam-se a partir de fontes de luz subterrâneas (DAWSEY, 2005, p. 165).

Não somente Mercedes Baptista atravessou os dramas relacionados ao corpo negro na dança e nem somente as mulheres, conforme ficou visível, nas narrativas do documentário, revelando as tensões carregadas pela chamada estrutura social.

Os personagens dessa história, Mercedes Baptista e os membros do seu corpo de baile, são considerados invisíveis no contexto da perspectiva dominadora. Mas, é preciso considerar que, no lugar onde suas ações acontecem, dentro de suas respectivas comunidades ou estruturas sociais comuns, há certamente um reconhecimento e uma tradução de sentidos, sobre suas representações e valores, bem mais amplas. Por isso considerados aqui, como, (in)visíveis observando as perspectivas de quem olha ou observa.

Turner (2008) afirma que é preciso jogar luz nas ações sociais, em suas formas e na estrutura processual da própria ação social. Segundo este autor que embasa o diálogo conceitual que traço aqui com as Performances Culturais “Sejam quais forem os motivos, não há como negar a presença de uma curiosidade renovada em relação aos laços entre cultura, cognição e percepção, na medida em que esses laços se traduzem

em formas simbólicas” (TURNER, 2008, p. 09).

Mais uma vez fica claro, que não poderia olhar para a trajetória de Mercedes e nem tampouco para a dança ou as historiografias analisadas aqui, sem considerar as estruturas sociais que as contornam.

Em prol das análises sobre os dramas sociais, Turner (2008) complementa que:

Quando se examinam grandes dimensões de processos sociais, observa-se uma quase interminável variedade de resultados limitados e provisórios. Alguns parecem se enquadrar no lado programático da escala, outros fogem de articulações estruturais precisas. Mas a principal qualidade da sociedade humana, quando vista processualmente, pela capacidade que os indivíduos possuem de, por vezes, ficar de fora dos modelos, padrões e paradigmas de comportamento e pensamento, os quais são condicionados a aceitar quando crianças e, em raros casos, inovar eles mesmos certos padrões ou aquiescer às inovações (TURNER, 2008, p. 13).

A dimensão de possibilidades que acesso pela retina das Performances Culturais é ainda maior do que é descrito aqui neste trabalho em delimitado tempo. No entanto, mesmo sendo resultados limitados e provisórios, seus processos são motivadores de possíveis deslocamentos, mudanças de comportamentos e pensamentos como o autor descreve.

Pela ótica dos contextos, dos métodos que são propostos, sejam eles de técnica clássica, diferentes artifícios de dança moderna, e hoje das pesquisas metodológicas em técnicas e processos criativos na dança contemporânea, dentre vários outros caminhos apontam para despertar e formar o corpo para a dança. Porém não recortam e nem ampliam esta questão étnica racial em sua estruturação.

Os sentidos atribuídos à experiência vivenciada primeiramente por Mercedes e posteriormente pelo seu balé rompem espaços e se relacionam a um modo de ver a sociedade e de se ver nela ou a partir dela.

Reportando às narrativas do documentário, deste grupo, muitos outros foram sendo projetados, alguns bailarinos fundaram grupos, outros ministraram aulas e coordenaram projetos de Dança Afro brasileira, assim como acontece atualmente. Para Turner (2008) este desdobrar também pode ser atribuído a um estado de consciência:

As pessoas que compartilham certo conjunto de sistemas interligados (e entre estes sistemas geralmente existem também determinados grupos sociais – territoriais, genéticos ou télicos) podem ser mais ou menos conscientes deste fato,

e mais ou menos dispostas a influenciarem umas às outras para o benefício de sua civilização comum e a influenciar esta civilização para seu benefício mútuo (TURNER, 2008, p. 40).

A organização do trabalho de Mercedes gerou e influenciou a organicidade de todo um movimento cultural, relacionado à Dança Afro brasileira e ao corpo negro, identificando um grupo social. Este que narrou suas vivências no documentário. Para Turner (2008), esta pode ser considerada uma experiência da fase liminar. Por transpor sentidos, valores, status sociais. É deste local e percepção que proponho situar o meu olhar.

Para falar sobre o tipo de fenômeno que o levou a sair em busca da *communitas*, o autor propõe 3 aspectos. A liminaridade que será estudado aqui com maior profundidade, *outsidershood* que aparece no decorrer do texto relacionando o termo “posto à margem” e “marginais” e também o aspecto da inferioridade estrutural, que está relacionada com a detenção de valores, diferenciado pelos papéis sociais e suas classes.

Neste trabalho, o foco é tratar da fase da liminaridade, retomado por Turner na obra “Dramas, ritos e metáforas” (2008), o ponto de partida de onde o autor aporta o termo, descreve o seguinte:

Liminaridade é um termo emprestado da formulação, por Arnold Van Gennep⁶⁷, dos *Rites de Passage* “ritos de transição” - que acompanham qualquer mudança de estado ou posição social, ou alguns ciclos etários. Eles [os ritos] são marcados por três fases: separação, margem (ou limen – termo latino para limiar, significando a grande importância dos limiares reais ou simbólicos nesta posição intermediária dos ritos, embora, no mais das vezes, *cunicular*, “dentro de um túnel”, descrevesse melhor a qualidade desta fase, sua natureza oculta, sua escuridão por vezes misteriosa) e reintegração (TURNER, 2008, p. 216).

Redesenhando aos olhos de Turner, que se apropria da representação de liminaridade ou do estado de liminaridade, utilizando-a, para definir um ponto intermediário entre duas posições, irá chamar de “*status sequence*” (2008, p. 221). Para estar nesta condição é necessário passar pelo estado de separação que antecede a fase da liminaridade. Ela se situa na transição do rito e antecede a re-agregação.

Para além do ritual, Turner (2008) propõe ampliar seus estudos, analisando

⁶⁷Van Gennep (1873-1957): Charles-Arnold Kurr van Gennep foi um antropólogo francês. Autor da obra que trata sobre os ritos de passagem. Obra: “Les Rites de passage” (1909).

também, as situações da vida cotidiana e os dramas sociais, nos quais os personagens podem ser identificados nesta fase intermediária. No caso aqui, identifico Mercedes Baptista enquanto corpo liminar, situado nesta fase, em algumas circunstâncias e momentos de sua trajetória.

Retomo o fato da bailarina ter se construído também por vias de uma formação eurocêntrica, que se fundamenta em um corpo branco, esguio e magro, mas que neste tempo de atuação de Mercedes e sua companhia, era apropriado, por sua representação social e toda a visibilidade que a escola tinha, de modo que esta via contribuiu para que Mercedes fundamentasse sua própria dança e estéticas negras.

Parto dessa tecitura, vislumbrando que na “fase liminar” de Turner (2008), talvez seja possível alcançar os “vazios e silêncios” de Gil (2004). Seguindo, rumo à retomada do corpo, ao movimento da dança, aos impulsos desejosos deste corpo marcado por representações intensas no imaginário social.

Este corpo se cria e recria, abre e fecha e se retoma enquanto “afrodiaspórico”, se aproxima do universo que transita, pelos encontros e relações da diáspora negra, em especial das Danças Negras. No entanto, situo que Mercedes atravessa uma fase que se configura pela passagem que antecede este momento da retomada do “corpo afrodiaspórico”.

Trata-se dessa transição, dessa fase liminar, que é indicada pelo corpo feminino que não pertence ao balé clássico e nem a representação dada as mulheres negras na dança, a “mulata”. Um corpo que se situa entre dois mundos e não pertence afetiva e efetivamente a nenhuma das duas estruturas. Corpo sem padrões localizados. Sem representações demarcadas e para este trabalho é uma fase extremamente importante. Aqui já é possível alçar rumo a compreender esta fase, e sigo pela sua travessia, até alcançar a *communitas*, que será explicada mais a frente.

Rodopio então mais uma vez. Mercedes Baptista, mulher, negra, suposto “símbolo da mestiçagem” e de uma democracia racial já descolonizada aqui, mas personificada na “mulata”. Impulsionada pelo corpo desejante em dança, sem atributos financeiros, no espaço do Balé clássico, que representa a hierarquia social, branca e burguesa, no espaço do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Na pausa do rodopio, está o encontro de alguns universos simbólicos.

Os processos de percepções corporais perpassam pelas referências que tem de si mesmo e principalmente pelo lugar do, “que *eu* farei” com estas percepções. É aqui que vejo a chegada do corpo liminar, que se propõe a recriação dos universos simbólicos e que segundo Dawsey (2005), emergem de uma experiência coletiva. O que vem a ser bastante favorável ao exercício que proponho sobre a formação do corpo de Mercedes.

Quando Mercedes transfigura o balé clássico e cria sua dança se opondo ao comodismo de estar no corpo de baile, gera um trânsito entre esses universos, considerando ainda que: ser uma mulher negra neste corpo de baile, já é uma situação liminar e que é entro dessa fase que acontecem as performances de Mercedes, que estão fora das estruturas admitidas.

Mercedes Baptista circulou pelas tendências do movimento nacionalista, movimento negro e pelas manifestações culturais brasileiras e estrangeiras, se afeta e é afetada, interfere no contexto social e cultural das estruturas, tanto da comunidade negra quanto a do balé clássico. Este é o corpo liminar. Ele não tem uma estabilidade, uma referência única. É nesta fase que Mercedes retoma o corpo e se lança ao “corpo afrodiaspórico”. Sem legendas, ela se percebe e se reconstrói. Traduzindo a fase liminar enquanto potencializadora de si mesma.

Posso considerar que este “corpo liminar”, sem referências padronizadas, se afirma nesse mesmo lugar. Na liminaridade. Região vista como marginal da estrutura. Mas que pode representar a negação da mesma e logo não se fixar nela, e por isso se torna o que se é. Trata-se de uma fase muito importante de percepção de si.

Turner (2008) situa este estado de liminaridade, como demarcado por um distanciamento e o descreve:

O que chamo de liminaridade, o estado de se estar entre participações sucessivas em um meio social dominado por considerações sociais estruturais, sejam elas formalizadas ou não, não é precisamente o mesmo que *communitas*, pois consiste antes numa esfera ou domínio de ação ou pensamento, do que numa modalidade social. De fato a liminaridade pode implicar solidão ao invés de sociedade, o afastamento voluntário ou involuntário de um indivíduo de uma matriz socioestrutural (TURNER, 2008, p. 47).

Em se tratando do corpo negro, Silva (2012) inaugura essa reflexão, narrando sobre um personagem também negro, o seu Firmino, descrito enquanto um corpo limiar, pensando a formação cultural do povo brasileiro. Em sua obra “Corpo limiar e

encruzilhada”, na análise sobre a capoeira, confere que esta não se trata necessariamente enquanto um rito de passagem, por não passar pela fase de distanciamento, e de aproximação com status social. Porém define sobre este corpo que:

O corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro. É o corpo que se move, brinca, dança, canta e recria a história de tantos Firminos. Isto é, a partir da assimilação da memória coletiva, dá corpo à herança cultural negro-africana no Brasil (SILVA, 2012, p. 69).

Este corpo que é tratado aqui, é ponto de partida para que se possa pensar outros tantos corpos. O grupo de Mercedes Baptista se apropria desta Dança, mas também de traços da trajetória da bailarina. Reproduzem, produzem e desmembram este trabalho conforme consta em suas falas.

Entretanto é preciso deixar claro que as representações e os conflitos atingem para além desse grupo e de diferentes modos, o imaginário social e logo alcança grupos dos mais variados. No caso aqui, as mulheres negras na dança.

Há de se perceber a existência destas representações, nas relações amorosas, na falta de oportunidades, no afeto social, nas mulheres encarceradas, mulheres negras na música, no teatro, no cinema, no mercado de trabalho, nas Universidades, na política, nas minhas alunas nas escolas públicas, na baixa autoestima, nas mais diversas estruturas relacionais ou não.

Essa mulher negra brasileira, simplesmente é lançada a uma determinada representação ou a uma condição de liminaridade. Esta se apresenta e se afirma fora das estruturas admitidas e é neste lugar que eu percebo Mercedes, entendo que ela se afirma e demarca este lugar. Neste momento Turner (2008) descreve:

momento em que os seres liberam-se das exigências normativas, momento este no qual eles estavam, de fato, *betwixt and between* (“entre dois mundos” e “entre e entrementes”) [...] Neste interím da “liminaridade”, existe a possibilidade de se ficar de fora não somente da sua própria posição social, mas de todas as posições sociais, e de se formular uma série potencialmente ilimitada de arranjos sociais alternativos. O fato deste perigo ser reconhecido em todas as sociedades toleravelmente ordenadas fica claro na proliferação de tabus que cerceiam e constroem aqueles que escapam da estrutura normativa [...] (TURNER, 2008, p. 12).

A figura e personalidade de Mercedes Baptista é liminar até certo momento, por

isso é uma fase. No entanto, pelos resquícios que mantêm, de estar em trânsito entre as estruturas do balé clássico e o terreiro acaba se colocando neste desvio.

Dawsey (2005), estudioso de Turner, ressalta e contribui com este pensamento no campo da antropologia, descrevendo que:

onde produz-se um desvio para se entender uma estrutura, buscando um lugar de onde seja possível detectar os elementos não óbvios das relações [...], experiências que irrompem em tempos e espaços liminares podem ser fundantes (DAWSEY, 2005, p. 165).

Por essa perspectiva, posso acreditar que a separação foi fundamental para Mercedes agenciar seus desejos e seus conhecimentos, uma vez que não podia pertencer a tais estruturas. Conforme Abdias Nascimento relata no documentário, Mercedes completou uma formação e por isso não era considerada uma mulher comum. Isso traz um sentido para este agenciamento, de uma formação que não se ocupou somente da reprodutibilidade.

Seria bem mais fácil, se Mercedes tivesse se conformado em ser bailarina de fundo do Theatro a receber futuramente sua aposentadoria, conforme teve garantido. Mas delego esse trânsito em áreas de conhecimento, fazeres e outras questões abordadas aqui, como uma bagagem fundamental para que a bailarina não “estacionasse” em um papel, uma representação.

Em um ritual de passagem, quando um membro de determinado grupo atinge certa idade, maturidade ou outros critérios, é que é lançado à fase liminar e está sujeito a atravessá-la. Logo, está em transição de um estado para outro porque atingiu determinado requisito para isso. A passagem de Mercedes também é baseada em uma escolha voluntária, mas devido a sua condição no momento, de ter tido uma formação, ter buscado sair da condição até então lhe atribuída.

Aí que entra todo esse pensamento de uma formação rizomática, que deu suporte para que Mercedes soubesse como agenciar sua situação, seus desejos e sua condição. Uma formação significativa dentro dessas tais estruturas hierárquicas, considerando também que “a dança é um comportamento social e econômico” (ERAMO, 2010, p. 10).

Situam-se diante das relações de poder no universo da dança, as

representações, ocupações, interesses, padrões, relações e manutenções sociais, imaginário e subjetivações e uma determinada consciência de corpo, memória, e aqui, uma condição liminar. Suponho aqui, que Mercedes reconhece que o balé, está em uma categoria dentro da estrutura hierárquica como “acima”, sendo esta uma das condições para situar este corpo enquanto liminar, pensando as hierarquias das estruturas sociais. Mas decide estar neste lugar.

No entanto, quando toma para si este balé, junto a todos os outros processos citados, como tendo imprimido em seu corpo marcas e afetações, vindos do contexto de onde havia saído, a própria comunidade negra, o que na estrutura hierárquica estaria na categoria de “abaixo”, ela cria um trânsito. Mercedes se situa ao meio, em condição liminar – nem uma coisa nem outra.

Um conjunto que rompe as regras, a normatividade, o padrão proposto, marca uma transição e Segalen (2002, p. 48), discorrendo sobre o pensamento de Turner e o estado de liminaridade diz que, “qualquer transição entre um estado e outro é indefinível. Todo indivíduo que passa de um para o outro está em perigo, e o perigo emana de sua pessoa”. Assim como na analogia apresentada aqui, sobre os navios do “Atlântico Negro”, em travessia, em condição liminar, em alto mar, nem aqui nem lá. Entre terras, essa imensidão de memórias, de indefinições e de possibilidades. Esses corpos são liminares desde esta travessia.

Passado o momento de transição, outro universo emerge. Aqui surgem os corpos “afrodiaspóricos”, carregados de possibilidades, pois já deixaram de ser indefinidos. São corpos que pertencem a um determinado movimento gerado por eles mesmos. O Balé Folclórico Mercedes Baptista é o fenômeno de *communitas* que identifico inicialmente. Turner (2008, p. 41-42), segue pelo seguinte:

os laços de *communitas* são antiestruturais uma vez que são indiferenciados, igualitários, diretos, não-rationais (embora não *irracionais*), relações Eu-Tu ou Nós Essencial. A *communitas* fica mais clara na “liminaridade”, um conceito que eu estendi de seu uso em “Lês Rites de Passage”, de Van Gennep, para me referir a quaisquer condições fora das ou nas periferias da vida cotidiana

Para o autor, *communitas* é uma maneira de falar sobre experiências humanas de modo coativo. Forte componente afetivo. É uma modalidade de estudo de inter-relacionamento e é fundamental na arte.

Trata-se também de uma dimensão “na qual os homens se confrontam não como atores, mas como “totalidades humanas”, seres integrais que compartilham reconhecidamente a mesma humanidade” (TURNER, 2008, p. 251).

O autor defende que “é na liminaridade que surge a *communitas*, senão como expressão espontânea de sociabilidade, ao menos como forma cultural e normativa – ao enfatizar a igualdade e o companheirismo como normas, em vez de gerar uma *communitas* espontânea e existencial (p. 216).

Mercedes, enquanto corpo liminar, marginal por ser segregado, mas também por modificar seu próprio papel, não representando os papéis que servem a estrutura, busca a *communitas* no seu grupo. Para Turner (2008) esta situação está relacionada como condição da situação liminar:

A situação liminar não só representa uma situação instrutiva – como um grau de objetividade dificilmente encontrado em situações estruturais, onde as diferenças de status precisam ser justificadas ou antes meramente aceitas. [...] É a cultura que fabrica as distinções estruturais; e é também a cultura que erradica estas distinções na liminaridade (TURNER, 2008, p. 235).

As narrativas denunciam esta situação liminar quando falam das portas fechadas, do preconceito, o racismo e todas as dificuldades enfrentadas, fortalece essa condição estrutural que Turner (2008) descreve.

Se essa cultura relacionada ao Balé clássico gera essa recusa, ela pode ser observada como um instrumento ideológico, que promove essa situação de liminaridade e de discriminação racial. E se a Dança Afro surge em um contexto que desestabiliza esse instrumento em seu tempo, ambos são potenciais nos processos de formação do corpo.

Resta ter claras, em quais ideologias estas danças se “enquadram”. Turner (2008, p. 12) confirma que:

A cultura é um “resíduo” do sistema ideológico. E posteriormente considera “a liminaridade, uma fase na vida social em que este confronto entre “atividades que não possuem estrutura” e suas “consequências estruturadas” gera nos homens seus graus mais elevados de autoconsciência” (TURNER, 2008, p. 37).

A Dança Afro brasileira pode ser analisada como uma instrumentalidade que surgiu como antítese ao “Balé Clássico”, que é um tipo de estrutura social que sustenta

os mecanismos de manutenção de um status social e de uma organização social burguesa.

Nestas atuações de Mercedes Baptista no cenário da dança, o que posteriormente passa a ser seu espaço de militância, trabalho, expressão, comunicação e lugar de fala. É possível perceber, que ela vai amadurecendo, e dispondo de uma postura de enfrentamento, baseada em discursos relacionados à identidade negra (os acentos que denomina para suas danças e seu método) e a própria estética da sua dança. Que vem carregada de elementos “afrodiaspóricos”

O fenômeno de *communitas* fortalece este corpo negro, liminar e “afrodiaspórico”. Corpos que se encontram pela dança. Dança esta que é o ponto de encontro, destes corpos. A identificação do corpo negro com a Dança Afro brasileira espelha um lugar de pertencimento, de contextos políticos, sociais, econômicos, estéticos e de uma relação com um compromisso transcultural com a população negra.

Os personagens do documentário “Balé de pé no chão”, retornam e se reagregam nas favelas, nas comunidades negras. Ministram aulas e desenvolvem projetos de formação em dança, e seu instrumento é a Dança Afro brasileira.

A dança é um dos repertórios que acessam as memórias do corpo, performances, gestos, movimentos, dança, cantos e sons. Neste caso na *communitas* há uma reconstrução e o acesso de lembranças e atos normalmente conhecidos como conhecimentos efêmeros, não reproduzíveis.

O documentário do qual se discorre, não é a dança, a biografia não é a vivência de Mercedes, este trabalho não é o movimento cultural e político atravessado na época. Mas estes documentos comprovam a valorização, o reconhecimento e a legitimidade desta Dança Negra, de Mercedes Baptista enquanto mulher negra “afrodiaspórica” que cria uma dança atual, complexa e de resistência., no qual o seu Balé folclórico, bem como todo o seu grupo são por si mesmos, performances culturais, que não dependeram do reconhecimento da documentação historiográfica, que atendem outros instrumentos ideológicos, neste caso das historiografias.

O registro escrito contribuiu para impulsionar o esquecimento daquilo que não está relatado e ainda com o conflito sobre o reconhecimento entre o saber escrito e os saberes do corpo que se mantém resistente e dançante, para este grupo e para os que

proliferam dele. Considero que as performances destes corpos são demasiadas e desenfreadas.

Esta *communitas*, formada pelos ex bailarinos e bailarinas do Balé Folclórico de Mercedes Baptista, que atravessaram ou que ainda estejam na fase liminar, permanecem em situação de serem re-agregados na sociedade ou em determinadas estruturassociais. Sendo considerados ainda como “marginais”, mas aqui distinguidos pelo que Turner (2008) define como importante.

às ações e relacionamentos que não derivam de um status social reconhecido, mas se originam fora dele, enquanto o status mais baixo se refere ao degrau inferior de um sistema de estratificação social em que recompensas desiguais são concedidas a posições funcionalmente diferenciadas. Um “sistema de classes”, por exemplo (TURNER, 2008, p. 221).

A leitura do termo “posto à margem” está relacionada aos indivíduos segregados, situacional e temporariamente segregado, ou segregando-se voluntariamente da conduta dos ocupantes de posições e detentores de papéis naquele sistema. O que é diferente da leitura de “marginais”. Sobre este termo esclarece o autor:

que são simultaneamente membros (por atribuição, opção, autodefinição ou conquista) de dois ou mais grupos cujas definições sociais e normas culturais são diferentes e, às vezes, até mesmo opostas entre si.[...]. Entre estes estariam os migrantes, americanos de segunda geração, indivíduos de origem étnica misturada [...] migrantes do campo para a cidade, e mulheres em papéis modificados, não-tradicionais (TURNER, 2008, p. 217).

Para (re)embrulhar estes conceitos agora situados na trajetória de Mercedes Baptista, impulsionando a meu ver, uma compreensão valiosa sobre sua vida, suas performances culturais e de suas obras cotidianas de conflitos, dramas e danças, desencontros e encontros, complementa o autor Turner (2008) sobre a *communitas* formada por de grupos em situação de liminares:

o que é interessante nestes marginais é o fato de buscarem a *communitas* no seu grupo de origem, o assim chamado grupo inferior, enquanto consideram o grupo mais prestigioso, no qual vivem a maior parte do tempo e no qual aspiram a um status superior, seu grupo de referência estrutural. Às vezes, tornam-se críticos radicais da estrutura a partir da perspectiva da *communitas*, e, às vezes, tendem a negar o vínculo mais afetivo e igualitário desta mesma *communitas*. São geralmente pessoas muito conscientes e auto-conscientes e de suas fileiras pode sair um número desproporcionalmente grande de escritores, artistas e

filósofos. [...] os marginais, como os liminares, também, se encontra em *betwixt and between* (entre dois mundos), porém, ao contrário dos liminares rituais, não tem nenhuma garantia de resolução final para sua ambiguidade (TURNER, 2008, p. 217).

Trata-se de um encontro com um lugar que é liminar e ainda cercado de fronteiras. Mercedes retoma o “corpo afrodiaspórico”, como caminho de desvio. Sobre seu grupo, acredito que muitos ainda sobrevivem pela própria mandinga, termo que também carrega negativas, mas de modo algum carrega ingenuidade.

3.4. Rizomas e risos: rodopios, intersecções e projeções preliminares

“Neste vão entre mundos ordenados, quase tudo pode acontecer” (TURNER, 2008, p.12).

O corpo liminar utilizado como local onde a arte da dança é ponto de encontro, cria e recria seus sentidos. Estes sentidos podem ser tratados a partir das performances, dos cotidianos, das histórias e das próprias criações cênicas, enquanto performances liminares também, que por vezes transitam pelas estruturas hierárquicas.

Os desdobramentos apontados nos dois últimos tópicos, nas narrativas do documentário e no diálogo entre estas, a trajetória de Mercedes e amplitude de possíveis olhares em confluência as Performances Culturais, exaltam a expansão destas ações, por meio das proposições e manifestações coletivas criadas pelo próprio grupo de dança de Mercedes Baptista.

Estes outros tantos personagens que despontam nesta trajetória, compõem este mesmo contexto de corpos liminares, que como Mercedes, se constroem neste trânsito, deslocam suas rotinas e se dispõem a uma vida dançante e isso obviamente muda todo o contexto, todas suas trajetórias de vida e toda uma possível história da dança no Brasil.

Sem dúvida, estas questões merecem maior exploração. As tensões presentes na trajetória de cada personagem desta história possivelmente forneceria outros dramas sociais. Não se trata aqui de pessoas que simplesmente escolheram fazer dança, com a opção de ser o balé clássico ou não. Trata-se de um lugar ocupado e apropriado enquanto espaço de poder, de trabalho, de superação, de necessidade e que se

transformou numa passagem, numa mudança, numa cisão social aflorada.

A partir deste impulso, imagino que as fontes de produção e criação foram reveladoras, o que levou o Balé Folclórico Mercedes Baptista a insistente manutenção do que faziam. O que marca a importância de se pensar uma arte que esteja em dias com suas funções. Que não caia na reprodução de papéis universais e clássicos dos valores colonizadores e com base em uma única estrutura social.

Ainda em diálogo com Turner (2008) é sábio perceber que a *communitas* não está desvencilhada da estrutura social, por isso são necessárias, conforme Turner (2008) destaca:

Na área da criatividade social – onde novas formas sociais e culturais são engendradas – tanto a estrutura quanto a *communitas*, ou tanto o “limitado” quanto o “ilimitado” se fazem necessários. Ver a “*societas*” como um processo humano – em vez de um sistema atemporal e eterno tendo como modelo um organismo ou uma máquina – significa capacitar-nos para nos concentrar nas relações que existem em cada ponto, ou em cada nível, de maneiras complexas e sutis, entre *communitas* e estrutura. Precisamos descobrir abordagens que protejam ambas as arquimodalidades, pois, ao destruímos uma delas, destruímos as duas e somos então forçados a apresentar um relato distorcido do homem para com o homem (TURNER, 2008, p. 46-47).

A legitimação da dança enquanto arte na década de 1940 a seguir, até meados dos anos 1990, esteve fundamentada no balé clássico trazido do continente europeu, assim como os resquícios do projeto de modernidade.

Esta construção de uma cultura hegemônica prevalece ainda durante a trajetória de Mercedes, das danças produzidas, do local onde ela se insere até os papéis que ela representa. Uma dança instaurada no sentido de manutenção de uma aristocracia, de permanência dos padrões e estéticas e de manutenção do imaginário social em relação ao corpo negro feminino na dança.

O período liminar ou a liminaridade consiste em uma fase de grande potencial criativo. Sobre este aspecto que vai nortear este último tópico desse exercício, Turner (2008, p. 45) diz que “a imaginação criativa, a inventividade ou a inspiração genuína vão além da imaginação espacial ou de qualquer habilidade para formar metáforas”. Não estão obrigatoriamente vinculadas à associação entre imagens visuais, conceitos e proporções.

A imaginação criativa é muito mais rica do que as imagens; ela não consiste na habilidade de evocar impressões sensoriais e não se restringe a preencher as lacunas do mapa oferecido pela percepção. É chamada de “criativa” porque consiste na habilidade de criar conceitos e sistemas conceituais que podem não encontrar nenhum correspondente nos sentidos (embora possam encontrar algum correspondente na realidade), e também porque suscita ideias não-convencionais. [...] Esta é a obscuridade criativa da liminaridade que cativa as formas básicas da vida. São mais do que estruturas lógicas (TURNER, 2008, p. 45-46).

Este o lugar da possibilidade e está para além dos vazios. Este é um dos pontos que acredito ser impulsionador do processo de toda essa travessia. A formação rizomática, o estado de liminaridade e a retomada do corpo “afrodiaspórico”, lançam Mercedes Baptista ao universo da criatividade e esta se torna o instrumento de militância cotidiana, de enfrentamento de resistência. É o corpo em desvio. Agora Mercedes Baptista passa a fase das representações e objetificações, à liminaridade. Posteriormente é reagregada à sociedade.

Como localização da fase de reagregação, aponto três momentos de sua trajetória. O retorno ao teatro enquanto professora, a inserção no carnaval como coreógrafa e ensaísta e ainda a criação de sua escola de dança aberta ao público, negro e não negro. Turner explica sobre esta fase:

Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem. O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e “estrutural” [...] (TURNER, 1974, p. 117).

A situação que trago sobre a trajetória de Mercedes e de seu corpo de baile, para este momento, vem como um cumprimento deste aspecto de um sujeito social, cultural e artístico, frente ao contexto da época e sua investidura popular. Esta é uma situação de certa “autoridade”.

As trajetórias tratadas neste trabalho atravessam um período da história do Brasil, em que muitas questões haviam sido lançadas a questionamentos e fortes reflexões. Cito como exemplo o protagonismo do Teatro Experimental do Negro, que foi apontado aqui diversas vezes.

Não era novidade social ter que pensar a reintegração do negro na sociedade, conflito que ainda perdura. Nesta época havia publicações renomadas, obras sobre o

negro, como as de Gilberto Freyre, “Casa grande Senzala” (1933), “Sobrados e Mucambos” (1936), autor que alimentou o que hoje se compreende como um mito, que é a visão de uma democracia racial no Brasil. De um país mestiço e logo que somos todos iguais, uma nação constituída pela mistura de raças. O que é visto hoje reafirmo, como um mito.

Atribuo ao legado de Mercedes Baptista através de sua Dança Afro brasileira, ter assumido o cargo de uma das propulsoras da popularização da dança clássica. Pensando a reagregação de Mercedes passo pelos apontamentos, mas contextualizo com a estrutura social da época, começando pelo lugar ocupado do carnaval, para tecer reflexões.

A relação da comunidade negra e a festa do carnaval, não será discutida aqui, mas é uma área de estudo recheada de questões e dramas consideravelmente relevantes. Como a questão do “brincante”, da teatralização do carnaval e outros. Proponho-me a tratar da Dança Negra de Mercedes, a Dança Afro brasileira neste espaço, abordado enquanto “festa popular”, a festa do riso solto, da suposta “mistura dos papéis sociais”, espaço pelo qual Mercedes foi apaixonada. Que deixou contribuições não só para a festa, mas para a dança, bailarinos e bailarinas negras.

O espaço do carnaval foi um dos lugares nos quais o balé de Mercedes Baptista impulsionou muito sua carreira, tornando-a ainda mais conhecida. Neste contexto ela e seu grupo, desenvolveram vários trabalhos enquanto artistas, coreógrafos, coreógrafas e ensaístas.

Mercedes viveu o universo do carnaval, como apaixonada, mas também com autoridade. Seu reconhecimento no meio é percebido através das inúmeras homenagens que recebeu e ainda recebe, assim como pela parceria firmada em vários carnavais conforme Fernando Pamplona relata suas intencionalidades no documentário analisado, dizendo que queria aproximar o carnaval do negro.

Amiga próxima de Arlindo Rodrigues⁶⁸, Joãozinho Trinta e Haroldo Costa⁶⁹, todos

⁶⁸Arlindo Rodrigues (1931-1987): cenógrafo, figurinista e carnavalesco. Se destacou pelas suas criações para o carnaval carioca.

⁶⁹Haroldo Costa (1930): ator negro, escritor, produtor e sambista brasileiro. A iniciação teatral de Haroldo Costa deu-se no Teatro Experimental do Negro. De volta ao Brasil, depois da viagem de cinco anos pelo

de renome no carnaval Brasileiro. Mercedes assume o lugar de coreógrafa e ensaísta. Cria a primeira ala de Dança teatral em rua, pública. Traz para rua os saberes das escolas formais e a dança antes institucionalizada, criada para os palcos dos teatros.

Neste lugar, a dança ocupa outra representação. O balé clássico enegrecido pela Dança Negra de Mercedes transforma a rua em palco. Seus personagens como centro de todos os olhares. Um espaço ocupado pela Dança Negra, por uma mulher negra, que não é a 'mulata do meu samba'. É o Balé negro de Mercedes. É sua influência que populariza a dança.

Retomando sobre as representações, para que não seja esquecido o cenário que aqui se trata, ou para ser mais detalhista o pensamento que determinava na estrutura social da época. Eros Volúcia propunha uma dança brasileira, mas no corpo clássico e na sapatilha, para um público específico. Monteiro (2008) traduz que:

Eros foi, num certo sentido, a primeira bailarina modernista da dança brasileira, se pensarmos que propunha a quebra da tradição do balé clássico, que incorporava o legado antiacadêmico do simbolismo, que abria espaço para as experiências de apropriação das tradições populares, numa abordagem que tinha como referência importante as danças afro-brasileiras. Do ponto de vista da dança acadêmica que tentava pela via da Escola de Bailado do Teatro Municipal, a dança de Eros Volúcia era profundamente inovadora e singular. Vinculada a sua expressão pessoal, no entanto, a proposta acabou não se firmando como uma técnica diferenciada de dança pois Eros não foi capaz de inventar um método, uma pedagogia que desse conta da novidade que propunha. A dança de Eros morreu, em certo sentido, com sua criadora (MONTEIRO, 2008, p. 05).

Mercedes não. Ela impulsiona a dança para corpos e espaços que a tornam popular, acessível e visivelmente criativa na época. Monteiro (2008) discute as criações de Mercedes e seu Balé Folclórico e considera que a sua organização metodológica, a criação de um estilo de dança, que rompe com a padronização da estética clássica, ressaltando que se trata de uma abordagem de dança que descentraliza o seu próprio espaço, e que não tem o devido reconhecimento, por questões referentes a estrutura social que nega o corpo negro.

Uma dança que se queira nacionalista deve primeiramente ir mais a fundo sobre a cultura brasileira e reconhecer suas etnicidades. Continua Monteiro (2008):

mundo com a companhia de danças Brasileira, da qual foi um dos fundadores, diretor artístico e um dos bailarinos.

Da escola do SNT, Mercedes reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volúcia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas (MONTEIRO, 2008, p. 05).

A fala de Marianna Monteiro pode ser exemplificada nas imagens abaixo, nas quais os elementos cênicos, figurino e a estética proposta podem ser comparados. Na figura 31 a “dança inovadora e brasileira” de Eros Volúcia, na década de 1940. A bailarina se auto declarava mestiça, por resquícios obviamente do período em que se buscava não só estabelecer o mito da democracia racial, mas também a busca de um “bailado nacionalista”.

Segundo Pereira (2003), a ideia de bailado nacionalista é pertencente a um período particular da história brasileira. Deste período veio a tradução o termo *ballet*, que significa bailado. Brasileiro que qualifica o termo, inclusive para o corpo que dança, mas também para os temas que eram dançados, os cenários, as músicas e os figurinos. Essa ideia também era defendida pela bailarina Eros Volúcia.



Figura 31: Dança brasileira de Eros Volúcia. Disponível em:
<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/os-cassinos-suas-estrelas-9947137>
 Acesso em 13/10/2015 às 18:50.

Sobre essa questão, o caminho trilhado no Brasil é bastante discutido, em especial pelo seu caráter de uma imitação da vida cultural. Pelo mesmo autor, esse corpo, mesmo representando um índio, como no caso da obra *Uirapuru*, continha nele inscrições de uma técnica importada de balé e, no caso desse bailado, contava ainda com uma malha cor da pele que simulava no palco a nudez do índio. Na verdade, tratando-se de possíveis representações.

Inicialmente em 1939 as primeiras temporadas destes bailados (Rio de Janeiro), o tema era a figura do negro, que segundo o autor “tema tão caro ao modernismo e aos movimentos a ele posteriores” (PEREIRA, 2003, p. 88). Já nas temporadas de 1943, a figura do negro aparece acompanhada do índio e o sertanejo. Demarca que estas relações formadas no período de Getúlio Vargas com o balé, “não dispensa o retorno a certos conceitos-chave do romantismo, como as noções nascentes de nacionalismo, cultura, folclore, etnia e raça” (PEREIRA, 2003, p. 88).

Na figura 32 com sua “dança folclórica” Mercedes Baptista, na década de 1950, com bailarinos e bailarinas negras, pesquisava elementos das danças sagradas dos terreiros, sistematizava-os e adaptava para o palco.



Figura 32: Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista.

Disponível em: <https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/tag/biografias/page/6/>
Acesso em 13/10/2015 às 19:41.

O cenário cultural da época e as proposições que confrontaram o pensamento hegemônico que marcava este período também pontuaram a trajetória de Mercedes. Como cita Monteiro (2008, p. 05):

De certa forma, Mercedes pode iniciar uma formação de bailarina em função do ambiente propício criado pela expansão do movimento modernista que movia a elite cultural na direção de uma arte brasileira “genuína”. Não por acaso a primeira professora de dança de Mercedes Baptista foi Eros Volússia. Durante o Estado Novo a política cultural do ministro Gustavo Capanema valorizava a busca de uma arte brasileira. O Brasil se transformava: órgãos públicos eram especialmente criados para o fomento à cultura nacional, o Estado se aparelhava para intervir na cultura. [...] São conhecidas as posições de Eros Volússia de reelaboração das tradições populares no sentido da criação de um bailado brasileiro erudito.

Mercedes veio se construindo e desconstruindo frente as diferentes facetas do drama social como racismo, rejeição e discriminação. Particularidades e questões que refletem sobre os padrões, as criações representativas, a popularização da dança, os privilégios que estão à disposição de uma determinada estrutura social.

Naquele período, ficou claro para a sociedade que a abordagem criada por Mercedes e seu grupo, se tratava de algo inédito e curiosamente interessante. Ela atraiu

alunos de diversas partes do Brasil, influenciando com seu método a constituição de outras tantas danças que surgiram após este marco e que direta ou indiretamente irá influenciar as danças de outros estados.

Outro fato de que Mercedes é reagregada e responde de forma criativa, é a criação de sua escola a “Academia de Danças Mercedes Baptista”. Enfatizo que suas aulas também eram abertas ao público em geral, no sentido de que não havia processos seletivos ou quaisquer restrições de raça, gênero ou classe social. Este fato também se propõe impulsionador, tendo em vista que a dança ainda é marcada por uma representação artística elitizada e de alto custo e que ainda eram e ainda são poucos os espaços de democratização desta arte. Com essa postura Mercedes é atribuída como uma personagem que também contribuiu para reflexão da dança e sua popularização e democratização.

Este corpo sugestivo e marcado por identidades rizomáticas, transitórias e liminares e o que chamo de corpo em desvio, no sentido que ZENICOLA (2007) apontou, como um corpo que se desvia da norma, se encontra em trânsito. Este corpo deixou transformações, criações, danças, histórias, pensamentos e voz.

Dentre as performances de Mercedes, não estão somente danças e pesquisas, mas todo um projeto de ocupação de espaços, lugares e representações conforme já foi costurado nesta tecitura sobre sua vida. Nesta caminhada no sentido de estabelecer um trabalho autoral e de propor uma formação em dança junto a profissionalização de alguns bailarinos, Mercedes confronta toda uma estrutura social e cultural.

Em busca de desdobrar seus saberes, Mercedes consegue salas em diferentes lugares para ministrar aulas, desde a sede do Teatro Experimental do Negro, à Estudantina conforme já assinalado e inclusive no próprio Theatro Municipal. No final da década de 70 ela adquire um espaço próprio e cria a sua escola.



Figura 33: Escola de dança Mercedes Baptista. Década de 70.

Disponível em:< <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4649688576815&set=pb.1731267959.-2207520000.1457240370.&type=3&theater>> acesso em 20/09/2014

Melgaço descreve sobre sua escola:

consegue realizar seu grande sonho e comprar uma sede própria para sua academia. O endereço era nobre: Av. Nossa Senhora de Copacabana [...]. A nova academia foi batizada como “Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista”. Era um espaço sagrado, onde as pessoas não podiam entrar calçadas e havia todo um ritual de valorização da arte e culturas negras (MELGAÇO, 2007, p. 85).

Sem dúvidas, esta é uma das imagens que mais me marcaram nessa trajetória de escrita e rememoração. Mercedes Baptista propõe em seu tempo, uma dança que caminha rumo ao que se constitui durante o início do pensamento moderno, uma ruptura com as estruturas instauradas. O novo. O criativo. A expressão de uma nacionalidade, desconstruindo e propondo outros padrões. Já em sua escola de dança em Copacabana. Meados dos anos 70. Uma turma de balé clássico, moderno e afro. Por detrás da máquina. Mercedes Baptista faz o registro fotográfico (Figura 33).

Nessa mesma época, Mercedes também atuava como professora no Theatro Municipal. O corpo liminar negro do balé clássico, é reagregado na casa que lhe rejeita. Seu retorno como professora, certamente foi aguçado pela fama de seu trabalho, pelo

reconhecimento de seu método. No entanto, como percebi em minha visita, a disciplina Dança Afro brasileira não existe mais no currículo. Se não é por falta de quem trabalhe com esta dança, creio que seja por que foi proeza conquistada por Dona Mercedes mesmo e que por enquanto está guardada com ela.

Considero as proposições de Mercedes, em formar um grupo de bailarinos e bailarinas negras, como um ato que reflete como uma ação profissional, humana, social e política. O que vem preencher um vazio de referências e ações efetivas na formação de jovens negros e negras na dança.

Esta retomada do corpo negro, que foi tratado no capítulo anterior, bem como as memórias guardadas no próprio corpo, estão representadas pelas Performances Culturais de Mercedes Baptista e seus acontecimentos. É nestas performances que Mercedes demarca seu corpo e sua dança enquanto “afrodiaspóricos”. O cotidiano da bailarina era rebuscado de afirmações de sua negritude, tanto na vestimenta, quanto nos figurinos, nos cabelos e nos personagens que representava. Suas danças eram negras, principalmente por que reafirmavam em seus elementos cênicos, gestos, músicas e a própria poética da cena, as estéticas negras. Ela se afirmava enquanto mulher negra na dança e na vida.

Este corpo negro dançante veio transitando por diversos espaços, passando pelas deixas, pelas brechas e fendas de sua própria história. Vem apresentado em uma negação do “euro-cêntrico”, na antiestrutura e se afirmando na liminaridade. E aí que ele resiste, se constrói e cria suas tradições enquanto corpo ativo, que se ressignifica o tempo todo.

Apoiada por Turner (2008) entendo que para Mercedes a passagem está consumada, ela criou um desvio da normalidade, da estrutura normativa e retornou a estrutura social, com outro papel social e agora segue nesta responsabilidade. Um trabalho árduo e intenso, porém conforme acentua o autor: “Um dia é a réplica do outro” (TURNER, 2008, p. 222).

Com intuito de visualizar todo este mapeamento feito, a partir da trajetória dessa mulher e de suas performances. Trago mais um exercício, traduzindo então em resposta, a minha problemática sobre a formação do corpo negro feminino na dança, a partir da trajetória de Mercedes Baptista. Para gerar uma visualização estética e corpórea, me

aproprio de mais uma das rizomáticas obras do artista Glaucus Noia, esta é da série “ímpetos um traço só - dançante”. Em outra obra “rizoma egrégora nova fase”, o autor contorna sua ilustração com o seguinte pensamento que acolho aqui: “É o agrupamento marginal e não as linhas territoriais que definem, delimitam as fronteiras”⁷⁰.

A imagem é definida como uma reflexão que se desdobra de toda esta pesquisa. São as linhas que atravessam Mercedes e compõem a mulher que eu vejo, com olhares de hoje e sob as retinas das Performances Culturais. Linhas que cruzam os corpos negros que narraram no documentário e na biografia analisada. Ainda influenciada pela amplitude das Performances Culturais ousou sugerir a observação da imagem, seguida pela seguinte questão: Quantos atravessamentos cabem em um corpo?

⁷⁰Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/glaucus/6012674510/in/album-7215762211674078/>> acesso em 06/03/2016 as 02:20.

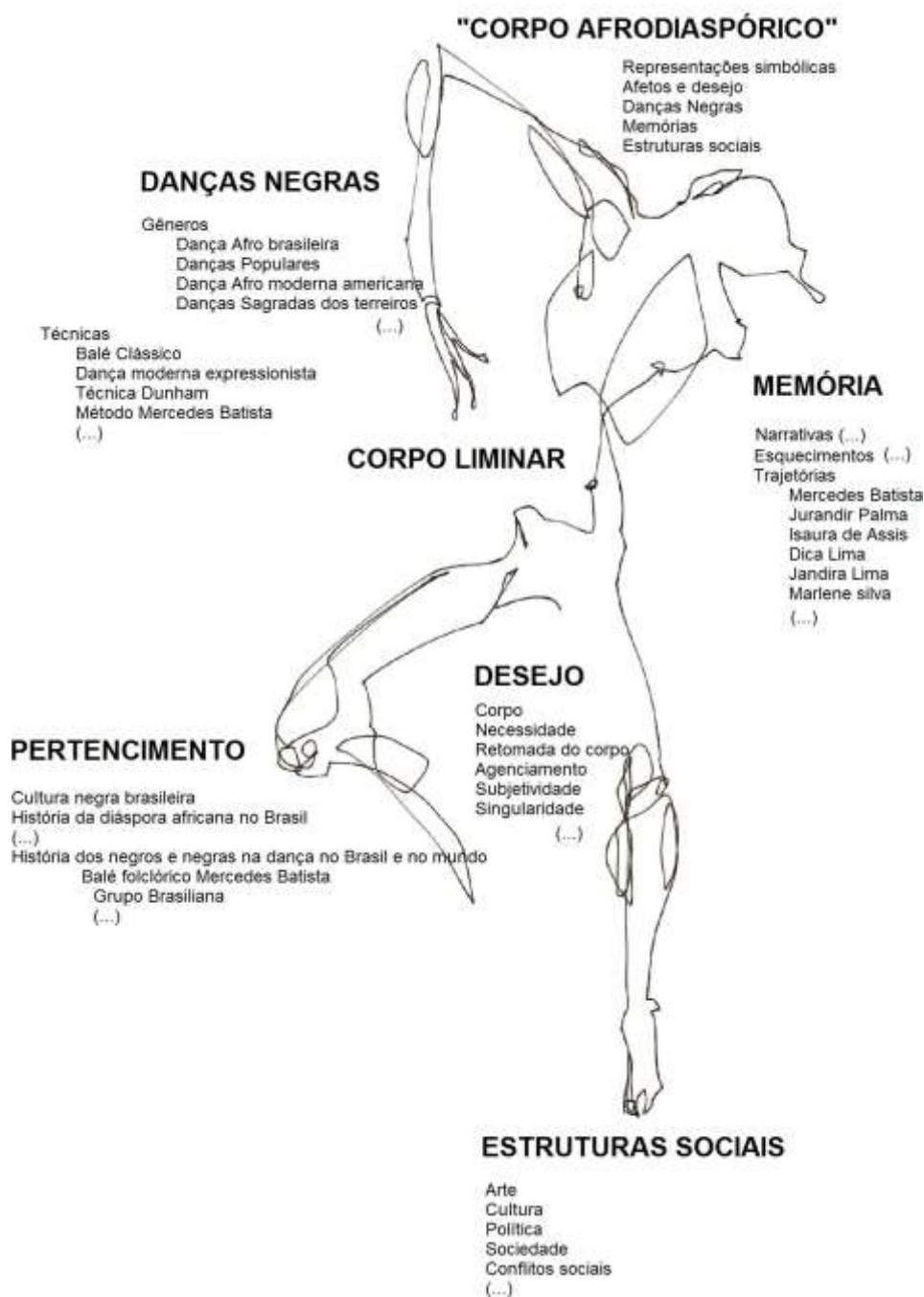


Figura 34: Reflexões rizomáticas sobre a formação do corpo negro feminino na dança, inspirada na trajetória da bailarina Mercedes Baptista. Imagem original disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/glaucus/>> acesso em 27/10/2015 às 13:30

(IN)CONCLUSÃO – UM DIÁLOGO COMIGO MESMA E COM OUTROS OLHARES

*Memória, (in)visibilidade, trajetórias, dobras.
 Linhas, tempo, saberes e fendas.
 Esquecimentos. Ausências.
 Articulações e formações.
 Rizomas. Sensações palpáveis.
 Percepções e reflexões.
 Hoje e além.
 Corpo. Corpo Negro. Corpo feminino negro
 Dança.
 Pele, cóccix, poros, pé no chão. Outros olhos.
 Riso.
 Processos, representações e singularidades.
 Lugares, narrativas, contextos.
 Mulata. Bailarina.
 Ser.
 Desejos, afirmações, rodopios e intersecções.
 Bricolagens.
 Desdobrando preliminares.
 Performance do desvio.
 Negra. Meninas negras. Afrodiáspóricas⁷¹.*

Este trabalho segue para seu último tópico “(In)conclusão”. Considerando pela imagem e pergunta lançada para seu observar, que ele não se completa aqui, assim como meus anseios por profundidade nestas trajetórias e em relação ao tema sobre a formação do corpo negro feminino da dança.

Difícil tarefa, por isso “(in)conclusão”. A sensação de trabalho (in)completo transita neste momento. Não restam dúvidas, de que há muito a ser destacado dessa intensa trajetória de vida. Sempre gostei de trabalhar os meus processos criativos, partindo de histórias de vida, fonte inesgotável de saberes e de danças. Este é um dos mais complexos processos criativos pelos quais atravessei. Uma dança talvez pudesse traduzir esse momento, que é a chegada do último tópico da pesquisa e da escrivência. Pelo curto tempo e pelo afogamento do qual me vejo saindo, traduzirei pela escrita. Até por considerar este também um bom e importante ato de rebeldia.

O projeto de levar ao esquecimento todo o contexto de formação cultural do Brasil pelas influências dos negros e negras escravizados, vem já de um certo tempo sendo confrontado. São significativas as pesquisas, ações e estudos preocupados e combativos, frente a esta questão e também frente à invisibilidade das mulheres negras.

⁷¹Composição de algumas palavras que dançaram nesta escrivência.

Alguns compõem esta pesquisa e seu texto.

Por este caminho, busquei traçar um diálogo entre os fatos que descrevem a trajetória da bailarina Mercedes Baptista e como eles afetam meu olhar. Lancei durante a escrita, algumas perguntas que dançavam em parceria com minhas angústias. Caso e não tenham sido respondidas, assumo que permanecerão localizadas nessa dança desenfreada dos meus dias. Rabisco este último tópico, como apontamentos e pontuações das questões espelhadas nos capítulos anteriores.

As Performances Culturais enquanto área de conhecimento, possibilitou ter a vista, a vida de Mercedes enquanto teatralidade que dançou no mundo. O mundo como palco e foi por esse caminho interdisciplinar e indisciplinar que olhei para a vida de Mercedes.

O meu primeiro problema se preocupou em aprofundar sobre: Como pensar o corpo negro feminino a partir da trajetória da bailarina Mercedes Baptista? O que gerou o segundo problema: Quem era Mercedes Baptista? E o que isso tem a ver com as performances culturais? Bem, foi dentro da linha de pesquisa “Espaços, materialidades e teatralidades” que pude identificar o caminho mais sinuoso para descrever esta história.

Destas duas problemáticas, foi feito um mapeamento, certa cartografia de sua vida na qual todos os pontos foram ressaltados por terem sido considerados marcantes e fundamentais para se pensar possíveis respostas. Satisfaço-me enquanto professora e me vejo representada por Mercedes Baptista. Não pude fazer o balé clássico, mas me dispus a algumas tentativas. Não cabia em meu corpo. Negro e grande. Mas as histórias de Mercedes couberam na minha vida, como fundamentação metodológica de ensino da dança para as meninas negras que atravessam minha trajetória. Fica para mim que a maior obra de arte criada pela bailarina negra foi sua “performance de vida dançante”.

Defino que esta pesquisa está caracterizada como delimitada, que experimentou se fazer por uma escrita dançante e com recortes específicos. Identifico que muitas percepções precisam ser aprofundadas. Pensar a formação do corpo negro feminino na dança no Brasil requer proposições de empréstimos conceituais, acolhimento de fundamentações teóricas, ainda não recortadas étnico racialmente. É preciso ainda construir este caminho.

Trata-se de um pensamento que segue rumo à formação, mas enfaticamente de

um processo de descolonização do corpo, do imaginário social e das danças brasileiras. Uma reinvenção necessária, outro jeito de ver e perceber o corpo negro feminino nas estruturas sociais.

Olhar criticamente para a historiografia da dança no Brasil e seus idealizadores possibilitou destacar os conteúdos lançados nestas obras, que dialogam com os dias de hoje, percebendo todo um jogo de intenções e situando estas escrituras como ferramentas que promovem não só o esquecimento, mas também toda a manutenção do imaginário social, defendendo que o lugar da mulher negra não é na arte ou na dança. Isso trouxe a necessidade de lançar reflexões sobre a opressão e a inferiorização dessa mulher neste cenário.

Nesta perspectiva, esta pesquisa pode ser traduzida como uma possível e complexa cartografia da vida de Mercedes, na qual a mesma é situada como uma referência de enfrentamento desta condição segregadora e desse condicionamento social. E que sua trajetória de vida pode certamente embasar e impulsionar as necessárias e diversas questões relacionadas a formação do corpo negro feminino na dança.

Reconheço a partir deste estudo, que não se pode manter Mercedes somente no status de ter sido a primeira bailarina negra a integrar um balé clássico no Brasil. Isso seria negar tantas outras contribuições e produções dispostas por ela, ampliando o reconhecimento das mulheres negras na formação cultural do Brasil, seja pela oralidade, performances, danças, escritas ou não, é preciso afirmar estas mulheres e reconhecê-las a todo instante.

Mercedes lança uma dança, um método, uma escola. Amplia o mercado e a cena de dança no Brasil. Divulga o corpo negro criativo por vários países. Confronta conceitos e desestabiliza uma cena que se dizia moderna e que atendia os interesses políticos da época. Populariza o balé clássico. Resiste ao racismo e se constrói neste cenário hostil.

Estas são algumas das contribuições que puderam ser ressaltadas nessa escritura, o que certamente amplia o modo como se pode ver a trajetória da bailarina e levantar suspeitas para outros personagens.

As performances do corpo negro estão expostas no cotidiano brasileiro. Acontecem o tempo todo. O olhar para estas manifestações pela ótica das Performances

Culturais, possibilitou abarcar outros contextos referentes a mesma, que sugestionam a condição de ser mulher negra bailarina no Brasil. Permitiu conectar áreas de conhecimento para “re-desenhar” sua história de vida. Os saberes que o corpo negro de Mercedes agenciou em seu tempo.

Sobre as historiografias, estas ficaram situadas no trabalho, como registros que atendem as condições e olhares sociais da época. Onde aparecem os interesses de manutenções de estéticas, danças e condições sociais. São estas as obras de maiores acessos em bibliotecas e estão vinculadas ao pensamento, que compreende o balé clássico como base técnica única para todas as outras danças e que a sociedade brasileira é democraticamente igualitária racialmente. O que defino aqui como inviáveis, para narrar o que seus títulos ou subtítulos propõem acerca da história da dança no contexto brasileiro.

Esclareço que minha disposição em revisar estas fontes, não veio para afirmar que nossas memórias estão ou deveriam estar guardadas nas escrituras somente. Mas para reafirmar espaços que promovem a produção subjetiva que influencia profundamente, a percepção identitária negra e cultural brasileira, bem como rejeita outras danças e outras estéticas, visando expor o descaso dos estudos em dança, relacionados ao corpo negro, suas produções e manifestações ao longo dos tempos.

Outra questão que traduzo como resultado desta pesquisa é sobre o discurso que impera sobre a popularização da dança por vias de acesso, que não protagonizam o corpo negro. Este tem sido jogado a condição de observador e não de sujeito produtivo e criativo. Como base para o discurso. Mercedes por ter encontrado tantas portas fechadas, propunha um trabalho para além dos palcos mais importantes da época, ocupava a rua com sua dança. Desenvolveu projetos comunitários dos mais diversos. Buscou constituir um trabalho enfático sobre o protagonismo do negro e de mulheres negras, que nesta época estavam fortemente marcadas pela subalternização.

Sobre a popularização da dança, faço um *link* em se tratando de Danças Negras, que é preciso ainda um intenso mergulho acerca das conhecidas “Danças Populares”, que compõem o acervo de Danças Negras, sujeitas somente a condição de representar a diversidade cultural brasileira, desconsideradas de seus aspectos artísticos e formativos, ainda nos dias de hoje.

Assim acarreta as “confusões” conceituais, também para a Dança Afro brasileira, suas vertentes e variações. Como na maioria dos casos, é nestas danças que o corpo negro protagoniza, esta dança é conhecida hoje em seus variados fazeres, por Dança afro brasileira ou somente por “Dança Afro” e comumente confundida como pertencente ao acervo de Danças populares ou Danças folclóricas. Acredito que esta escritura, de um modo geral, alcançou uma tradução da constituição da Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista e apontou também a necessidade de um aprofundamento sobre o método de Mercedes e possíveis análises sobre a gestualidade.

Cito também no cenário de definição conceitual e de reconhecimento da Dança Moderna no e do Brasil, que identifico como estando vinculados aos interesses políticos e apontados dentro de uma estrutura social hierarquicamente branca e burguesa. Torna-se necessário refletir sobre o fazer e o ser, em relação aquilo que é produzido também em dança, atribuindo aqui intencionalidades de quem a produz.

Sobre diferença entre o *fazer* e o *ser* atribuindo uma reflexão neste trabalho sobre as posturas hierárquicas burguesas, em comum acordo - a apropriação de Turner (2008), do escrito poético de Ramanujan:

o rico só pode *fazer* templos. Ele não pode *ser* ou tornar-se um templo pelo que faz. Além disso, o que é feito é um artefato mortal, mas o que se é, é imortal – o que se ergue há de cair, mas o que se move há de durar para sempre (RAMANUJAN apud TURNER, 2008, p. 262).

Penso que a Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista é moderna, principalmente frente a toda esta condição social e pensamento da época, conforme abordado neste trabalho. As influências dominantes daquele período é que demarcaram os rumos da produção cultural e do fazer artístico da cena carioca e brasileira. Resquícios que podem ser encontrados nas produções, no fazer artístico e na cena atual.

“Moderno” era confrontar esta imposição e não acolher isso como uma regra ou condição para se criar em dança. E isso Mercedes Baptista e seu balé, fizeram até o final de suas atuações. Mesmo que não tenha encontrado nas historiografias, narrativas sobre bailarinos negros e negras, neste trabalho é possível encontrar breve apontamento deste cenário.

Assim como no Rio de Janeiro, Salvador possui um movimento histórico e cultural

com relação a “Dança afro”. Belo Horizonte, com o desdobramento do trabalho de Mercedes Baptista por Marlene Silva, que também construiu um legado desta dança, dentre outros estados, que também possuem outras trajetórias de divulgação e formação em “Dança afro” ou Dança Afro brasileira.

Se as vertentes estão ligadas ao método de Mercedes Baptista? É possível supor pela noção de constituição em seu tempo que sim. Mas esta é uma suposição e pode ser outra importante pesquisa. Assim como trazer à tona a sistematização do método de Mercedes Baptista. Re-afirmando o cenário de popularização do balé clássico e da dança moderna no Brasil, por esta dança, que traz esteticamente e fundamentalmente elementos das manifestações de cultura negra. Dado também que impulsiona o reconhecimento do trânsito e das relações de poder neste espaço.

Sobre trânsito, encontros e desencontros, situo esta pesquisa como espaços formativos. Identifiquei pontos de conflitos sociais, mas também de relações afetivas que impulsionam Mercedes a ser quem foi. Isto certamente me faz refletir sobre os papéis dos professores e professoras de dança em que nem sempre, frente ao corpo negro é estabelecida uma relação afetiva. É preciso minimizar o distanciamento já estabelecido pelo preconceito, com o corpo negro nestes espaços. As estigmatizações precisam saltar para fora destes espaços. Os caminhos de Mercedes transparecem esta necessidade e suas perspectivas.

Concluo esta pesquisa com a certeza de que um trabalho educacional em dança que busque atravessar o corpo negro feminino, precisa se estabelecer vinculado ao afeto e a auto estima. Lugares estes que são frágeis e massacrados socialmente. O que pode impulsionar rumo ao que foi discutido no segundo capítulo, a construção de um corpo que confronte o esquecimento e siga no sentido de alcançar suas singularidades, um corpo que se situe enquanto corpo liminar, nos aspectos que desconstroem os instrumentos de manipulação ideológica, sobre ser mulher negra.

Mercedes Baptista, por suas escolhas e seus deslocamentos ideológicos, desviantes das normas estabelecidas, retoma o que foi chamado de “corpo afrodiaspórico” e estabelece a noção de *communitas* com seu grupo. Gerando toda uma alteração identitária e social.

Este mapeamento serve-se de uma possível estruturação, contribuindo para

pensar sobre a formação do corpo negro feminino na dança. Trata-se de um conjunto de informações que subsidiam o que chamo de formação rizomática. Uma formação de possibilidades múltiplas. Deleuze e Guattari (1995, p. 04) vão descrever que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem”.

O que demarco nesta formação considerada rizomática, é uma descentralização da educação formal, para além dos métodos e técnicas que não abrangem as reflexões e proposições necessárias para a formação do corpo negro em arte, dança e na sociedade de um modo ativo, crítico e criativo. Por que permanece distante de suas questões e não alcança a noção de pertencimento.

Compreendo a partir desta pesquisa, que a formação do corpo negro é rizomática por excelência, pois trata de um corpo que se constrói nos desvios do centro, na liminaridade e que quando não se esvai pelo comum, torna-se visivelmente potente e de poder.

Corpo que contradiz a norma pelo fato de sua resistência, que vem se elaborando e mantendo pela oralidade, cultura popular e arte negra, constituídas quase sempre, fora das estruturas didáticas formais e acadêmicas. Que utiliza de métodos próprios para o fazer criativo e sua sobrevivência. Impulsionado pela necessidade do *ser*, seja nas danças dos teatros, ou nas de rua, no funk, passinho, rap ou nas danças sagradas dos terreiros. Elas transfiguram os espaços, o palco por vezes é a rua ou por horas é o mundo.

As performances são necessidades cotidiana, culturalmente intrínsecas, algo que está no interior de outra coisa e que é fundamental para a sua existência, são nas mais diversas vezes produzidas coletivamente e apropriadas aparentemente por osmose.

Os indivíduos fazedores de um movimento cultural diaspórico, devem perceber que são pertencentes da mais nobre das artes, daquela que não alimenta a máquina da reprodutibilidade e se norteia no fazer criativo, coletivo e político.

Pensar a formação do corpo negro não é divagar em possibilidades infindáveis, é traduzir caminhos com base naquilo que de certo modo demarca este corpo e que é carregado por ele. Porém não somente como os discursos educacionais têm afirmado, quando diz sobre uma educação que se aproxime do contexto do aluno. Para além do contexto, a um corpo no contexto e os modos como eles abarcam os contextos são

heterogêneos. Cada corpo carrega sua auto-imagem e o corpo negro feminino carrega ainda inúmeras imagens que lhes são impressas pejorativamente. Que vão contornando suas identidades. Marginalizando negativamente seu corpo, sua potencialidade e criatividade.

Eu posso pensar a partir da trajetória e da formação identificada aqui, que em seus pontos de encontro com a dança, de modo rizomático, outros sujeitos podem ser olhados sobre um “modo de ver” rizomático, assim como a lente das Performances Culturais. Posso a partir desta cartografia, pensar possibilidades educacionais enquanto rizomas. Conforme descreve Deleuze e Guattari (1995, p. 04) em um dos seus princípios:

Num rizoma [...] cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.

A partir destas reflexões é que constituo a imagem intitulada “reflexões rizomáticas”, no final do terceiro capítulo. A imagem do artista Glaucus Noia, que tomo emprestada, é elaborada a partir de um único traço, mas visivelmente este traço circula, retorna, cria outras formar, cruza-se em outras partes da mesma linha, até criar um só corpo.

Pela composição do texto descrito na imagem e outros que podem ser inseridos, compreendendo que não se trata de um ponto de partida, mas da possibilidade em traçar linhas, pontos, rasuras e rabiscos que poderão compor a formação do corpo negro feminino. No caso, os dados que se apresentam na figura, se referem aos mapeados da trajetória de Mercedes Baptista e que estiveram em análise aqui.

Por fim, concluo que é preciso pensar a educação do corpo negro feminino em dança, nos mais diversos espaços. Ressaltando e garantindo a importância de acesso às memórias deste corpo, a retomada do “corpo afrodiaspórico” e a inserção das Danças Negras nos espaços formais e informais, considerando seus saberes, métodos e aspectos formativos.

A educação do corpo não tem pensado o corpo negro. As danças brasileiras não têm pensado o corpo negro. A historiografia da dança no Brasil não esteve atenta a pensar o corpo negro. A modernidade não pensou o corpo negro na dança.

Entretanto não é suficiente ter acesso às escolas de dança. Não é suficiente criar condições para a permanência neste espaço. É necessário pensar uma educação em dança que vise despertar desejos, que crie mecanismos para que se retome o “corpo afrodiáspórico”. É preciso mergulhar nos universos das Danças Negras, seus saberes e sentidos. Agenciando assim como Mercedes Baptista, os conhecimentos, necessidades e fazeres.

A Dança Afro brasileira de Mercedes Baptista é uma Dança Negra. Criada e impulsionada pelo desejo de um corpo negro, materializada na/para ocupação de espaços, teatralizada nas ruas, blocos, grupos em *communitas* ou não. É uma dança que se populariza, não pela via do acesso somente, mas pela sua configuração formativa e integradora das mais diferentes estéticas. Possui um determinado acervo gestual, mas se permite a composições das mais diversas dimensões de saberes e outros elementos que compõem a cultura afro brasileira. É dança de dançar. Dança de intervir. Dança de desterritorializar. É uma das mais importantes danças que reflete como possibilidade de descolonização do corpo negro e da dança brasileira. Acolho por (en)fim, que:

Talvez o ponto central do meu texto seja a procura dos gestos e sentidos que possam tornar possível uma narrativa histórica do corpo e suas expressões no mundo contemporâneo, e que permitam afastar o poder mitológico, inclusive o do esclarecimento. Pensando bem, talvez essa narrativa não seja (apenas) do/sobre corpo, mas se encontre, justamente no corpo (VAZ, 2006, p.53)

É importante promover saltos desse lugar que sustenta as representações sobre o corpo negro feminino. Olhar para as meninas negras das escolas públicas e cartografar suas vidas, atentando para possibilidades de projetos que realmente afetem estes corpos, que já nascem pré-dispostos a permanecerem objetificados e que possuem potencialidades quase secretas.

Certamente não é uma tarefa fácil. Categoricamente chegar até aqui também não foi. Seguramente eu não sou a mesma professora que começou este trabalho. Retorno para a sala de aula (espaço de dança), com histórias para contar e muitas ainda para resolver interna e gestualmente.

Inspirada por Souza (2007, p.31), em se tratando da memória que fica, apoio-me na última citação desta escritura:

Cada grupo seleciona e elege alguns elementos que comporão a sua memória, ou os seus lugares de memória. Estes lugares serão meticulosamente construídos e, em geral, ritualizados com vistas a torná-los simultaneamente únicos, repetíveis e atualizáveis. As memórias dos afrodescendentes foram forjadas em tensões constantes, apropriações e reapropriações espontâneas ou obrigatórias e utilizadas como marcas de um passado a ser evocado para constituição de um repertório de resistência e de identidade. Obrigadas a conviver com culturas diversas na diáspora, estas tradições aprenderam a se relacionar com as demais culturas africanas e ainda com as culturas dos colonizadores e a se recompor nestes diálogos.

Declaro que minha indignação é imensa, mas não maior do que minha emoção em descrever essa reflexão, considerando que ela me fortalece, situa e dispõe a acreditar que traçar uma possibilidade de formação do corpo negro feminino na dança, que assegure o desejo e o pertencimento, frente à necessidade e as representações que menosprezam as mulheres negras, devem estar entremeadas em quaisquer estruturas metodológicas. E que posteriormente estas estruturas devem sustentar o fazer criativo.

Sigo daqui, por um dizer comum entre grupos de mulheres negras, nessa construção cotidiana de confrontos físicos, intelectuais, afetivos, sociais e sempre coletivos. O lema que seguimos é: *“Uma sobe e puxa a outra”*.

REFERÊNCIAS

ABDIAS NASCIMENTO. [site]. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/teatro_experimental/teatro_experimental.htm> Acesso em 21/01/2016 às 11:34.

ACERVO O GLOBO. [site]. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/os-cassinos-suas-estrelas-9947137>> Acesso em 13/10/2015 às 18:50.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALVIN AILEY. [site]. Disponível em: < <http://www.alvinailey.org/>> Acesso em 19/11/2015 às 17:48.

AMARAL, Maria Regina Faria do Amaral. **Aprendendo a dançar-entre a forma e o devir**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

ATAULFO ALVES. [site]. Disponível em: < <http://ataulfo-alves.lyrics.com.br/letras/66724/>> acesso em 28/01/2016.

BALANDIER, Georges. **O Dédalo: para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARBIERE, Renato. **Atlântico negro na rota dos orixás**. [documentário] Direção: Renato Barbieri. 1998. (75 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY>> Acesso em: 26 Outubro 2015 às 23:32.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BERNARDO, Terezinha. **Memória em branco e negro: olhares sobre São Paulo**. São Paulo: EDUC: Fundação Editora da Unesp, 1998.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITTO, Fabiana. Evolução da dança é outra história. In: **Lições de dança**. Univer cidade, 1997.

BURKE, Peter. Introdução e Abordagens e Métodos. In: **O mundo como teatro**. Lisboa: Difel, 1992.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro. Sprint, 1999.
CAMARGO, Robson Corrêa de. **Performances Culturais: um conceito interdisciplinar**

e uma metodologia de análise. Revista Karpa. Califórnia, EUA : California State University, 2012. Disponível em <<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/robson1.html>. > acesso em 21/01/2016 às 09:21.

----- **Performances Culturais:** Performance não é “forma”, mas um ato vivido de experiência. [Cópia cedida pelo autor]. 2014.

CANTON, Kátia. **Do moderno ao contemporâneo.** Coleção temas da arte contemporânea. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CARLONI, Karla. **O serviço nacional de teatro e a formação do balé brasileiro: nacionalismo e modernismo nos palcos cariocas (1937-1945).** IV SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS – 16 a 18 de outubro/2013. Setor de Políticas Culturais – Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Karla-Caroni.pdf> > acesso em 07/01/2016.

CARNEIRO, Sueli. Prefácio. In: RATTIS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

CHRISTIAN, Barbara. **A disputa de teorias.** ESTUDOS FEMINISTAS 85 1/2002. Publicado originalmente como: The Race for Theory em *Cultural Critique* n. 6 (Spring 1987), p. 51-64, 1987. Traduzido para o português com permissão da University of Minnesota Press.

CIA ÉTNICA DE DANÇA. [blog]. Disponível em: <<http://ciaetnica.blogspot.com.br/p/quem-somos.html>> acesso em 12/02/2016 às 09:26.

CUSTÓDIO, Túlio Augusto Samuel. **Construindo o (auto) exílio:** Trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. Dissertação de Mestrado, 2011. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

DANCE THEATRE OF HARKEM. [site]. Disponível em: <<http://www.dancetheatreofharlem.org/school/index.html> > Acesso em 19/11/2015 às 14:21.

DAMATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade.** Mana 6 (1): p. 7-29, 2000.

DAWSEY, John C. **Victor Turner e a antropologia da experiência.** Cadernos de campo nº 13, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume.** São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 1.

São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **O que é filosofia.** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DOMINGUES, Petrônio. **Um “templo de luz”:** Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *Revista Brasileira de Educação*, v.13 n.39 set./dez., 2008.

_____. **A “Vênus negra”:** Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, 23(45), 95-124. [2010]. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862010000100005&lng=en&tlng=pt > Acesso em 07/01/2016.

DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Falas do outro – literatura, gênero, etnicidade.** Belo Horizonte: Nandyala Neia, 2010.

DUARTE, Eduardo de Assis. O Bildungsroman afro-brasileiro de Conceição Evaristo. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ELECTUNES. [blog] Disponível em: <<http://electunescodg.blogspot.com.br/2009/07/biographical-information-for-noureini.html>> acesso em 19/09/2015 às 09:05.

ERAMO, Fabiana. **Infinita beleza:** O sétimo sentido a linguagem do corpo e a inteligência dos sentidos na performance da Dança Afro. Dissertação de mestrado. Niterói, 2010.

EROS VOLÚSIA: **A Dança Mestiça.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qlxgwmm_kHE > Acesso em: 25/10/2015 às 16:00.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança.** Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1986.

_____. **A dança no Brasil e seus construtores.** Rio de Janeiro. FUNDACEN, 1988.

FERREIRA, Alexandre e SILVA, Eusébio. **Sobre o corpo:** uma trajetória da *physis* ao corpo poético. O percevejo on line. Vol. 03. Nº 02, ago-dez, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1917/1543> > acesso em 01/04/2016 às 15:43.

FERREIRA, Débora. **O corpo negro como local de discurso**. [on line]. Disponível em: < <http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/> > Acesso em: 24/03/2015 às 12:00.

FERRAZ, Fernando. **Rede Terreiro**: pluralidades na dança negra contemporânea. Rev. Antropolítica. Niterói: n.33, p.73-97, 2. sem. 2012.

FLÁVIO CAMPELO. [blog]. Disponível em:<<http://flaviocampello.blogspot.com.br/>> acesso em 11/04/2016.

FLICKR. [site]. DISPONÍVEL EM: <<https://www.flickr.com/photos/glaucus/6012674510/in/album-72157622116740787/>> acesso em 06/03/2016 as 02:20

FUNDAÇÃO PALMARES, Site: Disponível em: < <http://www.palmares.gov.br/?p=33934> > Acesso em: 15/01/2015 às 15:20.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **O corpo do bailarino**. Universidade Nova de Lisboa. 1ª Conferência apresentada na Universidade de Columbia. Nova Iorque: Abril de 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência São Paulo: Ed. 34, 2001.

GOMES, Mara. **Bem vindo ao Brasil colonial**: a mulata e a Sheron Menezes. Blogueiras Negras, 2014. [Blog]. Disponível em: < <http://blogueirasnegras.org/2014/01/02/vindos-brasil-colonial-mula-mulata-sheron-menezes/comment-page-1/> > Acesso em 19/11/2015 às 17:21.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria política-cultural de amefricanidade**. Revista TB. Rio de Janeiro: 92/93; 47/68, jan/jun, 1988.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio Machado *et al.* **Ciências Sociais Hoje 2**: movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos. Brasília: ANPOCS, 1984. p. 223-244.

GLAUCOS, NOIA. Disponível em: < <http://estudioamao.wix.com/glaucusnoia> > Acesso em: 26/10/2015 às 23:29

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. Mais além da cultura. In: ARANTES, Antônio A. (Org.) **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000, p. 30-49.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Petrópolis: Vozes, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG/Brasília, UNESCO, 2003. p. 25-50.

HIEDRAMAGAZINE. [site] Disponível em: <<http://www.hiedramagazine.com/#!/conceicao-evaristo/c23oh> > acesso 11/04/2016.

INEP, Portal. Censo escolar. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/rss_censoescolar/-/asset_publisher/oV0H/content/id/19532 > Acesso em: 08/04/2014.

ISCA DO JORNALISTA, Blog. Disponível em: <<http://iscadojornalista.blogspot.com.br/2011/08/o-comparsa-dacomparsaria.html> > Acesso em: 08/12/2014 às 20:45

JELIN, Elizabeth. **La memoria em El mundo contemporâneo**. In Los trabajos por La memorias? [2001]. Disponível em: <http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/critica_cultural/jel_eli.pdf > Acesso em: 08/12/2014 às 23:25.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

JUSBRASIL. Lei Afonso Arinos - Lei 1390/51 | Lei nº 1.390, de 3 de julho de 1951. Disponível em: <<http://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/128801/lei-afonso-arinos-lei-1390-51> > Acesso em 19/10/2015 às 09:34.

KBOING. [site]. Disponível em: <<http://www.kboing.com.br/elza-soares/1389986-coracao-do-mar.html> > acesso em 30/01/2016 as 19:00.

LIGIERO, Zeca. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p.42-59.

LÍLIAN SANTIAGO, Blog: Disponível em: <<http://liliansantiago.blogspot.com.br/2009/10/bale-de-pe-no-chao-danca-afro-de.html> > Acesso em: 08/12/2014 às 19:43.

LIMA, Nelson. Dando conta do recado: **A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências**. Rio de Janeiro, 2005.

LORDE, Audre. **A irmã outsider. Blogueiras Negras**. [Blog]. Disponível em: <<http://blogueirasfeministas.com/2014/08/a-irma-outsider-audre-lorde/> > Acesso em

19/01/2015 às 19:02.

LOUREIRO, Chris. **15 anos de Stagium**. [Editorial]. Dançar, ano IV, nº 16, p. 33-35, 1986.

LUCINDA, Elisa. [poema]. <<http://www.escolalucinda.com.br/bau/mulataexportacao.html>; elisa lucinda.> acesso em 28/01/2016 às 11:00

MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

_____. **Setenta e cinco anos**: a história que fez estória. Rio de Janeiro: P. M. da Silva júnior, 2002.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, Site: **Programa de desenvolvimento Abdias Nascimento** do Ministério da Educação: disponível em <<http://abdiasnascimento.mec.gov.br/conheca.php> > Acesso em 19/01/2015 às 19:57.

MONTEIRO, Mariana. **Dança Afro**: uma dança moderna brasileira. [2008]. Disponível em<http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf > Acesso em: 01/03/2014.

_____. **Balé de pé no chão**: a dança afro de Mercedes Batista. [Documentário]. Direção: Lílian Solá. São Paulo: Fundação Cultural Palmares, c.2005. 1 DVD.

MORAES, Fabiana. **No País do racismo institucional**: dez anos de ações do GT Racismo MPPE. Recife: Procuradoria Geral, 2013.

MOREIRA, Rui. **Estudo sobre Danças Negras contemporâneas**. Terreiro Contemporâneo de Dança. [s/d]. Disponível em: <<http://centroculturalvirtual.com.br/conteudo/estudo-sobre-as-dancas-negra-contemporaneas> > acesso em 21/01/2016 às 21:10.

NASCIMENTO, Abdias. Site oficial. Disponível em: <<http://abdiasnascimento.mec.gov.br/conheca.php> > Acesso em: 28/10/2015 às 00:57.

_____. **Teatro experimental do Negro**: trajetória e reflexões. Estudos avançados 18 (50), 2004.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Org. Alex Ratts. São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

NÓBREGA, Nadir. **Danças afro-brasileiras**. Jornal do MNU. Nº 17. 1989.

_____. **Dança afro**: sincretismo e movimentos. Salvador: UFBA, 1991.

O GLOBO ACERVO. Disponível em: < <http://acervo.oglobo.globo.com/fatos-historicos/criada-lei-afonso-arinos-primeira-norma-contra-racismo-no-brasil-10477391> (2013) > Acesso em: 24/03/2015 às 12:16.

ORGANIZAÇÃO DOS ADVOGADOS DO BRASIL, 12ª subseção SP, Site: Disponível em: < <http://oabrp.org.br/katherine-dunham-e-a-lei-afonso-arinos/> > Acesso em 14/01/2015 às 10:00.

PALESTRA DE ELIANA CAMINADA. "O BALLET DO THEATRO MUNICIPAL COMEÇOU AQUI" (Parte 1). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DAAT0JSF2N4>> Acesso em: 24/08/2015 às 17:06.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. **Sujeição e singularidade nos processos de subjetivação**. Ágora v. VIII nº 1 Jan/Jul p. 23-38, 2004.

PERONILIO, Paulo. **As palavras e as Coisas das Performances Culturais**. 2015.

PEREIRA, Dayana Gomes. **Dança hoje**: uma abordagem para a formação de um indivíduo criativo. [monografia] Goiânia: Universidade Estadual de Goiás, 2005.

PEREIRA, Roberto. **Eros Volúsia**: a criadora do bailado nacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará Prefeitura, 2004.

_____. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

PINTEREST. [site]. Disponível em:<<https://br.pinterest.com/pin/443534263279756191/>> 02/02/2016 as 13:09.

PLATAFORMA LATTES. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4721782E0> acesso em 08/12/2014 às 19:49

PLATAFORMA LATTES. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4717605Y6> acesso em 08/12/2014 às 19/49

PLATAFORMA LATTES. Disponível em:< <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4711661J5> > Acesso em 08/12/2014 às 20:14.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RATTS, Alex e RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo. Ed. Selo Negro, 2010.

RAVETTI, Graciela. Saberes negros: os argumentos do corpo invisível. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte. Mazza Edições, 2007. p. 209-214.

RAZÃO INADEQUADA, Blog: Disponível em: <
<https://arazaoinadequada.wordpress.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/>> Acesso em:
08/12/2014 às 22:00.

REVISTA OMENELICK, Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/danca/GERMAINE-ACOGNY/>> acesso 11/04/2016.

RIBEIRO, Luciana. **Breves danças à margem: A constituição de uma história artística da dança em Goiânia (1982-1986)**. f. 211. Tese de doutorado em história. Universidade Federal de Goiás: Goiânia, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema**. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, MINC, 1988.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo. Estação liberdade, 1989.

ROSSINI, Rosa Estér. **As geografias da modernidade-geografia e gênero-mulher, trabalho e família: O exemplo da área de Ribeirão Preto/SP**. In Revista do Departamento de Geografia nº 12, p. 7-26, 1998.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro. Pallas, 2011.

SANTOS, Fernanda Marsaro dos. **Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin**. Resenha de: [BARDIN, L. Análise de conteúdo. São Paulo: Edições 70, 2011, 229p.] Revista Eletrônica de Educação. São Carlos, SP: UFSCar, v.6, no. 1, p.383-387, mai. 2012. Disponível em: < <http://www.reveduc.ufscar.br> .> Acesso em: 27/10/2015 às 17:00.

SANTOS, Emilena Souza. **Intérpretes da dança de expressão negra: contextos da arte de estar em cena**. Revista de C. Humanas, Viçosa, v. 14, n. 1, p. 58-73, jan./jun. 2014. Disponível em: < <http://www.cch.ufv.br/revista/pdfs/vol14/artigo5vol14-1.pdf>> Acesso em 30/03/2016.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos. **Memória Coletiva e Identidade Nacional**. [2012]. Disponível em:
<http://annablume.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=185:memoria-coletiva&catid=24:comentario> Acesso em: 30/03/2016.

SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo, EDUSP, 2004. Capítulos: O presente como espaço / Da sociedade à paisagem: o significado do espaço do homem. p. 13-63.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?**. In: **Performance studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006 p. 28-51.

_____. **Performers e Espectadores: Transportados e Transformados**. In Revista Moringa Artes do Espetáculo. Vol 2. N1. 2011.

SEGALEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SHIRLEY TEMPLE. [site]. Disponível em: <<http://www.shirleytemple.com/>> acesso em 2014.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança**. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

SOUZA, Edileuza Penha. **Negritude, cinema e educação: caminhos para implementação da Lei 10.639/2003**. Volume 1. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

SOUZA, Florentina. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte. Mazza Edições, 2007. p.30-41.

STRAZZACAPPA, Márcia. **A Dança Moderna**. Pro-Posições, v. 18, n. 1 (52) - jan./abr. 2007.

SUCENA, Eduardo. **Dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

TADDEO, Eduardo. **Mulheres Negras**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/yzalu/mulheres-negras.html>> Acesso em: 26 Outubro 2015 às 23:21.

TURNER, Victor. **O processo Ritual: Estrutura e anti estrutura**. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

_____. **Drama, campos e metáforas**. ED. UFF. Niterói, 2008.

VAGALUME [Site]: Disponível em: < <http://www.vagalume.com.br/yzalu/mulheres-negras.html#ixzz3SrPMNhQy> > Acesso em: 26/02/2015 às 11:16

VAGA LUME. [site]: Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/dona-edith-do-prato/senimbu-calole.html>> acesso em 05/03/2016 as 23:35.

VAZ, Alexandre Fernandez. Memória e progresso: sobre a presença do corpo na arqueologia da modernidade em Walter Benjamin. In: SOARES, Carmem Lúcia. (org.). **Corpo e História**. Campinas: Autores Associados, 2006, p.43-60.

VELOSO, Sainy Coelho Borges. **Entre tabladós e arenas:** performances culturais. Urdimento, v.2, n.23, p 188-205, dezembro 2014.

VIDA POR ESCRITO. Portal bibliográfico de Carolina Maria de Jesus. Disponível em: <[HTTP://WWW.VIDAPORESCRITO.COM/#!/FOTOGRAFIAS-DO-JORNAL-LTIMA-HORA/C1EH4](http://www.vidaporescrito.com/#!/FOTOGRAFIAS-DO-JORNAL-LTIMA-HORA/C1EH4)> acesso em 2014.

VIEIRA, Helena. **O corpo revoltado.** O percevejo [on line]. Vol. 03 – nº 02/Agosto-dezembro [2011]. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1911/1503>> Acesso em: 24/03/2015 às 12: 19.

VINTE CULTURA E SOCIEDADE. [site]. Disponível em: <<https://vinteculturaesociedade.wordpress.com/tag/biografias/page/6/>> Acesso em 13/10/2015 as 19:41.

WENCESLAU, Ana Carolina Santos. **A dança negra no Brasil.** Obra selecionada pela Bolsa Funarte de produção crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e Culturais Populares. Julho, 2010. [Cópia cedida pela autora].

WIKIDANCA. [site]. Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Nina_Verchinina> acesso em 07/01/2016 às 11:50

YOUTUBE. [site]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zexvP_k3MiA> Acesso em: 28/10/2015.

ZENICOLA, Denise Mancebo. Dança de malandros e mulatas. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (org.). **Representações performáticas brasileiras:** Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.p.106-119.

APÊNDICE

LINHA DO TEMPO TRAJETÓRIA DA BAILARINA MERCEDES BATISTA

1921	1927	1932	1936	1942	1944	1945	1946	1947
NASCEU EM CAMPOS DE GOYATACAZES - RJ	É FUNDADA A ESCOLA DE DANÇAS DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO, HOJE ESCOLA ESTADUAL DE DANÇA MARIA OLENEWA	ACONTECE O PRIMEIRO GRANDE BAILE DE CARNAVAL NO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO	O CORPO DE BAILE DO THEATRO MUNICIPAL FOI OFICIALIZADO E FOI RECONHECIDA A PROFISSÃO DE BAILARINO (A)	YUCO LINDBERG ASSUME A COORDENAÇÃO DA ESCOLA MARIA OLEWA. O CURSO DA MANHÃ ERA PARA OS ALUNOS DO MUNICÍPIO: GRATUITO E O CURSO DA TARDE PARA AS ALUNAS PARTICULARES	COMEÇA A TRABALHAR NA BILHETERIA DE UM CINEMA. ENCANTA-SE COM SHIRLEY TEMPLE E A DANÇA. ABDIAS NASCIMENTO FUNDA O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO	CONSUELO RIOS, BAILARINA NEGRA, É IMPEDIDA DE FAZER O CONCURSO PARA O CORPO DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL-RJ ENTRA PARA A ESCOLA DE EROS VOLUSIA NO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO DO RIO DE JANEIRO PROCURA O TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO E COMEÇA A FAZER AULAS DE BALE CLASSICO ABDIAS NASCIMENTO FUNDA O COMITÉ AFRO-BRASILEIRO.	O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO - TEN - ORGANIZOU A CONVENÇÃO NACIONAL DO NEGRO BRASILEIRO	ACONTECE O "I CONCURSO DE BELEZA NEGRA BRASILEIRA", PROMOVIDO PELO T.E.N (INÍCIO DA RELAÇÃO DE MERCEDES COM ABDIAS NASCIMENTO E O T.E.N) MERCEDES BATISTA PARTICIPOU DO SEU PRIMEIRO FILME, "CASTRO ALVES"
1948	1949	1950	1951	1952	1953	1955	1958	
ABRE O CONCURSO PÚBLICO PARA INGRESSO NO CORPO DE BAILE DO TEATRO MUNICIPAL. ELA ASSINA UM CONTRATO DE 5 ANOS. É ELEITA A "RAINHA DAS MULATAS" É PUBLICADO O 1º PERIÓDICO QUILOMBO - VIDA, PROBLEMAS E ASPIRAÇÕES DO NEGRO. PERIÓDICO PRODUZIDO PELO T.E.N.	SURGE O TEATRO FOLCLÓRICO BRASILEIRO QUE DEPOIS PASSA A SE CHAMAR BRASILIANA ACONTECE A "I CONFERÊNCIA NACIONAL DO NEGRO"	PARTICIPA DA CRIAÇÃO DO CONSELHO DE MULHERES NEGRAS É REALIZADO O 1º CONGRESSO DO NEGRO NO BRASIL EM BRASÍLIA. O CONGRESSO RECEBE A BAILARINA NEGRA KATHERINE DUNHAM E SEU GRUPO. MERCEDES BATISTA PARTICIPA DAS AULAS E OFICINAS E GANHA UMA BOLSA DE ESTUDOS "DUNHAM SCHOOL OF DANCE"	NO SEGUNDO SEMESTRE RECEBE UMA CARTA DIZENDO QUE OS BAILARINOS CONCURSADOS EM 1948 IRAM SER EFETIVADOS NO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. ELA RETORNA AO BRASIL INICIA DIVERSAS PESQUISAS, FREQUENTA TERREIROS DE CANDOMBLÉ, EM ESPECIAL A CASA DE JOAQUIM DA GOMBEIA. PASSA A CONHECER OS RITUAIS AFRO-BRASILEIROS E AS DANÇAS SAGRADAS DOS TERREIROS COMEÇA A COLOCAR EM PRÁTICA SEUS CONHECIMENTOS NUMA FUSÃO ENTRE CLASSICO, MODERNO AS DANÇAS SAGRADAS DOS TERREIROS E DANÇAS REALIZADAS PELAS PESSOAS NAS RUAS DAÍ NASCE SEU ESTILO. A "DANÇA AFRO DE MERCEDES BATISTA"	NASCE A ACADEMIA DE DANÇAS MERCEDES BATISTA, NA GAFIEIRA ESTUDANTINA. ELA ENSINAVA TÉCNICAS DE BALE CLASSICO, MODERNO E AFRO-BRASILEIRO, COMBINADOS COM A TÉCNICA DA ESCOLA DE KATHERINE DUNHAM. NESTE MESMO PERÍODO PAULO KRIEGER, FUTURO ESPOSO DE MERCEDES, POLONES DESEMBARCOU NO BRASIL	NASCE O BALLE FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA (EXCLUSIVAMENTE FORMADO POR BAILARINOS NEGROS (A)). AINDA LECIONAVA NO TEN. FOI FUNDADO EM 05/03/1953 O G R E S ACADEMICOS DO SALGUEIRO	É PROMOVIDA A TEMPORADA OFICIAL DE BAILADOS DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO E LEONIDE MASSINE, A CONVIDA MERCEDES E SEU BALE PARA COMPOR A COREOGRAFIA HINO À BELEZA REALIZA A PRIMEIRA TURNÊ PARA ARGENTINA E URUGUAI	REALIZA SEGUNDA TURNÊ PARA ARGENTINA E URUGUAI	

1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967
INGRESSA NA ESCOLA DE SAMBA SALGUEIRO	NÃO PARTICIPA DO CARNAVAL	RETORNA AO SALGUEIRO PARTICIPANDO DO ENREDO "O DESCOBRIMENTO DO BRASIL"	CRIA A POLÊMICA COREOGRAFIA - O MINUETO PARA O ENREDO "XICA DA SILVA" (SALGUEIRO)	REALIZA TURNÊ EM MONTIVIDEU	O BALE FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA E INDICADO PARA REPRESENTAR A CULTURA AFRO-BRASILEIRA NO FESTIVAL DE ARTE FOLCLÓRICA NA FRANÇA (EM 6 MESES PERCORRERAM 150 CIDADES)	SEGUE CONVIDADA PARA MINISTRAR SEU CURSO, NA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO MEXICO E CHILE	FICA GRÁVIDA E DIMINUI AS ATIVIDADES DO GRUPO. PERDE O FILHO COM 7 DIAS.
		REALIZA A TERCEIRA TURNÊ PARA ARGENTINA E URUGUAI	O BALLET FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA, SE APRESENTA NO PALCO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.	O TRIO, ARLUNDO, PAMPLONA E MERCEDES, DÃO VIDA AO ENREDO "CHICO-REI", SALGUEIRO. PORÉM, O RESULTADO NÃO FOI O ESPERADO.		O GRUPO COMEÇA A DESINTEGRAR	MIECIO ASKANASSY, REMONTA O GRUPO BRASILEIRA E LEVA MUITOS BAILARINOS DO BALE FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA
		PRIMEIRO ESPETÁCULO EXCLUSIVO DO GRUPO, NO TEATRO DE ARENA DA GUANABARA COM O TÍTULO "ÁFRICA"	BRASÍLIA FOI SEDE DO 2º ENCONTRO DE ESCOLAS. A BAILARINA PARTICIPOU DO ENCONTRO, SENDO RESPONSÁVEL POR DUAS ESCOLAS: CURSO DE DANÇA MODERNA DO MAM, E A SUA PRÓPRIA, QUE FIGUROU NO PROGRAMA COMO - STUDIO DE BALLET CLASSICO MODERNO E FOLCLÓRICO MERCEDES BAPTISTA.			MERCEDES BAPTISTA ACEITA O CONVITE PARA MINISTRAR, A DISCIPLINA DANÇAS PRIMITIVAS NO THEATRO MUNICIPAL CRIANDO A DISCIPLINA A DISCIPLINA DANÇAS AFRO-PRIMITIVAS.	ELA RETORNA AO TEATRO MUNICIPAL DO RIO
		E REALIZADO EM CURITIBA O 1º ENCONTRO NACIONAL DE ESCOLAS DE DANÇAS. MERCEDES APRESENTOU, COM SUA ACADEMIA, AS COREOGRAFIAS: ÁFRICA E MONDONGO. E MINISTROU AULAS DE BALE MODERNO, TÉCNICAS DUNHAM E FOLCLÓRICA.	FOI INAUGURADO, NO RIO DE JANEIRO, O CURSO DE DANÇA MODERNA DO MAM. TRATAVA-SE DE UMA EXPERIÊNCIA INÉDITA. TRAZIDA AO BRASIL PELO COREOGRAFO GILBERTO MOTTA. ELE CONVIDOU MERCEDES BAPTISTA PARA TRABALHAR COM DIFERENTES LINGUAGENS E POSSIBILIDADES DA DANÇA MODERNA.			FOI CLASSIFICADA EM SEGUNDO LUGAR NO CONCURSO DE FANTASIAS DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO COM A FANTASIA "DANDALUNA DE ANGOLA".	PARTICIPA DO CARNAVAL MAS SEM A RESPONSABILIDADE DE COREOGRAFAR.
							RECEBEU O PRÊMIO NO PELA CLASSIFICAÇÃO EM TERCEIRO LUGAR, COM A FANTASIA "E FOLCLORE, SIM SENHOR"

1960	1961	1962	1963	1964	1965	1966	1967
INGRESSA NA ESCOLA DE SAMBA SALGUEIRO	NÃO PARTICIPA DO CARNAVAL	RETORNA AO SALGUEIRO PARTICIPANDO DO ENREDO "O DESCOBRIMENTO DO BRASIL"	CRIA A POLÊMICA COREOGRAFIA - O MINUETO PARA O ENREDO "XICA DA SILVA" (SALGUEIRO)	REALIZA TURNÊ EM MONTIVIDEU	O BALE FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA E INDICADO PARA REPRESENTAR A CULTURA AFRO-BRASILEIRA NO FESTIVAL DE ARTE FOLCLÓRICA NA FRANÇA (EM 6 MESES PERCORRERAM 150 CIDADES)	SEGUE CONVIDADA PARA MINISTRAR SEU CURSO, NA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO MEXICO E CHILE	FICA GRÁVIDA E DIMINUI AS ATIVIDADES DO GRUPO. PERDE O FILHO COM 7 DIAS.
		REALIZA A TERCEIRA TURNÊ PARA ARGENTINA E URUGUAI	O BALLET FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA, SE APRESENTA NO PALCO DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO.	O TRIO, ARLUNDO, PAMPLONA E MERCEDES, DÃO VIDA AO ENREDO "CHICO-REI", SALGUEIRO. PORÉM, O RESULTADO NÃO FOI O ESPERADO.		O GRUPO COMEÇA A DESINTEGRAR	MIECIO ASKANASSY, REMONTA O GRUPO BRASILEIRA E LEVA MUITOS BAILARINOS DO BALE FOLCLÓRICO MERCEDES BATISTA
		PRIMEIRO ESPETÁCULO EXCLUSIVO DO GRUPO, NO TEATRO DE ARENA DA GUANABARA COM O TÍTULO "ÁFRICA"	BRASÍLIA FOI SEDE DO 2º ENCONTRO DE ESCOLAS. A BAILARINA PARTICIPOU DO ENCONTRO, SENDO RESPONSÁVEL POR DUAS ESCOLAS: CURSO DE DANÇA MODERNA DO MAM, E A SUA PRÓPRIA, QUE FIGUROU NO PROGRAMA COMO - STUDIO DE BALLET CLASSICO MODERNO E FOLCLÓRICO MERCEDES BAPTISTA.			MERCEDES BAPTISTA ACEITA O CONVITE PARA MINISTRAR, A DISCIPLINA DANÇAS PRIMITIVAS NO THEATRO MUNICIPAL CRIANDO A DISCIPLINA A DISCIPLINA DANÇAS AFRO-PRIMITIVAS.	ELA RETORNA AO TEATRO MUNICIPAL DO RIO
		E REALIZADO EM CURITIBA O 1º ENCONTRO NACIONAL DE ESCOLAS DE DANÇAS. MERCEDES APRESENTOU, COM SUA ACADEMIA, AS COREOGRAFIAS: ÁFRICA E MONDONGO. E MINISTROU AULAS DE BALE MODERNO, TÉCNICAS DUNHAM E FOLCLÓRICA.	FOI INAUGURADO, NO RIO DE JANEIRO, O CURSO DE DANÇA MODERNA DO MAM. TRATAVA-SE DE UMA EXPERIÊNCIA INÉDITA. TRAZIDA AO BRASIL PELO COREOGRAFO GILBERTO MOTTA. ELE CONVIDOU MERCEDES BAPTISTA PARA TRABALHAR COM DIFERENTES LINGUAGENS E POSSIBILIDADES DA DANÇA MODERNA.			FOI CLASSIFICADA EM SEGUNDO LUGAR NO CONCURSO DE FANTASIAS DO TEATRO MUNICIPAL DO RIO COM A FANTASIA "DANDALUNA DE ANGOLA".	PARTICIPA DO CARNAVAL MAS SEM A RESPONSABILIDADE DE COREOGRAFAR.
							RECEBEU O PRÊMIO NO PELA CLASSIFICAÇÃO EM TERCEIRO LUGAR, COM A FANTASIA "E FOLCLORE, SIM SENHOR"

1979	1980	1981	1982	1983	1985	1986
O CBDD (CONSELHO BRASILEIRO DA DANÇA) FOI INSTITUÍDO PELOS SEGUINTE NOME: HELBA NOGUEIRA (PRESIDENTE), EUGENIA FEODOROVA (VICE-PRESIDENTE), JOSÉ MARIA NEVES (SECRETÁRIO-GERAL), MERCEDES BAPTISTA (SECRETÁRIO-ADJUNTO), NINO GIOVANETTI (TESOUREIRO), LYDIA COSTALLAT (TESOUREIRO-ADJUNTO), RENE ANDRADE (DIRETOR DE PLANEJAMENTO E COMUNICAÇÃO SOCIAL) E MARISA ESTRELLA (DIRETOR DE RELAÇÕES PÚBLICAS).	O BALLET FOLCLÓRICO MERCEDES BAPTISTA RETOMAS TEMPORADAS MERCEDES REABRE O CURSO DE DANÇAS ÉTNICAS. O CBDD, EM CONJUNTO COM A UNIC (UNIÃO INTERNACIONAL DE INTERCÂMBIO CULTURAL) ORGANIZOU A VINDA DE GALINA ULANOVA (1910-1998). FOI REALIZADO UM SIMPÓSIO SOBRE A DANÇA BRASILEIRA E SUAS PERSPECTIVAS. ESSE EVENTO, ALEM DE PALESTRAS, MERCEDES APRESENTOU SEU GRUPO DANÇANDO A COREOGRAFIA CANDOMBLE, RESSALTANDO A MÍSTICA RELIGIOSA NEGRA PARA A DEUSA DO BALE BRANCO. E FUNDADA A ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAIS DA DANÇA (APPD).	O BALLET FOLCLÓRICO APRESENTA O ESPETÁCULO "VISITA DE OXALÁ AO REI XANGÔ" NO TEATRO JOÃO CAETANO. MERCEDES DA ENTRADA NO SEU PROCESSO DE APOSENTADORIA.	O GRUPO APRESENTA NO TEATRO JOÃO CAETANO E NO TEATRO GALERIA, O ESPETÁCULO "MONDONGÔ". MERCEDES DA ENTRADA NO SEU PROCESSO DE APOSENTADORIA.	A BAILARINA FOI HOMENAGEADA DURANTE A ENTREGA DO PRÊMIO MEC - TROFÉU "MAMBEMBE" E DO PRÊMIO INACEN. E REALIZADO O 2º CONCURSO NACIONAL DE DANÇA. NESTE CONCURSO, MERCEDES RECEBEU O TROFÉU NINA VERCHININA, POR TER SIDO CONSIDERADA PELOS JURADOS COMO A MELHOR COREOGRAFA DO FESTIVAL. E PUBLICADA A AUTOBIOGRAFIA DE EROS VOLÚSIA, "EU E A DANÇA", NO RIO DE JANEIRO PELA REVISTA CONTINENTE. ABDIAS NASCIMENTO TORNA-SE DEPUTADO FEDERAL (1983-1987) E AJUDA A CRIAR A FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES.	A ASSOCIAÇÃO DOS PROFISSIONAIS DA DANÇA (APPD) FOI TRANSFORMADA EM SINDICATO DOS PROFISSIONAIS DA DANÇA DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO. A DANÇARINA, COREÓGRAFA, ANTRÓPOLOGA E ESCRITORA, KATHERINE DUNHAM É NOVAMENTE CONVIDADA PARA MINISTRAR AULA E PALESTRA NO RIO DE JANEIRO.	O BLOCO CARNAVALESÇO FILHOS DE DÂ, CONSAGRA MERCEDES COMO MADRINHA DO GRUPO. OFERECERAM O TROFÉU "FILHOS DE DÂ".
1987	1988	1989	1990	1991	1996	1997
O G R E S TRADIÇÃO OFERTA A MERCEDES BAPTISTA UMA "PLACA DE PRATA" COMO AGRADECIMENTO E RECONHECIMENTO DO SEU TRABALHO EM PROL DA DANÇA NEGRA E DO SAMBA. O G R E S BEUA-FLOR DE NILOPOLIS OFERECEU A MERCEDES BAPTISTA A "PLACA DE PRATA - A GRANDE ESTRELA NEGRA", UMA HOMENAGEM AOS TRABALHOS REALIZADOS EM PROL DO CARNAVAL CARIOCA. MERCEDES BAPTISTA FOI CONVIDADA PARA COREOGRAFIAR AS CENAS NEGRAS, OU SEJA, O BALE AFRO-BRASILEIRO NA ADAPTAÇÃO DA OBRA DE JORGE AMADO, "DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS", NO TEATRO MUNICIPAL-RJ.	O G R E S BEUA-FLOR DE NILOPOLIS CONVIDA MERCEDES PARA TRABALHAR NA ESCOLA. ELA ACEITOU E FOI A RESPONSÁVEL POR UMA ALA COREOGRAFADA NO ENREDO "SOU NEGRO DO EGITO A LIBERDADE". PREPAROU A PARTE DANÇANTE DA MISSA DOS QUILOMBOS, APRESENTADA NO DIA 12 DE MAIO NOS ARCOS DA LAPA, PARA A COMEMORAÇÃO DO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO DA ESCRAVATURA.	MERCEDES COMEMORA A VITÓRIA NA AVENIDA COM A G R E S IMPERATRIZ LEOPOLDINENSE. A BAILARINA PREPAROU UM MINUETO COMPOSTO POR 15 CASAS, NOS MOLDES DO QUE FOI PREPARADO EM 1963. O ENREDO APRESENTADO PELA ESCOLA FOI "LIBERDADE, LIBERDADE, ABRA AS ASAS SOBRE NÓS" ERA UMA HOMENAGEM AS COMEMORAÇÕES PELO CENTENÁRIO DA ABOLIÇÃO.	SOFRE A PRIMEIRA ISQUEMIA E DESCOBRE QUE PAULO KRIEGER SEU ESPOSO ESTAVA DOENTE. NESTE PERÍODO JANDIRA E RUTH, COMEÇAM A CUIDAR DO CASAL.	ABDIAS NASCIMENTO É ELEITO SENADOR DA REPÚBLICA (1991, 1996-1999).	O G R E S UNIDOS DA TIJUCA OFERECE A MERCEDES, O TROFÉU "ZUMBI" EM RECONHECIMENTO AO SEU TRABALHO DESENVOLVIDO EM PROL DA DANÇA NEGRA. REALIZA SEU ÚLTIMO TRABALHO PARA A TV, COREOGRAFA PARA NOVELA "XICA DA SILVA", DA REDE MANCHETE.	GRAVA ALGUNS DEPOIMENTOS PARA A FUNDAÇÃO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM/RJ.

2000	2001	2002	2003	2004	2005	2007	2014
O CONSELHO BRASILEIRO DA DANÇA PROMOVE UM "ESPETÁCULO DE GALA" EM HOMENAGEM "GRANDE MESTRA PERCUSSORA DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA"	PAULO KRIEGER É DIAGNOSTICADO COM CÂNCER NA PROSTATA	PAULO FALECEU EM 1º DE MAIO DE 2002	MORRE NO RIO DE JANEIRO A BAILARINA EROS VOLUSIA (1914 - 2003) ANIVERSÁRIO DE 60 ANOS DO SAL GUEIRO. MERCEDES FOI HOMENAGEADA ATRAVÉS DA RECREIAÇÃO DE SEU MINUETO	RECEBE UMA MÉDIA DE QUINHENTOS REAIS POR MÊS, COMO APOSENTADA E APOS ALGUNS PROCESSOS MERCEDES PODE VER SEU NOME RECONHECIDO COMO BAILARINA APOSENTADA DA FUNDAÇÃO THEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. PASSA A RECEBER UMA APOSENTADORIA MAIS DIGNA. NESTE MESMO ANO COMEMORA SEU ANIVERSÁRIO EM DOIS MOMENTOS ESPECIAIS	A ESCOLA DE SAMBA BEIJA-FLOR SE CONSAGROU TRICAMPEA. GHISLAINE (EX ALUNA DE MERCEDES NO TEATRO) LEVOU A BAILARINA PARA A AVENIDA E A MESTRA PERCORREU TODA A TRAJETÓRIA AO LADO DA COMISSÃO. É LANÇADO O DOCUMENTÁRIO: "BALE DE PÉ NO CHÃO", POR MARIANNA MONTEIRO E LILIAN SOLA.	É LANÇADA A BIOGRAFIA DA BAILARINA PELO PROFESSOR E PESQUISADOR PAULO MELGAÇO.	DIA 18 DE AGOSTO, MORRE NO RIO DE JANEIRO A BAILARINA MERCEDES BATISTA.