

## Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960

*Mercedes Baptista Folk Ballet: between Brazilianess and Blackness in Rio de Janeiro during the 1950's and 1960's*

Erika Villeroy

 0000-0003-2222-1448  
evilleroy@gmail.com

### Resumo

Abordagem histórico-crítica sobre a emergência de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960, consolidada pela bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista mediante a articulação das técnicas do balé clássico, das danças modernas e de consistente pesquisa acerca das danças afro-brasileiras e dos pés de dança do candomblé. Levando em conta as possibilidades de abertura e transformação dos códigos próprios do que hoje é uma das vertentes de maior peso do que se entende por danças afro, que permitiram a criação de novas poéticas e metodologias, o texto aponta para a existência de uma estética negra que se construiu no campo das artes cênicas no contexto da diáspora negra.

### Palavras-chave

Mercedes Baptista; História da dança; Danças negras.

### Abstract

*This text takes a historical and critical approach to the emergence of Black concert dance in Rio de Janeiro between the 1950s and 1960s. This movement found its consolidation through the ballet dancer and choreographer Mercedes Baptista's articulations between classical ballet, modern dances, as well as her consistent research regarding secular and religious Afro-Brazilian dances. By considering the possibilities of openings and transformations within the codes of Danças Afro that allow for the creation of new poetics and methodologies, the text also seeks to base the existence of a Black aesthetics in the performance arts within the context of the black diaspora.*

### Keywords

*Mercedes Baptista; Dance history; Black dance.*

## Mercedes Baptista e a história das danças no Brasil

Nas décadas de 1950 e 1960, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista teve projeção no Brasil e no exterior como companhia de danças folclóricas integrada por bailarinos negros que apresentavam repertório autoral sem precedentes no país. Ao dividir a cena com o Teatro Folclórico Brasileiro e as performances do babalorixá e dançarino João da Goméia<sup>1</sup> e Didi de Freitas de Vilar dos Teles, o grupo se destacou por conta do rigor técnico e coreográfico empenhado por dona Mercedes na adaptação de danças negras brasileiras para a cena – as danças dos orixás oriundas dos candomblés de nação Ketu e Angola, o lundu, o frevo, a ciranda, o maracatu, o xaxado, o coco e o baião.

Conhecida também como a primeira bailarina negra a ser aprovada no concurso para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro,<sup>2</sup> Mercedes Baptista é parte fundamental da história das danças no Brasil. A primeira geração de bailarinos que ela formou – entre eles, Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Isaura de Assis e Marlene Silva – deu continuidades múltiplas e diversas ao trabalho de dona Mercedes a partir de suas próprias práticas artísticas e pedagógicas, que hoje têm reverberações nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte. Seu nome e seu trabalho, no entanto, seguem à parte dos currículos dos cursos de dança nas universidades e demais instituições de ensino no país.

Mercedes Ignácia Krieger da Silva nasceu em Campos dos Goytacazes (RJ), em 1921. Sua trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as passagens pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento (1914-2011), e a Dunham School of Dance and Theater, da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham (1906-2006), levaram-na a inaugurar, em 1952, a Academia de Danças Mercedes Baptista, situada na Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Um ano depois, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista já se apresentava em teatros de revista e cassinos como a primeira companhia de dança da cidade a levar para a cena elementos da cultura negra pensada e dançada por artistas negros.

<sup>1</sup> Conhecido na imprensa da época como o rei do candomblé, João da Goméia (1914-1971) emigrou para o Rio de Janeiro em 1944 como dançarino para se apresentar nos cassinos com as danças de terreiro que já haviam começado a entrar para a cena de Salvador.

<sup>2</sup> Assim como Raul Soares foi o primeiro bailarino negro aprovado nesse concurso.



**Figura 1**  
Mercedes Baptista  
Fonte: Bibliothèque  
Nationale de France



**Figura 2**  
Ballet Folclórico Mercedes  
Baptista  
Fonte: Bibliothèque  
Nationale de France

Dona Mercedes teve parte também na série de transformações que fizeram das escolas de samba cariocas o que são hoje – da verticalização e espetacularização dos desfiles à exploração de temas negros nos sambas-enredo, antes fortemente influenciados pela política nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas. Entre elogios e críticas, ao coreografar a Ala dos Importantes do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro com um minueto, ela ficou conhecida como a introdutora do passo marcado no carnaval do Rio de Janeiro. Seu nome é marcado na história da agremiação em 1963, ano em que, passando à frente das gigantes G.R.E.S. Portela e G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, a Acadêmicos do Salgueiro levou o primeiro lugar com o enredo “Xica da Silva”, de Arlindo Rodrigues.

A atuação de Mercedes Baptista no campo das políticas públicas para a arte foi fundamental também para o reconhecimento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos das danças afro<sup>3</sup> – como aponta o professor e pesquisador da Escola de Danças Maria Olenewa (antiga Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) Paulo Melgaço. Em 1979, ela participa da criação do Conselho Brasileiro da Dança como secretária adjunta e em seguida da Associação Profissional dos Profissionais da Dança, que veio a ser o atual Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro (SPDDMRJ). Assim, Mercedes Baptista ficou responsável pelos critérios de avaliação dos candidatos ao título de bailarino profissional de dança afro-brasileira (Melgaço, 2007).

<sup>3</sup> A expressão se refere aqui a uma vertente singular que trabalha a partir de danças e expressões afro-brasileiras em contexto cênico, sendo frequente, mas não necessária, a articulação transversal com técnicas das danças modernas e da dança clássica europeia.

## Eros Volússia, brasilidade e mestiçagem

A ascensão do Ballet Folclórico Mercedes Baptista se deu em meio a dois contextos sociopolíticos distintos e, de certa forma, antagônicos, que se entrelaçaram no campo das artes cênicas desde a década de 1930: por um lado, a construção da identidade nacional associada a uma certa concepção de mestiçagem que começa a ser veiculada a partir da aliança entre parte da classe artística modernista e o Estado ao longo da Era Vargas. Por outro, o surgimento de companhias como a Companhia Negra de Revistas,<sup>4</sup> em 1926, e, mais adiante, o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 por Abdias Nascimento. Essas duas companhias determinaram a abertura de outras possibilidades para a representação das culturas e da experiência negra em cena, em contrapartida às caricaturas referentes a um certo imaginário sobre o sujeito negro que figurava nos palcos brasileiros até então (Martins, 1995).

No Estado Novo, a ideia de brasilidade foi constituída a partir da implementação de políticas culturais que, ao selecionar e recriar elementos das culturas negras, visavam produzir a imagem de um Brasil mestiço, por meio do que a pesquisadora Lilia Schwarcz (2012) descreve como a desafricanização desses mesmos elementos, isto é, do embranquecimento e do apagamento de suas origens africanas. O discurso sobre a mestiçagem, alinhado à falsa projeção de uma convivência racial pacífica e igualitária, atravessou a produção artística em suas diversas esferas de circulação e teve forte expressão no trabalho da bailarina e coreógrafa carioca Eros Volússia (1914-2004).

Filha dos poetas Gilka e Roberto Machado, Volússia (1983) ficou conhecida na elite artística e intelectual por sistematizar o que afirmava ser a *folk-dance* brasileira ou a coreografia nacional. Em 1939, a convite do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (1900-1985), ela assumiu a direção do curso de balé do Serviço Nacional do Teatro (SNT), sediado no Teatro Ginástico Português – foi ali que, seis anos mais tarde, Mercedes Baptista teve suas primeiras aulas

---

<sup>4</sup> Fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), o Monsieur du Chocolat, e integrada por Grande Otelo (1915-1993) e Pixinguinha (1897-1973), a Companhia Negra de Revistas marcou o que o pesquisador Jeferson Bacelar (2007) descreve como o início do teatro negro no Brasil com a estreia em 1929 da peça *Tudo preto*.

de dança com Eros Volúcia. Com o apoio de sua mãe, que se mudara com ela de Campos para a capital, dona Mercedes teve a oportunidade de considerar uma carreira que para a maioria das meninas negras da época era um sonho distante. Enquanto trabalhava na bilheteria de um cinema na Tijuca, tomou conhecimento do curso de Volúcia, que frequentou por pouco mais de um ano antes de entrar para a Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Eros Volúcia é frequentemente citada como a precursora de Mercedes Baptista. Ex-bailarina da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela deixou o balé clássico europeu para se dedicar a uma pesquisa autoral e interpretação livre de danças afro-brasileiras como o frevo, o maracatu e as danças de terreiro. Volúcia era uma *enfant terrible* – entre as décadas de 1930 e 1960, ela, Luz del Fuego<sup>5</sup> e Felicitas Barreto<sup>6</sup> foram algumas das mulheres que fizeram nome no Rio de Janeiro levando para a cena performances atravessadas pelo exotismo que marcou tanto o modernismo nas artes em seu contexto mais amplo quanto a narrativa da brasilidade em sua demanda pelo embranquecimento da imagem do país.

A partir das ideias de transgressão, liberdade e de um interesse genérico pelas danças negras e indígenas, cada uma dessas artistas teve suas contribuições no sentido da ruptura, até certo ponto, de determinados padrões estéticos e do conservadorismo que recaía sobre os corpos das mulheres brancas. Esse movimento, no entanto, é feito a partir da reiteração de noções de hipersexualização do corpo das mulheres racializadas e da falta de entendimento das dinâmicas, lógicas e estéticas próprias de expressões culturais que eram diversas e complexas.

No contexto das danças modernas, Eros Volúcia estava alinhada a artistas como Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968) no que se referia a um ideal de liberdade de movimento – liberdade que no seu trabalho se traduz em falta de rigor técnico respondendo a seu modo às limitações e à rigidez dos códigos formais do balé clássico europeu. A referência às danças afro-brasileiras relaciona-se a um imaginário que as projeta, em suas palavras, como

<sup>5</sup> Nome artístico de Dora Vivacqua (1917-1967), atriz, naturista e bailarina nascida no Espírito Santo.

<sup>6</sup> Bailarina, escritora, pintora e naturista nascida na Alemanha, cujo trabalho artístico e teórico pode ser descrito como um estudo livre e lúdico sobre elementos das culturas negras e sobretudo indígenas, a partir de suas viagens por Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela (Ferraz, 2017).



**Figura 3**  
Eros Volúcia em ensaio  
para a *Life Magazine*  
Fonte: Life Picture Collection

desordenadas e exóticas (Volúcia, 1983). Como argumenta Bell Hooks (1992, p. 24) em *Black looks: race and representation*, a fascinação pelo Outro aparece na modernidade como resposta a uma crise de identidade própria da branquitude que, mesmo quando se interessa por outras formas de estar no mundo, persiste em demarcar a distância entre sujeito e objeto.

No sentido de melhor compreender o contexto sociopolítico e as bases técnicas, poéticas e metodológicas da Escola de Dança Afro-Brasileira, é fundamental repensá-la em suas afluências, afastar o trabalho de Mercedes Baptista da referência de Eros Volúcia e aproximá-lo da emergência de um campo coreográfico no contexto dos trânsitos, intersecções e tensões da diáspora negra que vão tecer estéticas próprias e tratar de questões diversas das que atravessavam a produção artística eurocêntrica. Ao relacionar Volúcia com a lógica de representação da mestiçagem, é possível desfazer parte dos nós que desconsideram a agência do sujeito negro na história das danças no Brasil.

## O Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Em seus primeiros anos de carreira como bailarina clássica, Mercedes Baptista chamou a atenção da imprensa por suas participações em espetáculos como *Iracema* (1948), *Maracatu do Chico-Rei* (1951), *Danças Indígenas do Guarany e Sinhô do Bonfim* (Melgaço, 2007), que marcaram a produção do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como expressões do que o historiador Roberto Pereira (2003) chama de balé brasileiro. Ao mesmo tempo em que era exaltada por seus professores e colegas de profissão quanto a sua beleza, seu talento e sua competência técnica na dança clássica europeia, sua atuação na companhia foi restrita a figurações que, apesar de muito bem recebidas pela mídia e pelo público, eram pontuais.



Figura 4  
Mercedes Baptista  
Fonte: Acervo Cedoc –  
Fundação Theatro Municipal  
do Rio de Janeiro

A impossibilidade de exercer plenamente sua profissão para além das passagens nos espetáculos de viés nacionalista a aproximou dos trabalhos do ator, produtor, escritor e sambista Haroldo Costa, do Teatro Folclórico Brasileiro, e de Abdias Nascimento, do Teatro Experimental do Negro. Esses dois encontros são determinantes na sua relação com as representações do que era entendido como folclore em cena – danças negras e indígenas que exerciam a função de alegorias no imaginário da identidade nacional –, bem como no seu posicionamento político enquanto mulher e artista negra, refletido em parcerias e escolhas poéticas e estéticas que resultaram no trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

Ao mesmo tempo em que seguia como parte do corpo de baile do Municipal e já reconhecida na imprensa por sua carreira como bailarina, ela participa tanto da estreia da companhia de Haroldo Costa quanto dos espetáculos, atividades culturais e ações políticas do Teatro Experimental do Negro ao lado das atrizes Ruth de Souza, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria D’Aparecida e Agostinha Reis – integrantes do Departamento Feminino do Teatro Experimental do Negro, pouco mencionado nas narrativas oficiais sobre o coletivo.

### A encruzilhada

Em *A Cena em Sombras* (1995), a encruzilhada é descrita por Leda Martins (1995, p. 53) como “o jogo das aparências, a dupla fala, o dialogismo, o massacre simbólico, o uso da ironia”. Martins se refere às operações de deslocamento de signos que podem constituir a experiência vivida do negro em diáspora. Para a autora, a negritude não seria definida como um *topos*, isto é, como um lugar definido em termos absolutos, mas sim por uma rede complexa de relações que se dão a partir de contextos sociopolíticos singulares. Se, em sua dimensão simbólica, a violência colonial enquadra o sujeito negro mediante a produção, projeção e fixação de determinadas imagens, a negritude se constitui na negativa desse processo: por um lado desviando e apropriando-se de generalizações e estereótipos (falados, dançados); por outro sustentando códigos próprios que são frequentemente ilegíveis para o branco. Nesse sentido, é possível entender o corpo negro em diáspora como uma “rede material e de energias, como

perspectiva de mundo e lugar de conhecimento”, tal como descrito pela pesquisadora Luciane Ramos Silva (2017, p. 24).

O trabalho de Mercedes Baptista passa por uma certa ideia de folclore, termo aqui entendido como uma ficção que justifica e dá contornos ao que seria a brasilidade projetada pelo Estado Novo. É essa condição que vai, de certa forma, legitimá-la como ouro nacional aqui e no exterior. Por outro lado, essa passagem se fez simultânea e mediante estética e pensamento inevitavelmente negros, que se originam no conflito, no desvio e nas contradições que constituem a invenção da identidade do povo brasileiro – e sobre eles operam, como aponta Martins (1995).

Trata-se aqui de uma técnica que foi historicizada de forma subalterna e que permanece circunscrita ao campo das danças folclóricas, campo esse que legitima a pretensa universalidade do que se entende por danças modernas e danças contemporâneas. A partir desse problema, então, é possível pensar a necessidade de traçar histórias transculturais da dança (Launay, 2017), entendendo os trânsitos que hoje ocorrem em escala global e que estabeleceram um campo de práticas híbridas traçadas a partir de saberes múltiplos e necessariamente hierarquizados entre si: os intercâmbios entre coreógrafos e bailarinos de diferentes origens e formações efetivados por meio de relações de poder que vão determinar espaços de circulação e registro, assim como atravessar os processos de criação artística, de construção e transmissão de técnicas.

### **Teatro Experimental do Negro e Katherine Dunham: a diáspora negra em cena**

Um ano depois da publicação, em 1943, de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987) – obra que teoriza e consolida o mito da democracia racial em suas descrições idílicas da vida no engenho –, o Teatro Experimental do Negro participou de um contexto de avanços significativos no debate das questões raciais no Brasil e na luta por ações afirmativas, causando uma disruptura na cena teatral do Rio de Janeiro. Abdias Nascimento, escritor, artista plástico, teatrólogo, político e poeta, juntou-se a uma rede de artistas e intelectuais negros que, até o golpe militar de 1964, construíram para a cena uma estética negra que divergia do Brasil mestiço de Eros Volúcia.



Figura 5  
Léa Garcia em *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill  
Fonte: Acervo Itaú Cultural

Mercedes Baptista se aproxima das atividades do coletivo em 1948, ao vencer o concurso Rainha das Mulatas. A partir de então, ela começa a atuar também como bailarina, colaboradora e mais adiante como coreógrafa de peças como “Rapsódia Negra”, encenada em 1952 – ano de seu retorno ao Brasil depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, em Nova York. Em 1950, passa a integrar o Conselho Nacional de Mulheres Negras, instituído em 18 de maio desse ano pela jornalista e assistente social Maria de Lourdes Vale do Nascimento, na época companheira de Abdias Nascimento (Larkin, 2008). Maria de Lourdes participou da criação tanto do Teatro Experimental do Negro quanto do jornal *O Quilombo* (1948), redigindo a coluna “Fala Mulher” entre 1948 e 1950, sendo também pioneira na reivindicação dos direitos das empregadas domésticas e na realização de estudos acerca dos problemas de origem psicossocial decorrentes da prostituição (Xavier, 2016).

Sua passagem pelo Teatro Experimental do Negro e sua relação com Abdias do Nascimento marcam também sua virada enquanto artista negra alinhada ao discurso de uma militância política que emerge na década de 1930 no Brasil. Não por acaso, foi por intermédio dele que, em 1950, ela chega até Katherine Dunham. Na condição de coreógrafa, Dunham havia sistematizado uma das vertentes das danças modernas de maior peso nos Estados Unidos em função da sua pesquisa sobre as danças negras originárias do Caribe. É o relacionamento com ela, mais do que o contato com Eros Volússia, que pode ser compreendido como um dos elementos-chave para entender a formação da dança de Mercedes Baptista.

Durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro, Katherine Dunham – em passagem pelo Rio de Janeiro com sua companhia Katherine Dunham Dance Company –, a convite de Abdias Nascimento, deu a aula inaugural do Curso de Balé Infantil do Teatro Experimental do Negro. Mercedes é, então, escolhida por Dunham para estudar na Dunham School of Dance and Theater, situada em Manhattan, Nova York, instituição em que a coreógrafa desenvolveu técnica e método de ensino que, para além dos Estados Unidos, tiveram reverberações nas Américas Central e do Sul, a exemplo de Mercedes Baptista e da coreógrafa e bailarina haitiana Emérante de Pradines<sup>7</sup> (Dee Das, 2017).

A partir dos códigos e da estrutura formal do balé clássico e das danças modernas, Dunham estabeleceu as bases para a sistematização de danças afrodiaspóricas que fizeram parte da sua pesquisa de campo. Como discente do curso de antropologia da Universidade de Chicago, ela recebeu bolsa para desenvolver pesquisa de campo sobre as danças negras do Caribe. Katherine Dunham passou pela Jamaica e pelas ilhas de Trindade e Tobago, mas logo voltou sua atenção para as danças religiosas do culto vodum do Haiti. O estudo coreográfico do *yanvalu*, dança feita para o vodum Dangbala Wedo,<sup>8</sup> deu origem a um trabalho extenso de mobilização articular e exercícios de barra, solo, centro e diagonais que foram associados a um repertório próprio das danças negras afro-caribenhas.

<sup>7</sup> Emérante de Pradines (1919-2018), bailarina, coreógrafa, cantora e folclorista haitiana que desenvolveu seu trabalho a partir da articulação entre técnicas de dança moderna, a técnica Dunham e danças seculares e religiosas do Haiti.

<sup>8</sup> No culto vodum dos povos Ewe-Fon, Dangbala Wedo é a serpente que participa da criação do universo e tem seu reflexo nas cores do arco-íris.

O nome de Katherine Dunham só aparece nas histórias das danças modernas estadunidenses a partir do final da década de 1990, com o trabalho de pesquisadores comprometidos com a revisão de narrativas que desconsideram a agência de artistas não brancos na emergência desse campo. Suas contribuições para a antropologia e a dança, bem como sua influência sobre o trabalho de Alvin Ailey (1921-1989), a emergência da *jazz dance* e de estéticas negras para a cena na diáspora afro-americana, constituem legado ainda por ser reconhecido em toda a sua extensão.



Figura 6  
Katherine Dunham em  
*L'Agya* (1934)  
Fonte: Library of Congress –  
Katherine Dunham Collection

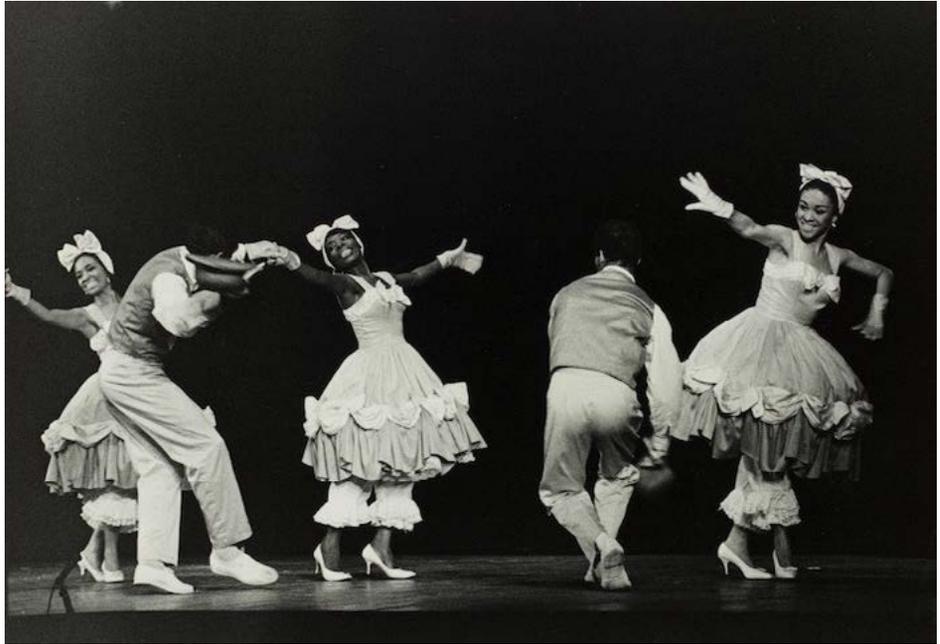
## O Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Escola de Dança Afro-Brasileira

Ao chegar no Rio de Janeiro depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, dona Mercedes não só dá continuidade ao trabalho de Katherine Dunham, como o atualiza em relação à experiência da negritude no Brasil, que foi, nas palavras de José Carlos Arandiba, diretor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, terra fértil para a técnica Dunham em seu alcance dos princípios de movimento das danças afrodiaspóricas.

A Escola de Dança Afro-Brasileira, como é chamada até hoje pela sua terceira geração de professores e bailarinos, teve reverberações no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador, onde atravessa a formação da cena contemporânea de dança afro-baiana. A extensão do trabalho de Katherine Dunham e de Mercedes Baptista confirma uma perspectiva sobre as corporeidades negras em diáspora, que moveu a pesquisa antropológica de Dunham no Caribe, em que os diálogos e correlações que se dão entre modos de fazer diversos e heterogêneos se relacionam à dispersão das comunidades escravizadas pelo continente, fazendo com que elementos e práticas das etnias Ewe-Fon, por exemplo – no Brasil conhecidos como *jeje* (estrangeiros) pelos Iorubá –, sejam encontrados hoje no Haiti, no Brasil e no sul dos Estados Unidos, no estado da Louisiana.

A criação da Academia de Danças Mercedes Baptista é atravessada não só pela experiência de dona Mercedes com a técnica Dunham – técnica que ela optou por levar adiante e que foi transmitida ao longo das gerações de alunos da Escola de Dança Afro-Brasileira –, mas também pela percepção de que havia aqui um campo aberto para que, a partir do sistema tecido por Dunham, ela pudesse fazer sua própria pesquisa em diálogo com as culturas negras locais, a exemplo do Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, João da Goméia e Didi de Freitas, de Vilar dos Teles. As danças negras brasileiras, em particular as danças de terreiro, já faziam sucesso nos palcos da cidade. Em termos técnicos, no entanto, o rigor do seu trabalho vai fazer com que a companhia se destaque como referência para o folclore em cena.

No segundo andar da Gafieira Estudantina, dona Mercedes dava aulas de balé clássico e técnica de Katherine Dunham, ao mesmo tempo em que começava a articular o método de pesquisa da bailarina e antropóloga estadunidense à sua



**Figura 7**  
Ballet Folclórico Mercedes  
Baptista  
Fonte: Bibliothèque Nationale  
de France

pesquisa acerca das danças de terreiro e afro-brasileiras como lundu, samba, frevo, xaxado, coco, baião, ciranda e maracatu. Essa pesquisa se deu a partir de uma rede de relações constituída por seus bailarinos – muitos dos quais eram iniciados no candomblé –, João da Goméia e o folclorista Edison Carneiro (1912-1972), de quem era muito próxima e a quem recorreu também na adaptação das danças dos orixás para o palco. Quinze anos mais tarde, ela foi ainda responsável pela cadeira de Danças Primitivas, que depois veio a se chamar Dança Afro-Brasileira, na mesma Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que havia frequentado, e onde ficou de 1968 até sua aposentadoria em 1982 – quando já havia realizado o seu sonho e comprado o imóvel em que inaugurou a Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, número 581.

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista estreou em 1953 e teve repercussão nacional logo nos primeiros anos de suas apresentações, que aconteciam a princípio em teatros populares e cassinos e depois em uma série de produções para o cinema e na televisão – que na época exaltavam justamente a brasilidade da qual Baptista fazia bom uso, mas que não poderia definir o seu trabalho por completo. No exterior, no entanto, a companhia foi ainda mais bem recebida.

Até 1963, a companhia realizou turnês na América Latina e Europa, contratada pelo empresário Raymond Guillier. Em 1965, logo antes de levar o Ballet para o Théâtre des Nations em parceria com o Itamaraty, Guillier chegou a afirmar não compreender por que não se falava tanto em Mercedes Baptista no Brasil, quando em Paris a coreógrafa havia estampado diversas reportagens de capa e era aguardada ansiosamente pela imprensa e classe artística (*Diário Carioca*, 22 mai. 1965).

Seus três espetáculos autorais – *África* (em parceria com Walter Nichols), *A visita do ony de Ifé ao obá de Oyó* (1981) e *Mondongô* (1982) –, resultado de quase três décadas de trabalho, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Alguns dos seus alunos e bailarinos também se tornaram professores e coreógrafos, dando continuidade e múltiplos desdobramentos à técnica que criara – entre eles, Walter Ribeiro, Isaura de Assis, Marlene Silva e Gilberto de Assis. Gilberto de Assis, que começou a frequentar a Academia de Danças na Gafieira Estudantina aos 13 anos de idade, formou a terceira geração de professores da Escola de Dança Afro-Brasileira no Rio de Janeiro: os mestres Charles Nelson, diretor e coreógrafo da companhia Ilê Ofé, e Carlos Mutalla, coreógrafo do Afoxé Filhas de Gandhi, falecido em 2021. Apesar do desmonte das já escassas políticas públicas voltadas para as culturas negras, Charles Nelson mantém o trabalho de Mercedes Baptista em movimento há mais de 30 anos.

### Considerações finais

Essa passagem por parte da trajetória de Mercedes Baptista é um movimento de olhar para o seu trabalho levando em consideração as dimensões diversas e contraditórias que o atravessam. Entender a negritude como uma rede de relações estabelecidas a partir da vivência do negro em diáspora é compreender a dimensão política que constitui as estéticas que podem ser construídas a partir dessas condições. A questão aqui é como essa vivência se traduz em determinadas formas de expressão que, simultaneamente diversas, apresentam suficientes elementos em comum para marcar discurso e corporeidade distintivos (Martins, 1995). Não se trata, contudo, de achatar o campo das danças negras aqui referenciado em camada única, mas reconhecê-lo em sua heterogeneidade, fundamentalmente ligada ao seu aspecto relacional que se dá entre as matrizes africanas e europeias com as quais os artistas negros em diáspora são confrontados em suas práticas.

Em 1972, Mercedes Baptista recebe um convite do Clark Center for the Performing Arts de Nova York para lecionar dança afro-brasileira e participar de apresentações da instituição. Na mesma ocasião foi também convidada pelo artista e coreógrafo Alvin Ailey (1931-1989) para trabalhar no Dance Theater of Harlem, companhia cuja fundação é um dos marcos mais relevantes para as histórias das danças estadunidenses e sobretudo para a consolidação do trabalho de bailarinos e coreógrafos negros no contexto das danças modernas.

O reconhecimento conferido ao seu trabalho nos Estados Unidos fala tanto das limitações da crítica e da imprensa brasileiras de um modo geral quanto da potência da articulação e sistematização de seu trabalho não só enquanto uma vertente das danças afro, mas como uma dança negra e uma dança moderna. Descrita no programa do Dance Theater of Harlem como “uma das personalidades mais conhecidas em todo o mundo” (Melgaço, 2007, p. 91), Mercedes Baptista foi certamente mal compreendida em território nacional – esse mal-entendido, porém, não a impediu de receber o devido reconhecimento por parte daqueles que contribuíram para a formação de uma rede transnacional de produção artística e acadêmica – os bailarinos, coreógrafos, críticos e pesquisadores da diáspora negra nas Américas. Seu retorno aos Estados Unidos e sua relação com Alvin Ailey – que teve seu próprio trabalho influenciado por Katherine Dunham – marcam o modo como a diáspora negra se constitui enquanto um *continuum* que se sustenta de forma transversal, que contraria as limitações estruturais, materiais e simbólicas que restringem os lugares de agência política e estética.

O gesto de localizar dona Mercedes em relação a estéticas próprias da diáspora negra é tomar parte do privilégio de habitar o presente restrito às danças que se apresentam como modernas e contemporâneas, porque partem da premissa de que suas epistemologias são universais. Seu trabalho aparece, portanto, como expressão de resistência e de produção de saber contra-hegemônico em dança, em um contexto partido e atravessado por relações de colonialidade que compreendem não só a dimensão macropolítica, mas também a da subjetividade e do conhecimento.

*Erika Villeroy é bailarina e pesquisadora, licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna. É mestre e doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.*

## Referências

- BACELAR, Jefferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 1, jan.-jun. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000100012>. Acesso em 13 mar. 2020.
- DEE DAS, Joanna. *Katherine Dunham – dance in the African diaspora*. New York: Oxford University Press, 2017.
- DIÁRIO CARIOCA. Ex-maquês leva folclore a Paris. Rio de Janeiro, 22 maio 1965.
- FERRAZ, Fernando. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
- HOOKS, Bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.
- LARKIN, Elisa. *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- LAUNAY, Isabelle. Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas. In: NEVES, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. *Dança, história, ensino e pesquisa*. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MELGAÇO, Paulo. *Mercedes Baptista – a criação da identidade negra na dança*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- VOLÚSIA, Eros. *Eu e a dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente, 1983.
- XAVIER, Giovana. Maria de Lurdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição. Biblioteca Virtual Consuelo Pondé, 2016. Disponível em: <http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=196>. Acesso em 24 ago. 2020.

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

### Como citar:

VILLEROY, Erika. Ballet Folclórico Mercedes Baptista: entre brasilidade e negritude no Rio de Janeiro das décadas de 1950 e 1960. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 110-126, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>