

**JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES
FERNANDA CRISTINA MACHADO**

A DANÇA NEGRA DE MERCEDES BAPTISTA E O GESTO CÊNICO

Resumo



Este artigo discute alguns aspectos da trajetória e da técnica de dança de Mercedes Baptista (1921-2014). Apresenta os resultados de uma pesquisa desenvolvida a partir dessa técnica e descreve duas experiências de transmissão, respectivamente, na Escola de Teatro da Unirio e no coletivo de teatro Panela Teatral, voltadas para a aplicação do estilo de dança negra de Mercedes Baptista na preparação corporal e como ferramenta na criação do gesto cênico.

Palavras-chave:

Mercedes Baptista. Danças Negras. Gesto Cênico.

A DANÇA NEGRA DE MERCEDES BAPTISTA E O GESTO CÊNICO¹

JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES²

FERNANDA CRISTINA MACHADO³

² Doutora em teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5608-4731>. Email: joana.tavares@unirio.br

³ Doutoranda do Programa de pós-graduação em artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9658-8766>. Email: ffernandadas@yahoo.com.br

Introdução

A origem do termo “dança negra”, conforme utilizado nos dias de hoje no Rio de Janeiro como denominação para abarcar as danças de matrizes africanas remete à *negro dance*⁴, termo surgido nos Estados Unidos, na década de 1930⁵. Nesse período, artistas, intelectuais e poetas brancos enalteciam o patrimônio e os produtos artístico-culturais dos africanos, difundindo a ideia de que a “Arte negra” era uma das correntes mais inovadoras da modernidade (DOMINGUES, 2010).

A efervescência causada pelo termo negro(a) também chegou ao Brasil, e a denominação foi absorvida por alguns segmentos, como as artes plásticas e a literatura, que o utilizaram

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

⁴ O catálogo da exposição *Danses Noires, Blanche Amérique* realizada no Centre national de la danse em 2009, apresenta a trajetória dos termos norte-americanos utilizados para nomear as danças negras, segundo os períodos: *Negro Dance* (1930-1965); *Black Dance* (1965-1990); *African-American Dance* (a partir dos anos 1990) (Cf. MANNING, 2008).

⁵ Segundo Domingues (2010), uma das figuras selecionadas para representar essa época foi a artista Josephine Baker (1906-1975) com sua dança denominada “selvagem”, por sua *performance* corporal com movimentos acrobáticos que diferenciavam-se do que o público estava acostumado a presenciar na *Belle Époque*. Os espetáculos de Josephine Baker conjugavam elementos de teatro, dança e música, além de componentes corporais, visuais e sonoros afrodiaspóricos que conquistaram a Europa e as Américas.

para compor os títulos de suas obras. Tarsila do Amaral em sua pintura *A negra* (1923) e o escritor Jorge de Lima, em seus poemas *‘O banho das negras’, ‘Ancila negra’, ‘Quichimbi sereia negra’* (DOMINGUES, 2010) são alguns exemplos neste sentido.

Posteriormente, os movimentos sociais que emergiram em território nacional pleiteando mudanças visíveis para a população afro-descendente, sobretudo, no que dizia respeito à valorização da cultura negra africana no Brasil, também se serviram desse termo, presente na Frente Negra Brasileira (FNB), criada em 1931, em São Paulo, um dos primeiros grupos organizados no Brasil⁶, e no Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944 pelo artista, professor e ativista Abdias do Nascimento (1914-2011). Anos mais tarde, esse processo desencadeou uma série de acontecimentos que passariam concretamente a enaltecer o negro em dimensões nacionais⁷.

Neste contexto, consideramos como “danças negras” o conjunto de estilos de danças com expressões africanas que se originou no Brasil, por meio da diáspora, quando os sujeitos oriundos do continente africano chegaram ao território brasileiro trazidos durante o processo de escravização. O movimento para a permanência e manutenção dessas danças é hoje considerado um ato político e cultural. A propósito, o pesquisador e coreógrafo Patrick Acogny declara que:

As danças negras são toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! [...] A designação “danças negras” é, pois, uma denominação ao mesmo tempo artística e política. [...] Consequentemente, as danças negras integram as danças dos descendentes históricos dos africanos espalhados pelo mundo e localizados geograficamente fora da África, na medida em que muitos desses artistas consideram o vínculo com a África algo essencial para sua identidade. (ACOGNY, 2017, p. 152-153)

O fato é que as danças negras brasileiras são uma espécie de “guarda-chuva” que abrange diversos estilos de dança. Em cada estado brasileiro, no qual foram criadas e recriadas, essas danças receberam nomes que remetem à sua genealogia e manutenção, criando uma tradição cultural, tal qual um acervo vivo, que conhecemos hoje como danças afro-brasileiras.

Neste artigo, apresentamos as danças negras como um terreno fértil para a produção de conhecimento, que pode se desdobrar em outras estéticas na cena contemporânea. Para tanto, tomaremos como marco referencial a técnica de dança de Mercedes Baptista (1921-2014), sua transmissão e utilização na preparação corporal do ator, em âmbito universitário. Os resultados analisados vinculam-se à pesquisa⁸ desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes

⁶ Outras fundações criadas na década de 1940, direcionadas para a valorização da cultura negra foram: Orquestra Afro-Brasileira (1942), por Abigail Moura; Comitê Democrático Afro-Brasileiro (1946); Companhia Afro-Brasileira de Dança Brasileira (1949). Abdias do Nascimento organizou ainda a I e a II Convenção Nacional do Negro (1945 e 1946) e o I Congresso do Negro Brasileiro (1950).

⁷ Ferraz (2017) elenca alguns eventos que trouxeram perspectivas positivas do negro e sua cultura, tais como: o Encontro Internacional de Dança Negra (2008); o Fórum Nacional de Performance Negra (2005-2015); o 1º, 2º e 3º Dançando Nossas Matrizes (2011-2012) e o festival A Cena Tá Preta (2003-2016) em Salvador; a 22ª edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro (2010); a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009-2014) e o Festival de Arte Negra/FAN (1995-2016), sendo os dois últimos em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009) e a Semana Negra de Dança (2010), no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro; e a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011). Essas iniciativas são exemplos do desenvolvimento atual de redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra e acenam para a formação de ambientes plurais, local de acesso, fusão e divulgação de múltiplas linguagens de dança, composto por referenciais diversos (FERRAZ, 2017, p. 20).

⁸ DIAS, Fernanda Cristina Machado. A Dança Negra de Mercedes Baptista e a criação do gesto cênico. 127f. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Vinculado ao projeto de pesquisa institucional “Corpo Cênico: agentes, análise e criação” coordenado pela Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares.

Cênicas da Unirio (2017-2019) e abordam duas experiências, respectivamente, um estágio de docência na Escola de Teatro da Unirio e uma “Preparação Corporal” junto ao coletivo de teatro Panela Teatral. Ambas as experiências revelam um campo de pesquisa, quer seja, o da “Preparação Corporal/Direção de Movimento” (TAVARES *et al.*, 2018; 2019) ainda pouco explorado, no que diz respeito a seus agentes pioneiros e reverberações na contemporaneidade.

Mercedes Baptista: de Campos de Goytacazes ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Oriunda de Campos de Goytacazes, a coreógrafa Mercedes Baptista (Mercedes Ignácia da Silva Krieger) teve suas primeiras aulas de balé clássico e danças brasileiras⁹ com Eros Volúcia (1914-2003), em meados da década de 1940, no Serviço Nacional de Teatro (SNT), na cidade do Rio de Janeiro. A profissionalização como bailarina ocorreu na Escola de Dança do Theatro Municipal⁹ do Rio de Janeiro, sob a direção do coreógrafo Yuco Lindberg (1906-1948). Seu ingresso, juntamente com o bailarino Raul Soares, no corpo de baile do Theatro Municipal em 1948 - como “os primeiros bailarinos negros” daquela instituição - é considerado por Melgaço (2007, p. 20) um marco inaugural.

Entre as décadas de 1940 e 1950, Mercedes Baptista trava contato com duas figuras marcantes em sua trajetória, Abdias Nascimento e a bailarina e antropóloga negra norte-americana Katherine Dunham (1909-2006). Com eles, Mercedes desenvolve sua postura política e o conceito de “identificação” (HALL, 2000) diante do “movimento negro”¹¹, liderado por Abdias Nascimento. Foi no Teatro Experimental do Negro, voltado à valorização da cultura afrodescendente, que Mercedes Baptista atuou

como dançarina e coreógrafa em espetáculos dirigidos por Abdias Nascimento, ao lado de personalidades como Haroldo Costa, Ruth de Souza e Elza Soares. Elisa Larkin e Abdias Nascimento (*apud* MELGAÇO, 2007) apontam a participação de Mercedes Baptista nos seguintes espetáculos, junto ao TEN: *Os Negros* (1947), de Lima Barreto; *Aruanda* (1948), de Joaquim Ribeiro; e *Rapsódia Negra* (1952), de Abdias do Nascimento.

O ponto de virada em sua trajetória ocorreria durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950), quando Mercedes Baptista foi contemplada com uma bolsa de estudo para a *Katherine Dunham School of Arts and Research*, nos Estados Unidos. Em suas obras coreográficas e técnica de dança inovadora para a época, Dunham trabalhou a interface entre as danças caribenhas, especialmente o *vodum* haitiano, a dança moderna norte-americana, o balé clássico, os rituais africanos e os ritmos afro-americanos, evidenciando saberes da cultura negra.

Preparando uma dança negra brasileira

O trabalho corporal de Mercedes Baptista começou a ganhar forma depois de sua vivência na escola de Katherine Dunham. Tanto as danças da diáspora negra de países caribenhos quanto os questionamentos e a atuação política de Katherine Dunham frente à ausência negra nos espaços privilegiados da dança cênica influenciaram Mercedes Baptista que encontrou nas matrizes culturais afro-brasileiras, mais precisamente no terreiro de candomblé de João da Gomeia¹², elementos norteadores para a sua dança.

A proposta de Mercedes Baptista para que as danças dos rituais do candomblé pu-

⁹ Segundo Roberto Pereira (2004), danças realizadas nos cultos afro-brasileiros com as quais Eros Volúcia teve aproximação desde criança.

¹⁰ Hoje Escola de Dança Maria Olenewa, foi fundada em abril de 1927, por Maria Olenewa (1896-1964) com apoio do crítico teatral Mario Nunes (1888-1968). Considerada a primeira escola de dança oficial do país e celeiro de bailarinos para o corpo de baile (MELGAÇO, 2007).

¹¹ Entende-se como “movimento negro” as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse fenômeno na sociedade (GOMES, 2017, p. 24).

¹² Nascido em 1914, em Inhambupe, na Bahia, João Alves Torres Filho “João da Gomeia” foi o babalorixá responsável pelo terreiro de candomblé, que Mercedes Baptista visitava para observar as danças dos orixás. Paulo Conceição, filho de santo do babalorixá, ajudou Baptista a aprender a dança dos orixás, além de integrar seu Balé Folclórico. (CHEVITARESE; PEREIRA, 2016)

dessem ser concebidas como danças de palco baseou-se na mescla de fundamentos do balé clássico e da dança moderna¹³, com as danças de matrizes afro-brasileiras, numa fusão de linguagens. Era o início da criação de um estilo de dança moderna brasileira, entre os anos de 1950 e 1960 do século XX (MONTEIRO, 2011).

Segundo Melgaço (2007), em 1952, Mercedes Baptista deu início à sua escola na gafieira Estudantina¹⁴. E, em 1953, foi criado o Balé Folclórico de Mercedes Baptista que, tempos depois, realizou diversas apresentações em âmbito nacional e internacional. O Balé Folclórico foi convidado a participar do teatro de revista de Carlos Machado no início dos anos 1960 e também se apresentou no antigo Teatro Recreio, no Teatro Rival e no Teatro João Caetano, todos localizados no Rio de Janeiro (LIMA, 2005). Segundo Sucena (1989), Mercedes Baptista atuou com seu Balé Folclórico nas revistas: *Agora a coisa vai* (1956); *Tem nheco-nheco na lua* (1959); *Rei Momo em travesti* (1961) e *Que-ro essa mulher assim mesmo* (1962).

Melgaço (2007) relata que o Balé Folclórico de Mercedes Baptista apresentou-se na França em 1965 a convite do governo brasileiro. A turnê era integrada pelos principais alunos: Isaura de Assis, Valter Ribeiro, Dica Lima e Gilberto de Assis. Algumas das coreografias de Mercedes Baptista apresentadas na ocasião foram: *Coco-Baião*, *Batuque*, *Mondogô*, *Senzala*, *Corta-Jaca*, *África*, *Dança dos Zumbis*, *Congo*, *Candomblé*, *Aruanda*, *Dança dos Gaúchos*, *Palmares*, *Evocação a Xangô*, *Lavadeiras*, *Cafezal*, *Pregões*, *Gafieira* e *Carnaval no Rio*.

Em 1970, Mercedes Baptista inaugurou a Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista no bairro de Copacabana, onde aprimorou

sua técnica. Sua obra vem se tornando referência para diversos pesquisadores em âmbito acadêmico, como: Fernando Ferraz (2012, 2017), Evandro Passos Xavier (2011), Nadir Nóbrega Oliveira (1992) e Jonas Sales (2017). Entre sua filmografia¹⁵, destaca-se o documentário *Balé de Pé no Chão*¹⁶ (2005), dirigido por Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago. Ao longo de sua trajetória, Mercedes Baptista desenvolveu sua técnica de dança e criou uma série de composições coreográficas. Seu legado vem sendo transmitido, corpo à corpo, por seus herdeiros diretos, como Gilberto de Assis, Charles Nelson, ou indiretos, como Fabio Batista, Evandro Passos Xavier e Carlos Mutala, só para citar alguns.

Mercedes Baptista: a técnica, a dança e o legado

O movimento para que as danças de matrizes africanas, que a princípio eram desenvolvidas em contextos ritualísticos ou festivos, fossem apreciadas culturalmente de forma artística foi encabeçado por vários artistas e grupos. Um exemplo é o Grupo de Dança Brasileira, fundado na década de 1940, que embasava seus trabalhos artísticos performando atitudes ritualísticas dos deuses africanos por meio de encenações teatrais, com movimentos e gestos articulados em forma de dança (SOUZA, 2005) e representava os primeiros indícios do que chamamos, atualmente, de dança afro-brasileira. Grande parte desse movimento aconteceu num momento em que as questões a respeito da identidade nacional e do negro apareciam de forma recorrente nas pautas de várias instituições. Como contextualiza Marianna Monteiro (2011):

¹³ É possível verificar referência de dança moderna no trabalho de Mercedes Baptista a partir das técnicas de Nina Verchinina (1910-1995) e Katherine Dunham.

¹⁴ A gafieira Estudantina foi fundada em 1928, no bairro do Flamengo, por Manoel Gomes Matário. Anos mais tarde foi transferida para o bairro do Catete, onde ficou até a década de 1940. Em 1942, a Estudantina se instalou na Praça Tiradentes, na época, reduto do teatro de revista. Disponível em: <<http://guiaiculturalcentroedorio.com.br/gafieira-estudantina-musical>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

¹⁵ Mercedes Baptista coreografou para os filmes: *Samba em Brasília*, de Watson Macedo (1960); *Vai que é mole*, de J. B. Tanko (1960); *Virou Bagunça*, de Watson Macedo (1961); *Os Vencidos*, de Glauro Couto (1964); *Candomblé*, de Leão Rozemberg (1969); e *Saravá: Brasil dos mil espíritos*, de Miguel Schneider (1971). (MELGAÇO, 2007).

¹⁶ *Balé de Pé no Chão*. Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago (dir.). Rio de Janeiro.: Terra Firme Digital Co-Produção; SESC TV, 2005.

É no momento de formulação de um projeto nacional para a cultura brasileira, em paralelo com o crescimento e a implantação da indústria cultural de massa no País, que novas modalidades de dança afro fazem sua aparição no cenário cultural brasileiro. Uma dança de palco, fora das festas populares e dos rituais religiosos, conectada com a produção radiofônica, com o teatro musical, com o cinema, entrelaça cultura popular, erudita e de massa. Na revista, na chanchada, nos palcos modernistas a referência à cultura popular e, dentro dela, às tradições afro é cada vez mais intensa. (MONTEIRO, 2011, p. 53)

A partir desse cenário, é possível considerar que o Rio de Janeiro apresenta três linhas de dança afro: aquela elaborada por Mercedes Baptista; a dança afro primitiva¹⁷, que tem como referência Edilson Fernandes¹⁸, mais conhecido como Sheriff; e a vertente da dança afro representada pelas danças tradicionais. Ao longo de sua trajetória, passos e figuras de danças tradicionais brasileiras integraram, pouco a pouco, a técnica e a composição coreográfica de Mercedes Baptista. Um exemplo é a “tesoura” do frevo; outro, a dramatização de gestos inspirados na vida cotidiana de negros escravizados, representados em *Cafezal*. Mas foram as danças dos orixás, sua principal fonte de inspiração.

Durante os rituais religiosos do candomblé é possível atribuir a cada orixá¹⁹ movimentos, gestos, toques e cantos particulares. Mercedes Baptista baseou-se nas ações que referenciam as movimentações de alguns orixás para criar o seu estilo de dança afro-brasileira, entre os quais destacamos: Ogum, Oxumarê, Xangô, Oiá ou Iansã e Oxum.

O orixá “Ogum, que governa o ferro, a metalúrgica e a guerra. É dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal” (PRANDI, 2001, p. 21). Em uma de suas danças, inclina o corpo levemente para frente, cruza e descruza os braços na frente do

corpo e realiza giros no próprio eixo para o lado esquerdo ou direito, apoiando-se em um dos pés que, durante o movimento, ficam plantados no chão, como um pivô. O orixá “Oxumarê, o arco íris, é o deus da serpente que controla a chuva, a fertilidade da terra e, por conseguinte, a prosperidade propiciada pelas boas colheitas” (PRANDI, 2001, p. 21). Seus movimentos lembram a locomoção ondulatória de uma cobra.

Também faz parte do repertório da dança afro-brasileira elaborada por Mercedes Baptista a dança do orixá Xangô: “Dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça” (PRANDI, 2001, p. 22). Identifica-se com gestos firmes e imponentes de abrir e fechar o ângulo dos cotovelos e cerrar os punhos, desenhando movimentos que simbolizam as forças de seu elemento mágico, o fogo. Na sua dança, o corpo demonstra uma postura de realeza e suas mãos fazem movimentos expressivos como se lançassem fogo pelos dedos. Já Iansã ou Oiá “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina” (PRANDI, 2001, p. 22), sob o ritmo do Adaró ou do Ilú. Geralmente em suas danças, os braços realizam gestos circulares, de dentro para fora, como se afastassem as energias negativas.

Oxum, por sua vez, “preside o amor e a fertilidade, é a dona do ouro e da vaidade é senhora das águas doces” (PRANDI, 2001, p. 22). O ritmo que caracteriza sua dança é o Ijexá. Realiza gestos como se penteasse os cabelos, exibindo suas jóias. Ainda que não seja uma marca desse orixá, faz movimentos fortes, de guerrilha. “Os orixás da água, todos femininos, como Iemanjá e Oxum, dançam expressando fluidez nos braços, indicando o lado acolhedor das mulheres” (BARBARA, 2002, p. 142). Os elementos que compõem a dança de Iemanjá contribuíram para imprimir leveza e sinuosidade ao trabalho de Mercedes Baptista. Vale ressaltar, que durante as danças dos orixás, os joelhos encontram-se geralmente semi-flexionados e o eixo corporal

¹⁷ O significado de “primitivo” aqui deve ser atribuído à proximidade com as origens. Neste sentido, podemos citar também o trabalho de Marlene Silva, egressa do Balé Folclórico Mercedes Baptista e radicada em Belo Horizonte, Minas Gerais.

¹⁸ Ex-integrante do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco.

¹⁹ Ainda que os orixás tenham características próprias, podem apresentar qualidades de movimento em comum, como a leveza e a sinuosidade dos orixás ligados à água, em Oxum e Iemanjá.

ligeiramente inclinado para frente, no plano sagital. Busca-se assim, uma orientação espacial mais concêntrica com o solo, considerado um espaço sagrado durante os rituais.

A transmissão – técnica e metodologia

De acordo com os depoimentos de Dica Lima (2019) e Charles Nelson (2018), as aulas de Mercedes Baptista eram estruturadas em duas etapas, com exercícios de aquecimento e alongamento realizados na barra, chão, ou em deslocamento pela diagonal da sala, seguidos da transmissão dos passos, principalmente aqueles dos orixás.

Para o aquecimento, entre os “exercícios na barra”²⁰ indicados por Mercedes Baptista, destacamos os *pliés*²¹, nas cinco posições do balé, e os *battements*²². Os exercícios fortaleciam e alongavam a musculatura da coxa, além de atuarem nas articulações dos joelhos, favorecendo a execução dos saltos. Ainda na barra, trabalhava o equilíbrio, utilizando ações que viabilizavam a transferência de peso de uma perna para a outra. Os exercícios de chão (ver fig. 1), realizados no nível baixo, que tinham como referência a técnica da dança moderna de Nina Verchinina, com quem Mercedes Baptista também estudara, alongavam o corpo e garantiam o fortalecimento de regiões como o abdômen, as coxas e os glúteos, além dos braços e músculos costais. Como descreve Ana de Jesus (2019):

Quase sempre começava [a aula] com aquecimento, dando exercícios na barra, depois os terríveis exercícios de chão. Digo terríveis porque eram puxados, até abdominal ela pedia para a gente fazer. Depois de um tempo dedicado ao aquecimento, ela ensinava os passos das danças dos orixás mas também tinha outras danças como frevo, o samba de roda, essas danças todas da cultura afro-brasileira [que] Mercedes Baptista ensinava. (DE

JESUS, 2019, s/p.)

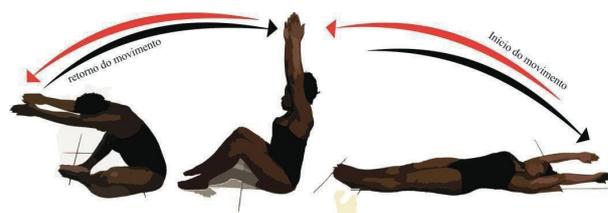


Fig. 1 - Desenho de um dos exercícios de chão explorados por Mercedes Baptista. Autor: Cachalote Mattos, Rio de Janeiro, 2019.

O professor Gilberto de Assis²³, que integrou o Balé Folclórico de Mercedes Baptista, apresenta alguns tópicos de sua metodologia de trabalho, a partir da técnica de Mercedes Baptista composta por: “estudo dos toques”, “aquecimento na barra”, “educação dos movimentos no centro”, “diagonal de giros e saltos”, “danças regionais de acordo com o nível do aluno”, “dança dos orixás como forma coreográfica e não ritualística aplicada de acordo com o nível do aluno”. As aulas de Mercedes Baptista, ou D. Mercedes, como ela era conhecida entre os alunos, aconteciam duas ou três vezes por semana, com duração de aproximadamente uma hora e trinta minutos. Formada por uma pedagogia de balé eurocêntrica, D. Mercedes acreditava que o ensino da dança, deveria ser conduzido com rigor:

Ela era muito, muito exigente mesmo. Ela queria que aprendêssemos e, por isso, cobrava. [...] com seus primeiros alunos, Valter Ribeiro, Gilberto de Assis, ela usava uma varinha que lançava nas pernas dos alunos que não executassem corretamente o que ela mandava. No início, não entendíamos aquele jeito, só muito tempo depois é que fomos

²⁰ Um grupo de exercícios executados pelo dançarino segurando a barra com uma das mãos. São a base do balé clássico, correspondem ao treinamento das escalas para os pianistas (Cf. ROSAY, 1980, p. 86).

²¹ Flexão dos joelhos na(s) perna(s) de apoio.

²² Movimento de uma perna que se afasta dinamicamente da perna de base deslizando o pé pelo chão, a partir de uma das cinco posições. Tradução nossa do original: “*Mouvement d'une jambe qui dégage vivement à partir d'une des cinq positions en brossant le sol.*” (LE MOAL, 2008, p. 697).

²³ Material cedido para a pesquisa por parte de um de seus alunos, o bailarino e professor Carlos Mutala.

compreender o porquê daquelas atitudes. Nós não sabíamos nada e ela queria que fôssemos ótimos bailarinos. Mesmo com toda a rigidez dela, nós aprendemos. Ela cobrava, mas também ensinava. (LIMA, 2019, s/p.)

Todavia faz-se necessário contextualizar o rigor que Mercedes Baptista imprimia ao ensino da dança na época, cuja pedagogia priorizava a repetição de exercícios técnicos sob os moldes de um “ensino mecanicista” (MILLER, 2012), que almejava a superação dos limites do corpo. Na outra ponta, a noção de uma suposta perfeição técnica dos(as) bailarinos(as) era condição *sine qua non* à recepção crítica na época, fortemente ancorada em referenciais europeus. Atualmente, os agentes que atuam seguindo a linguagem de dança desenvolvida por Mercedes Baptista, embora imprimam a essência da mestra, buscam outras propostas de ensino, introduzindo didáticas próprias.

Mercedes Baptista desenvolveu um estilo de dança afro e criou uma técnica de ensino para disseminar esse saber. Atualmente, significativas pesquisas envolvem o nome e a trajetória da primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, porém, ainda há muito a ser investigado. Em 2020, completam-se seis anos do seu falecimento:

A morte não é nada. Eu somente passei para o outro lado do caminho. Rezem. Sorriam e pensem em mim sem nenhum traço de sombra ou tristeza. O fio não foi cortado. Eu não estou longe, apenas estou do outro lado do caminho. Você que aí ficou, siga em frente! A vida continua linda e bela como sempre foi.²⁴

Laboratório Raízes do Movimento: as danças negras e o gesto cênico

Durante o ano de 2018, foi possível realizar um estágio de docência com as danças negras intitulado “Laboratório Raízes do Movimento”²⁵, segundo a técnica de Mercedes Baptista, na Escola de Teatro da Unirio. O pas-

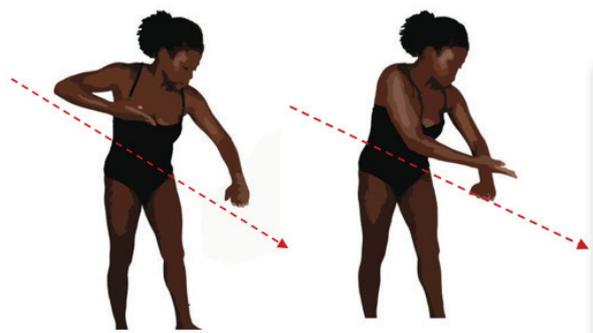
so seguinte, foi aplicar fundamentos das danças negras durante a preparação corporal do Coletivo Panela Teatral, formado por alunos e egressos da Unirio, na montagem do espetáculo *Ipa Ona*. A aplicação da proposta, em ambas as ações, dialogou com a abordagem pedagógica pluricultural de dança-arte-educação *Corpo e Ancestralidade* (2015), de Inaicyra Falcão dos Santos.

Nesta prática pedagógica de dança o corpo se conecta com “gestos funcionais (ações do trabalho e do cotidiano), gestos específicos (motivos de danças brasileiras) e de gestos emocionais (sentimentos humanos)” (SANTOS, 2015, p. 104). Movimentos que também são observadas por Santos (2018), a partir dos quatro fatores (LABAN, 1978): “fluência”, “peso”, “espaço” e “tempo”. Para Inaicyra Falcão dos Santos, em algumas danças dos orixás, é possível identificar ações corporais presentes na vida do homem na sua ancestralidade, por exemplo, a ação de “amolar a faca” (ver figs. 2 e 3), presente na dança do orixá Ogum, ou de “espantar” (ver fig. 4), presente na dança de Iansã:

O homem na sua ancestralidade não tinha máquina, não tinha nada, era o corpo que ele usava para se comunicar, para fazer as ações do dia a dia. Entrar em algum lugar, amolar uma faca, ou seja, gestos do cotidiano que também são movimentos base das danças de alguns orixás. A minha referência primeira não é orixá e sim o homem. Por isso é preciso refletir de forma ampla sobre essas questões. (SANTOS, 2018, n.p.)

²⁴ Trechos do poema sem autoria inscrito nos santinhos distribuídos durante a Missa de Sétimo Dia de Mercedes Baptista, em 25 ago. 2014, na Paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus. (SANTOS, 2020).

²⁵ O Laboratório Raízes do Movimento data de 2016, suas ações em âmbito nacional e internacional propõem vivência nas danças negras, com foco no gesto cênico e atuação em: Coletivo Madalena Anastácia; Teatro Fórum; SESC Ramos e Iguaçú; Escola Martins Penna e *University of Califórnia*, entre outros.



Figs. 2 e 3 - “Amola Faca” em dois tempos.
Autor: Cachalote Mattos, Rio de Janeiro, 2019.

Alguns jogos e exercícios teatrais da metodologia do Teatro do Oprimido, descritos no livro de Augusto Boal, *Jogos para Atores e Não Atores* (2006), também foram agregados ao estágio docente. As aulas foram estruturadas em três momentos com: um aquecimento, seguido de sequências coreográficas, e a elaboração de partituras corporais. Ao final do semestre, a turma criou cenas cujos temas eram livres, porém, foram orientados na escolha de dois movimentos das danças dos orixás, estudados ao longo do curso. Dentre os movimentos que haviam sido investigados em sala de aula, citamos o “Amola Faca” (figs. 2 e 3), característico da ação do orixá Ogum, e o “Espanta” (fig.4) do orixá Iansã.

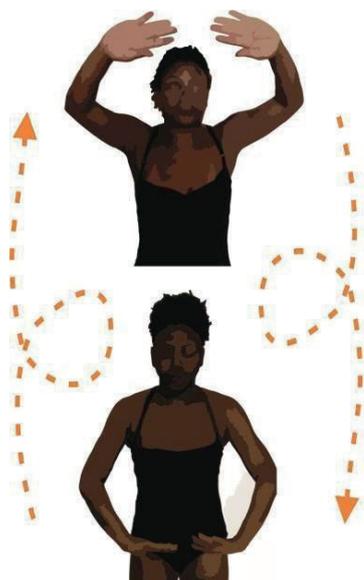


Fig. 4 – Desenho do movimento “Espanta”. Autor: Cachalote Mattos, Rio de Janeiro, 2019.

A vivência das danças negras e seus elementos corporais e simbólicos possibilitou à turma a elaboração de um novo gestual cênico. Dos cinco grupos que se apresentaram, destacamos um grupo formado por três alunos, que apresentou um fragmento do texto *A Cantora Careca* (1949), de Eugène Ionesco. O trio baseou-se nos orixás Oxum, Ogum e Iansã e preocupou-se em não criar estereótipos. Na cena apresentada, os personagens *Miss Martin*, *Mister Martin* e *Mary* narravam o texto, sublinhado em alguns momentos por movimentos corporais. Em outras situações, a oralidade foi omitida, representada apenas pela narrativa corporal. O grupo utilizou o vocabulário das danças negras como potencial criativo para o gesto cênico. Ora trabalhavam sobre a “figura”, ressaltando a forma e o desenho gestual, ora exploravam o “fundo tônico” (GODARD, 2002) dos gestos dançados, recontextualizados na cena apresentada, conforme depoimento do aluno Wesley Cabral (2018):

Foi incrível trabalhar o texto *A Cantora Careca*. Havíamos trabalhado nessa peça, e voltar a fazê-lo com outra visão foi muito bom. Pensar a cena a partir da dança é algo totalmente novo, principalmente a dança negra, que era algo até então de difícil acesso na universidade. A partir dos movimentos que aprendemos em aula, fomos aos poucos introduzindo o gestual na cena, e a cada momento podíamos ver o quanto era rico o material que tínhamos em mãos. [...] Os orixás também influenciaram muito na atuação e na criação da personagem. (CABRAL *apud* DIAS, 2019, p. 98)



Figs. 5 e 6- Apresentação dos alunos²⁶. Cena de *A Cantora Careca*.

Fonte: Screenshot, Filmagem, Unirio, 2018.

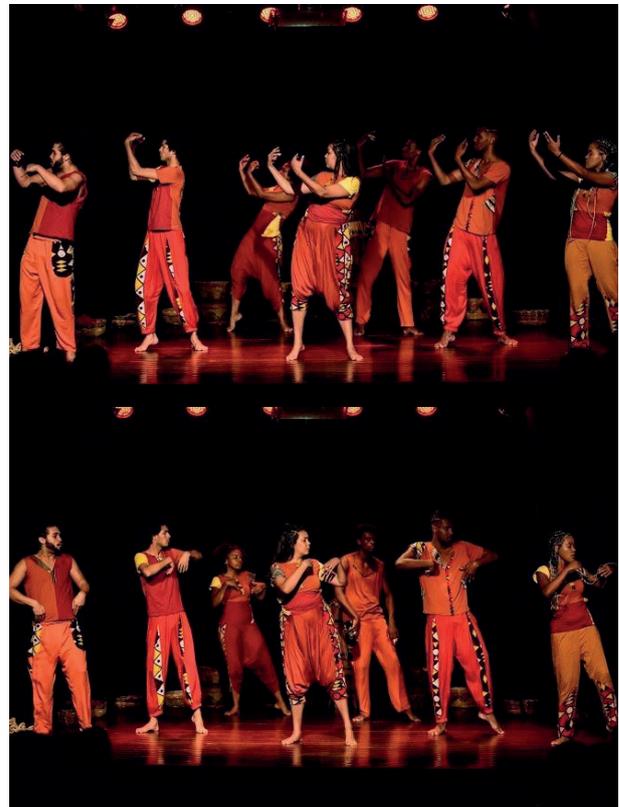
²⁶ Da esquerda para direita: Wesley Cabral, Rayza Noiá e Carol Pita.

Preparação corporal no Coletivo de Teatro Panela Teatral

O passo seguinte foi levar, ainda em 2018, as danças negras para a preparação corporal do espetáculo *Ipa Ona*, sob direção de Vilma Melo²⁷, junto ao Coletivo Panela Teatral, na Unirio. *Ipa Ona*²⁸ propõe uma analogia entre a história de *Kimpa Vita*²⁹, com a obra de autoras negras da contemporaneidade, como Conceição Evaristo³⁰. A dramaturgia, assinada pelo coletivo, narra situações cotidianas de constrangimento policial, assassinatos em comunidades e violência sofridas pela comunidade negra urbana. O espetáculo mescla em sua linguagem o canto, a música percussiva tocada ao vivo e a dança, com uma gestualidade que ressaltava aspectos da cultura negra.

A proposta da direção consistia em imprimir referências afro-brasileiras à estética do espetáculo. Nesse sentido, as danças negras teriam um papel fundamental para nutrir a gestualidade e o imaginário dos atores. O trabalho de preparação corporal com as danças negras durante os ensaios era feito em duas etapas, com um aquecimento inicial, seguido da transmissão de movimentos e passos. Na segunda etapa, durante a transmissão dos passos, os atores observavam os movimentos e os vivenciavam em seus corpos, orientados sempre para a autopercepção durante a assimilação dos gestos dançados. Foram escolhidos para a transmissão, movimentos (figs. 7 e 8) que caracterizam a dança de Iansã, por causa do seu vigor e dinamismo, qualidades pertinentes àquela encenação. A colaboração com a direção ocorreu tanto durante a marcação das cenas, quanto na sua finalização, durante a “limpeza” das mesmas. A recepção crítica deste trabalho ressaltou a maneira

como a “composição das coreografias” permitiu aos “corpos dos atores leveza e domínio corporal das cenas” (MORENO, 2020) tal qual uma marca impressa pela preparação corporal no espetáculo³¹.



Figs. 7 e 8 - Coletivo de Teatro Panela Teatral³², em *Ipa Ona*. Teatro Henriqueta Briebea, Rio de Janeiro, 2020. Fotos: Joselia Frasão.

Considerações finais

Ambas as experiências, em sala de aula e sala de ensaio, proporcionaram terreno fértil para a utilização das danças negras, com base na técnica de Mercedes Baptista, na criação do gesto cênico. Vale notar que a interface entre

²⁷ Atriz e professora, egressa da Unirio. Prêmio Shell de Melhor Atriz (2017), por *Chica da Silva*, direção Gilberto Gawronski.

²⁸ Do Iorubá: Ipá/força e Ôna/caminho.

²⁹ Líder política e profetisa do reino do Kongo, no século XVII, na África.

³⁰ Maria da Conceição Evaristo de Brito (1946). Poetisa, romancista e escritora. Doutora em Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense). De suas obras lançadas, a intitulada *Olhos d'água*, foi agraciada com o Prêmio Jabuti, em 2015.

³¹ O coletivo Panela Teatral, em pouco tempo de existência, já contabiliza vários prêmios em festivais de teatro, tais como: Festu, Sated, As Lucianas, Petrópolis e Araruama.

³² Elenco da esquerda para direita: Lucas Resende, Vitor Oliveira, Graciana Valadares, Thayane Abreu, Gabriel Hipollyto, Jailton Maia e Fernanda Carvalho.

as danças negras e as artes cênicas não é novidade. Artistas como Augusto Omolu, Carmem Luz, Charles Nelson, Evandro Passos Xavier, Gil Amâncio, G'leu Caimbra, Inaicyra Falcão, João Carlos Ramos, Márcio Valeriano, Marlene Silva, Mestre Manoel Dionísio, Rubens Barbot, Rui Moreira, Valéria Monã, Suzana Martins, e a própria Mercedes Baptista, entre tantos outros, realizaram tal articulação.

Neste ponto, é de suma importância apontar para o ineditismo no estudo histórico das trajetórias de inúmeros expoentes das danças negras brasileiras, que vêm atuando desde os anos 1950, quiçá antes, nas funções de “preparação corporal”, “coreografia” e “direção do movimento”, no teatro brasileiro. Acreditamos que um levantamento das figuras pioneiras revelaria uma diversidade no *corpus* das danças negras cujas vertentes poderiam ser identificadas na cena contemporânea. Afinal, se consideramos com Roquet (2011) que em latim a palavra “*gero*” (que dá origem à palavra gesto) significa “carregar”, restaria saber como os gestos cênicos oriundos das danças negras vêm “carregando” - de novos sentidos - a cena teatral brasileira.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 131-156, mai. 2017.

BARBARA, Rosamaria. A dança das Aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. 200f. Tese (Doutorado em sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CABRAL, Wesley. Depoimento, 2018. In: DIAS, Fernanda Cristina Machado. A Dança Negra de Mercedes Baptista e a criação do gesto cênico. 127f. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CHEVITARESE, André Leonardo; PEREIRA, Rodrigo. O desvelar do candomblé: a trajetória de Joãozinho da Gomeia como meio de afirmação dos cultos afro-brasileiros no Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de História das Religiões**, [s. l.], ano IX, n. 26, p. 44-55, set./dez. 2016.

DE JESUS, Ana. Entrevista concedida à Fernanda Cristina Machado Dias. Rio de Janeiro, 12 mai. 2019.

DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos históricos**, Rio Janeiro, v. 23, n. 45, jan./jun. 2010.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 368 f. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

_____. O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento. 291 f. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto (org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p.11-35.

REFERÊNCIAS

GOMES, Nilma Lino. O Movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.

HALL, Stuart. Identidade e diferença. In: SILVA, Tadeu de (org.); WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. **Identidade e diferença: A perspectiva de estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 106-109.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1978.

LE MOAL, Philippe (org.). Dictionnaire de la Danse. Paris: Larousse, 2008.

LIMA, Dica. Entrevista concedida à Fernanda Cristina Machado Dias. Rio de Janeiro, 17 mai. 2019.

LIMA, Nelson. Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências. 2005. 82f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

MANNING, Susan. Danses Noires, Blanche Amérique. Pantin: CND, 2008.

MELGAÇO, Paulo da Silva Junior. Mercedes Baptista, A criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2007.

MILLER, Jussara. Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MONTEIRO, Marianna F. M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, Sigrid (org.). HUMOS 4. v. 1. ed. 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59.

MORENO, Cyda. Cafuné na cena preta. Ipa Ona. Quando o racismo fortalece, cria resistências e abre caminhos. Blog Cyda Moreno Comenta, fev. 2020. Disponível em: <<https://medium.com/@cydamorenocomenta/cafune%C3%A9-na-cena-preta-ipa-ona-quando-o-racismo-fortalece-cria-resist%C3%Aancias-e-abre-caminhos-1d7fa0491fe5>>. Acesso em: 01 jun. 2020.

NELSON, Charles. Entrevista concedida à Fernanda Cristina Machado Dias. Rio de Janeiro, 10 mar. 2018.

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Dança Afro. Sincretismo de movimentos. Salvador: Bahia UFBA, 1992.

PEREIRA, Roberto. Eros Volúcia, Criadora do Bailado Nacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PRANDI, Reginaldo. A mitologia dos orixás. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *Revista O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2011.

ROSAY, Madeleine. Dicionário de Ballet. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

SALES, Jonas A negritude e a cena no Brasil. *Revista Eixo*, Brasília, v. 6, n. 02, nov. 2017.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Corpo e Ancestralidade. Uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2015.

_____. Depoimento concedido à Fernanda Cristina Machado Dias. Salvador, 10 abr. 2018.

SANTOS, Ruth Souza. Depoimento concedido à Fernanda Cristina Machado Dias. Rio de Janeiro, 10 jul. 2020

SOUZA, Edilson Fernandes de. Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções. Recife: Editora Universitária UFPE, 2005.

SUCENA, Eduardo. A Dança Teatral no Brasil. Rio de Janeiro: MINC/FUNDA-CEN, 1989.

TAVARES, et al. Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo. Jornada Internacional Atuação e Presença. VIII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, Unicamp, Nº 4, 2019. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/681/560>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

_____. Preparação corporal e direção de movimento: formação e prática artísti-

REFERÊNCIAS

ca. X Congresso ABRACE, v.19, n.01, 2018.

XAVIER, Evandro Passos. Companhia de dança afro Bataka: ações artísticas, socioculturais e políticas. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Instituto das Artes, São Paulo, 2011.

Abstract

This article discusses some aspects of Mercedes Baptista's (1921-2014) trajectory and dance technique. Two experiences of teaching the technique in a university setting are described: at the Unirio Theatre School and also at the *Panela Teatral* Theatre group. The investigation concerned the application of the black dance technique of Mercedes Baptista as a preparation for the actor and as a tool for the creation of expressive gestures.

Keywords

Mercedes Baptista. Black Dances. Expressive Gesture.

Recebido em: 01 abr. 2020

Aprovado em: 11 mai. 2020

Publicado em: 13 ago. 2020