Revista Espaço Acadêmico – n. 230 – set./out. 2021 – bimestral
ANO XXI – ISSN 1519.6186

Eros Volúsia:
mestiçagem e branquitude na criação do bailado brasileiro

ERIKA VILLEROY DA COSTA*

Resumo: O texto aponta para uma reflexão crítica sobre o trabalho da coreógrafa Eros Volúsia, conhecida como a criadora do bailado brasileiro, em suas relações com determinadas representações do negro a partir do olhar da branquitude no Brasil. Busco compreender como o projeto de embranquecimento da população do país e a desafricanização de elementos das culturas negras locais, no contexto da invenção da brasilidade, são mediados pelo "corpo mestiço" da artista, socialmente reconhecida como branca. Em seguida, analiso como, em termos de dança, o fenômeno do transe nas religiões negras é relacionado à ideia de liberdade de movimento e primitivismo que atravessam a emergência das danças modernas em parte da Europa e nos Estados Unidos, aparecendo como tema tanto na pesquisa coreográfica de Volúsia quanto no seu discurso sobre as danças negras.

Palavras-chave: Histórias da dança; Identidade nacional; Estado Novo.

Eros Volúsia: *mestiçagem* and whiteness in *bailado brasileiro*'s creation

Abstract: The aim of this article is to critically reflect on the work of choreographer Eros Volúsia, known as the creator of the "*bailado brasileiro*", regarding its relations to certain black subject representations through whiteness' point of view. I seek to understand how the whitening/*embranquecimento* of the Brazilian population project, as well as the de-Africanization of black cultures elements, within the context of the invention of brazilianess, are therefore mediated by the white artist's *mestiço* body. Further, I argue how the trance phenomena in black religions is related to the ideas about freedom of movement and primitivism that influenced the emergence of modern dances in Europe as well as in the United States, appearing in both Volusia's choreographic research and in her discourse about black dances.

Key words: Dance histories; National identity; Estado Novo.

* **ERIKA VILLEROY DA COSTA** é bailarina, pesquisadora em dança e doutoranda pelo PPGCA/UFF.

Introdução

No dia 3 de julho de 1937, a coreógrafa Eros Volúsia (1914-2004) voltava ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro à frente do espetáculo "Eros Volúsia – Bailados Brasileiros". Nove anos depois de abandonar os estudos em balé clássico na Escola de Bailados da instituição, Volúsia havia se tornado conhecida no país como a sistematizadora da coreografia nacional: a verdadeira *folk dance* brasileira, como fazia questão de pontuar em entrevistas e, mais tarde, em sua autobiografia "Eu e a Dança" (1983).

A sua noite de estreia no palco de maior prestígio da cidade contou com o apoio do Ministério da Educação e dos Esportes – atual Ministério da Cultura – e com a presença do então presidente Getúlio Vargas. No programa, consta uma série de coreografias de sua autoria que representavam, à época (e à primeira vista) uma ruptura com as referências da técnica clássica europeia e levavam para a cena elementos de uma identidade brasileira em vias de invenção: "Yara", "Sertaneja", "Carnaval na Praça Onze", "Lundu", "Iracema" (PEREIRA, 2004).

Figura 1 - Eros Volúsia em ensaio para a *Life Magazine*

Fonte: Life Picture Collection.

O objetivo desse artigo é propor uma reflexão crítica sobre como o "corpo mestiço" [1]de Eros Volúsia é articulado a partir de projeções da branquitude sobre o corpo negro que dança, alinhadas ao processo de desafricanização de elementos das culturas negras que constituiu a invenção da identidade nacional a partir da década de 1930. Em termos de dança, essas representações são atravessadas não só pela influência de coreógrafas da dança moderna europeia e estadunidense, mas por um contexto sociopolítico marcado pela reformulação da imagem de um país de população de maioria afrodescendente. Relacionados ao entendimento das danças negras como expressões espontâneas e rudimentares, essas condições implicam, no trabalho de Volúsia, na desconsideração dos princípios técnicos e poéticos das danças negras no contexto do estudo coreográfico do "bailado brasileiro".

Primeiros passos

O bailado brasileiro de Volúsia foi projetado a partir da estilização[2] para a cena de danças negras seculares e religiosas. Pouco se sabe sobre o seu método de pesquisa coreográfica – em sua autobiografia, Volúsia não faz referência a ele nem aos lugares e dançarinos que possam ter feito parte de um estudo sobre o que se entendia como dança brasileira. Como argumenta a pesquisadora Ana Paula Höfling em "*Dancing Mestiçagem, Embodying Whiteness: Eros Volúsia's Bailado Brasileiro"* (2020), o seu trabalho se dá a partir de uma relação contraditória entre concepções de originalidade e autenticidade: em seu discurso, ao mesmo tempo em que reivindica a autoria das suas danças, Volúsia as descreve como expressões genuínas das tradições locais (HÖFLING, 2020). Ao assumir a função de codificar expressões de origens múltiplas e diversas, a coreógrafa afirmava revelar a verdadeira essência do que seriam, afinal, as danças brasileiras.

Nascida no bairro de São Cristóvão, na cidade do Rio de Janeiro, Heros Volúsia Machado era filha dos poetas Gilka Machado e Roberto Machado. A rua São José, onde ela passou sua infância e adolescência, era um reduto de artistas e intelectuais cariocas, muitos deles amigos de sua mãe, que se reuniam na Editora Jacinto (PEREIRA, 2004). Aos 14 anos, Volúsia começou a cursar a Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No entanto, o convívio com o pensamento e as afinidades modernistas da época se deu relativamente cedo na vida de Volúsia, e a rejeição ao rigor e às restrições do balé clássico aparece logo nos seus primeiros anos de formação. Em sua autobiografia, "Eu e a Dança" (2003), afirma:

> Apesar de sempre dançar em ponta e me exibir em danças clássico-acadêmicas, nunca tive predileção por esse gênero e assim logo que meu nome se firmou e que conquistei grande público, passei a realizar recitais só de bailados brasileiros. A f*olk dance* do Brasil é claro que sempre existiu, mas sem

[1] O "corpo mestiço" se relaciona à narrativa que descreve a população brasileira como miscigenada e onde, portanto, não existiriam desigualdades vinculadas à raça, entendida aqui como construção social. Como será visto mais adiante, embora socialmente reconhecida como branca, Eros Volúsia trabalhava a partir de representações da identidade nacional articuladas sobre a ideia do encontro entre brancos, negros e indígenas.

[2] O termo se refere aqui ao processo de adaptação de danças negras a partir da estrutura técnica e coreográfica da dança clássica europeia e deixa implícito o sentido de aperfeiçoamento de expressões vistas como primitivas.

> cultivo e sem divulgação. O próprio povo não tinha consciência da riqueza que possuía e o mundo artístico-social menosprezava essa existência (VOLÚSIA, 1983, p. 40).

A sua pesquisa em dança é parte de um contexto mais amplo de ruptura com a estrutura formal da dança clássica europeia e a disputa de narrativas acerca das identidades nacionais que caracterizam a emergência das danças modernas, nos Estados Unidos e na Europa, a partir do final do século XIX início do século XX. O tema da liberdade de movimento, que tem relação direta com a obra das coreógrafas Isadora Duncan[3] – a quem Volúsia dedica um capítulo do livro – e Ruth St. Denis[4], é trabalhado a partir da representação da cultura brasileira em cena, que marcou a aliança entre parte da classe artística do eixo Rio-São Paulo e o Estado Novo de Getúlio Vargas.

Figura 2 - Eros Volúsia e bailarinas estadunidenses em ensaio para a *Life Magazine*

Fonte: Life Picture Collection.

[3] Isadora Duncan (1877-1927) – Bailarina e coreógrafa conhecida como uma das precursoras das danças modernas. Duncan trabalhava com a ideia de uma dança livre a partir do que entendia como movimentação natural do corpo, em contraposição à rigidez do balé clássico.

[4] Ruth St. Denis (1879-1968) – Também pioneira da modernidade em dança, St. Denis destacou-se pelo viés orientalista das suas criações.

Ao mesmo tempo em que Volúsia abre um precedente para as danças negras nos palcos da cidade do Rio de Janeiro, enquanto parte do projeto varguista da construção da brasilidade o seu trabalho contribuiu também para o apagamento da agência dos sujeitos por trás dessas mesmas expressões, bem como para o achatamento da sua multiplicidade e a reiteração de que estas seriam danças menores, das quais o valor era extraído a partir de um processo de lapidação.

Ao observar os trabalhos de outras artistas brasileiras e contemporâneas a Volúsia como Felicitas Barreto[5] e Dora Vivacqua[6], a *Luz del Fuego,* é possível localizá-la em uma vertente de dança e performance que é marcada por um certo imaginário sobre as culturas negras construído a partir da perspectiva da branquitude. Elas de fato romperam, até certo ponto, com o conservadorismo imposto sobre os corpos de mulheres brancas. No entanto, o fizeram às custas da hiperssexualização e marginalização de corpos racializados. Em *"Black looks: race and representation"* (1992), bell hooks argumenta sobre o ato de "comer o outro" como parte da inabilidade da branquitude, como estrutura de poder, de abandonar a relação sujeito-objeto mesmo na tentativa de experienciar outras formas de existência.

Branquitude, mestiçagem e brasilidade

Para melhor compreender como o trabalho de Volúsia opera em função e a favor de uma perspectiva da branquitude, é preciso levar em consideração o contexto sociopolítico mediado pelo seu "corpo mestiço". A concepção de mestiçagem é articulada como reconfiguração do projeto de embranquecimento da sociedade brasileira em vigor desde o final do século XIX, quando as teorias raciais elaboradas por cientistas e intelectuais como Nina Rodrigues (1862 – 1906) alertavam para os perigos da miscigenação, enxergando a população majoritariamente negra do país como índice e causa de degeneração social, ao passo em que os também médicos João Batista Lacerda e Roquette-Pinto anteviam, com otimismo, a extinção dos negros ao longo dos anos em função da mesma ciência positivista que apostava na superioridade de uma "raça" sobre as demais – e entendendo raça como uma questão biológica, passível de ser determinada com objetividade a partir diferenças fenotípicas (SCHWARCZ, 2012).

A partir de 1930, a ficção da brasilidade passa a ser projetada justamente a partir da reafirmação do encontro de brancos, negros e indígenas. A ideia da convivência pacífica entre senhores de engenho e negros escravizados, que passa a ser sistematicamente veiculada durante a gestão de Getúlio Vargas e é idealizada na obra de Gilberto Freyre, "Casa-Grande e Senzala" (1933), tem raízes no pós-abolição e nas tentativas de apagamento de um passado escravagista ainda hoje recente. A pesquisadora Lilia Schwarcz cita Rui Barbosa, à época ministro das Finanças, e a queima dos arquivos da escravidão em 14 de dezembro de 1890 como o evento que evidencia o movimento de distorção das narrativas do período colonial e aponta para a articulação de um modelo

[5] Bailarina, escritora, pintora e naturista nascida na Alemanha. Seu trabalho artístico e teórico pode ser descrito como um estudo livre e lúdico sobre elementos das culturas negras e, a partir de suas viagens por Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela (FERRAZ, 2017).

[6] Dora Vivacqua, a *Luz del Fuego (*1917-1967) foi atriz, bailarina e naturista nascida no Espírito Santo.

brasileiro de convivência racial em sua dimensão integrativa:

> Essa boa escravidão (por oposição à norte-americana), com bons proprietários e escravos dadivosos, não era apenas um exemplo isolado, mas um modelo que seria seguido à risca por Gilberto Freyre nos anos 1930, e faria escola. Eis um lado (igualmente verdadeiro) da equação brasileira: inclusão social definida pela afeição e pela cultura, entendida como traços compartilhados, na música, na religião, nos costumes divididos (SCHWARCZ, 2012, p. 36).

No entanto, a representação de identidades coletivas como causa e efeito de hierarquias sociais seguiu como aspecto estruturante da sociedade brasileira em suas desigualdades. Ainda de acordo com Schwarcz, o caráter assimilacionista do racismo "*a la* brasileira" se limita ao plano da cultura. Nesse sentido, é justamente no contexto das artes, e ao longo da gestão de Getúlio Vargas, que a imagem de um Brasil mestiço começa a ser circulada a partir do incentivo e articulação de projetos que tinham como fim "recuperar" tradições, costumes e festas que representassem a identidade nacional.

Convém observar que as representações da brasilidade são uma questão na arte desde o período Imperial (1822 – 1889), como aponta o pesquisador Rafael Cardoso em *"The Problem of Race in Brazilian Painting"* (2015), ao tratar das referências às culturas indígenas na literatura e nas artes visuais como meio de diferenciar a identidade do Brasil das suas origens portuguesas (CARDOSO, 2015). É a partir da Semana de Arte Moderna de 22, no entanto, que as representações de raça aparecem como tema nas interpretações do modernismo no Brasil. Trabalhando a partir da ideia de uma descoberta do "Brasil profundo", artistas como Tarsila do Amaral e Cândido Portinari retratam em suas obras figuras racializadas e anônimas – o negro, o sertanejo e o indígena. Como argumenta Cardoso, a reivindicação do movimento modernista sobre a retomada de elementos da negritude no contexto da arte brasileira é, no mínimo, equivocada, levando em consideração expressões anteriores de artistas negros invisibilizados nas narrativas em história da arte, como o barroco colonial.

A aliança entre a vanguarda artística sudestina e o regime autoritário de Getúlio Vargas se deu mediante a implementação de políticas culturais que promovessem a imagem de um Brasil progressista e culturalmente miscigenado. O MESP, Ministério da Saúde e dos Esportes, e o DNP, Departamento Nacional de Propaganda, tiveram papel fundamental na articulação de uma brasilidade que ressiginificava a narrativa de violência colonial e desigualdade social que constituiu a formação do povo brasileiro. Foi nesse contexto que Eros Volúsia construiu a sua carreira como coreógrafa e criadora do bailado brasileiro, sendo nomeada pelo então ministro da Saúde e dos Esportes Gustavo Capanema, em 1939, para a direção do Curso de Balé do Serviço Nacional do Teatro.

O bailado nacional

Em sua pesquisa sobre as danças brasileiras, Eros viajou às cidades de São Salvador (BA) e Recife (PE) em busca de referências estéticas e gestuais que apareciam com mais ou menos rigor nas suas criações, ao mesmo tempo em que realizava apresentações coreográficas e concedia entrevistas sobre o seu trabalho. O *status* de pesquisadora era frequentemente marcada pela artista, sendo essa a condição que de certa forma vai justificar o uso do termo "sistematização" do que ela chamava de

coreografia nacional. Ao mesmo tempo, Volúsia justificava a autenticidade do seu trabalho através do que ela afirmava ser uma relação ancestral e atávica com essas mesmas danças, que teria sido despertada ainda na sua infância (HÖFLING, 2020) – e provavelmente nas visitas ao terreiro de João da Luz, São Cristóvão.

Em "Eu e a Dança", é possível identificar referências às seguintes danças: frevo, maracatu, bumba-meu-boi, caboclinhos, miudinho, lundu, samba, congadas e o que ela chama de "danças fetichistas". O frevo, o maracatu, os caboclinhos e o bumba-meu-boi são danças regionais do estado de Pernambuco, o lundu e o samba têm seu território marcado no Rio de Janeiro e na cidade de São Salvador e as congadas no interior do estado de Minas Gerais – ainda assim, Volúsia faz apenas uma rápida menção à cidade do Recife (VOLÚSIA, 1983).

A expressão "danças fetichistas" é própria do imaginário ocidental construído a partir do encontro do sujeito europeu com as múltiplas religiões dos continentes africano e americano em função das invasões coloniais, e tem sua sistematização mais adiante na antropologia moderna: o pesquisador Rogério Pires argumenta que com a chegada de comerciantes portugueses e holandeses no Golfo do Benin, ao longo dos séculos XVI e XVII, o termo *fetisso* (feitiço – fetiche – fetichismo) – antes usado como referência geral a objetos de proteção, pertencimento e pequenas formas de magia doméstica, começa a ser associado à ideia de uma religião rudimentar nos escritos do holandês Willem Brosnan:

> Sua teoria, baseada em um empirismo cético que não poderia admitir agências sobrenaturais no mundo, era de que os africanos seguiriam falsos valores religiosos por dois motivos. Em primeiro lugar, seriam ignorantes, supersticiosos. Ignorantes acerca da tecnologia, incapazes de agir racionalmente e entender casualidades reais, o que os faria ver nexos inexistentes entre causas e consequências errôneas: a confecção de uma estatueta e um inimigo assolado por uma doença, digamos. Em segundo lugar a população seria enganada por sacerdotes mercenários, que, movidos pela cobiça, pelo interesse, promoviam comportamento imoral e antiético (PIRES, 2009, pg. 20).

Mais adiante, em 1760, o que era até então um termo descritivo torna-se um conceito que assume a função de marcador da diferença entre religiões europeias, africanas e indígenas. O filósofo francês Charles de Brosse faz um paralelo entre os cultos encontrados na região da Costa do Ouro e dos Escravos com exemplos de diversas outras regiões do mundo, e o fetichismo aparece como uma categoria global de religiões que façam referência a animais e seres inanimados. Nesse sentido, ele é descrito como o estágio mais primitivo em uma escala de evolução das religiões, seguido pelo sabeísmo – a adoração do sol e dos astros –, e então pelo politeísmo e chegando à sua forma aparentemente mais sofisticada no monoteísmo judaico-cristão (PIRES, 2009, p. 23).

O que acontece no Brasil a partir da década de 1930, com o crescente interesse dos antropólogos e da classe artística pelas casas de santo nas cidades de Salvador (BA) e Rio de Janeiro (RJ), é que esse pensamento é revertido em um interesse de investigação científica ou poética que vai sustentar as mesmas fantasias coloniais de superstição e de não-racionalidade, passando por cima de detalhes, dinâmicas e fundamentos sem os quais não se pode ter uma

compreensão elementar das culturas negras.

Não há material suficiente para analisar a sua metodologia de pesquisa e ensino porque não se tem notícia de uma possível continuidade do seu trabalho por parte de ex-alunas no Curso de Dança do Serviço Nacional do Teatro, e nem relatos de Volúsia sobre o assunto – à exceção de observações fervorosas sobre o tempo de trabalho e experiência necessários para que ela pudesse passar adiante a coreografia nacional. Por outro lado, a partir de seus escritos e registros em imagens é possível identificar: o seu entendimento das "danças fetichistas" a partir da ideia transe enquanto uma ficção relacionada a um olhar colonial sobre o corpo negro que dança; e suas afinidades com a tendência expressionista das danças modernas.

Figura 3 - Eros Volúsia em ensaio para a *Life Magazine*

Fonte: Life Picture Collection.

Com sua carreira artística já consolidada em território nacional, Volúsia acabou por participar da formação de um contexto social, cultural e político ainda mais amplo, também interessado na criação de um corpo mestiço: a carreira internacional da sua contemporânea, Carmen Miranda (1909 – 1955) já marcava então, no campo da arte, a política da boa vizinhança do Estados Unidos imperialista nos países da América Latina, que fez com que a indústria do entretenimento norte-americana e brasileira se associassem no interessasse pela circulação de uma imagem aparentemente positiva dos trópicos a partir sobretudo da exotização das mulheres e das culturas negras e indígenas.

Não foi por acaso, portanto, que em 1941 um fotógrafo da revista LIFE foi enviado ao Brasil para fotografar Eros Volúsia durante apresentação no Cassino Atlântico. O ensaio intitulado *"Eros Volúsia does Negro Witch Dance"* (Eros Volúsia faz a dança de feitiçaria dos negros, em tradução livre) foi publicado como matéria de capa, teve grande repercussão no Brasil, e acabou por levar a um convite para a participação na produção hollywoodiana *"Rio Rita"* (1943), da produtora Metro Goldmeyer, onde Volúsia dança as coreografias "Tico-Tico no Fubá" e "Macumba". Höfling chama atenção para o fato de que a ideia de mestiçagem, embranquecimento e estilização, cuidadosamente articuladas e socialmente legitimadas no Brasil, rapidamente caem por terra sob o olhar estadunidense:

> Esse repórter não reconhece o trabalho da mestiçagem coreográfica, retratando sua dança, ao invés disso, como remanescente das "danças da floresta" dos seus supostos ancestrais congoleses. A modernidade descalça de Volúsia e a estética "acadêmica" do balé clássico europeu com a qual ela estilizava suas danças foram perdidas na sua apresentação ao público estadunidense (HÖFLING, 2020, p. 69).

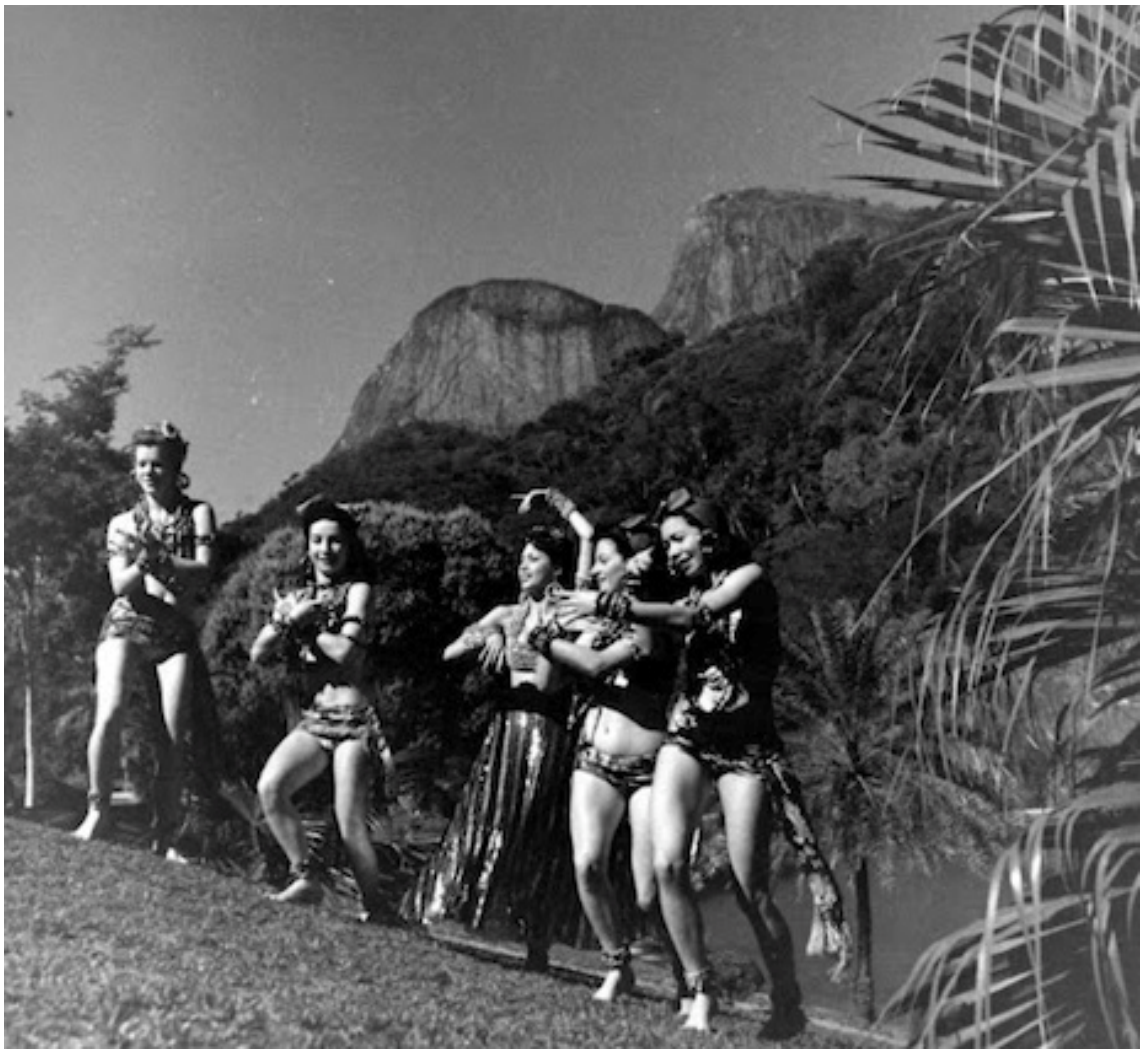
É interessante observar que 1943 foi também o ano de estreia do longa-metragem estadunidense *"Stormy Weather"*, coreografado e estrelado pela antropóloga e coreógrafa negra Katherine Dunham[7], dois anos após *"Carnival of Rythms/La Bahiana"* (1941), de Carmen Miranda. Dunham teve problemas com a produção do filme por contratar seus bailarinos negros, entre eles o bailarino e coreógrafo Talley Beaty (1918 - 1995), para representar brasileiros. Os executivos da mesma Metro Goldmeyer, produtora de *"Carnival of Rythms"*, preocupavam-se em não ofender nem o público brasileiro, nem o estadunidense. A coreógrafa recorreu então ao embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Carlos Martin, que assistiu a um ensaio e aprovou o seu trabalho de imediato. A figura da luso-brasileira Carmen Miranda, socialmente reconhecida como branca no Brasil e como latina – e não negra – nos Estados Unidos, em contraponto à representação de Dunham em seu olhar para a diáspora negra nas Américas, reflete justamente a disputa de narrativas em torno dos temas de brasilidade e negritude que veio a atravessar a cena artística do país a partir das décadas de 1940 e 1950, com a emergência da Companhia Negra de Revistas[8], do Teatro Experimental do

[7] Katherine Dunham (1909-1986) – Coreógrafa e antropóloga negra, Katherine Dunham foi uma das pioneiras da dança moderna estadunidense. Dunham sistematizou sua técnica a partir da sua pesquisa de campo no Haiti acerca de danças afrodiaspóricas.

[8] Fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), o *Monsieur du Chocolat* a Companhia

Negro[9] e da coreógrafa Mercedes Baptista[10].

Figura 4 - Eros Volúsia e bailarinas estadunidenses em ensaio para a *Life Magazine*



Fonte: Life Picture Collection.

Representações do negro em cena, transe e liberdade

Ainda que não seja possível afirmar ou apontar um único aspecto determinante do sucesso quase que instantâneo de Eros Volúsia – e não trato aqui de desconsiderar seu talento pessoal e o notável esforço dedicado a sua própria carreira e ao ensino da dança no Curso de

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".

[9] O Teatro Experimental do Negro foi fundado por Abdias Nascimento (1914 – 2011) e sucedeu a Companhia Negra de Revistas na emergência do teatro negro no Brasil.

[10] Mercedes Baptista (1921-2014) – Bailarina e coreógrafa, Mercedes Baptista foi a criadora de uma das vertentes de maior peso do que se entende hoje por danças afro, considerada também uma das primeiras danças modernas brasileiras.

Ballet do Serviço do Teatro Nacional –, convém observar que a convergência de interesses das classes artística e política na criação de um bailado nacional e uma rede privilegiada de relações fez com que Volúsia assumisse, desde muito cedo, a responsabilidade de sistematizar a dança que pudesse representar a ficção da brasilidade em demanda pela política nacionalista do Estado Novo (FERRAZ, 2017). Aos 17 anos, ela foi convidada pelo historiador Luís Edmundo para ilustrar sua palestra sobre danças do Brasil colonial, na Escola de Belas Artes (PEREIRA, 2004). Para a demonstração, Eros inspirou-se na leitura da documentação organizada pelo próprio Edmundo em sua pesquisa. Décadas mais tarde, ela descreveu, em sua autobiografia, como foi a recepção de uma das suas danças de origem até então desconhecida:

> (...) foi realmente sensacional, pois quando me exibia em um número de dança fetichista com música autêntica da linha de umbanda, tive que terminar a dança sem música, pois a maioria dos componentes da orquestra, no decorrer da apresentação, foi caindo em transe (VOLÛSIA, 1983, pg. 44).

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

Apresentada na sua noite de estreia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a peça "No Terreiro de Umbanda" já deixa evidente o seu interesse pelo tema, bem como a relação que a coreógrafa estabelece entre a incorporação, a perda de consciência e movimentos confusos. Anos mais tarde, ela coreografou "Macumba" a partir de arranjos de "temas fetichistas" do musicista Peixoto Velho. Descrito por Volúsia como o seu número de maior sucesso, o trabalho é ainda mais uma interpretação livre feita a partir da observação de cerimônias religiosas que ela teria frequentado na infância e adolescência. Nas "macumbas", segue Volúsia, "os filhos de santo caem em transe, jogam os braços, o tronco e batem com a cabeça de um modo desordenado, bem diferente dos movimentos por mim criados" (VOLÚSIA, 1983, p. 42).

Em seu artigo "*Cultural Studies and Dance History"* (1997), o historiador da arte Norman Bryson descreve como o modernismo em dança na Europa e nos Estados Unidos se constituiu como resposta à experiência da modernidade e à vida nas metrópoles. Nesse sentido, o autor considera as danças modernas como um reflexo sobre essas mudanças em seus efeitos no corpo e na relação do corpo e um contexto historicamente novo, em contraponto à narrativa formalista da investigação do movimento puro como ruptura com a dança clássica.

Bryson argumenta que a fantasia do mundo mecanizado é projetada no modernismo nas artes sobre a ideia do corpo primitivo: "Entre o corpo imaginado em seu estado [primitivo] e o corpo projetado pela máquina, surge uma estrutura de relação que, sobretudo nos primeiros momentos do modernismo, traz em si uma carga cultural extraordinária" (BRYSON, 1997, p. 74). Por trás dessa narrativa está a ideia de que, sob um exterior civilizado, o indivíduo sustenta uma vida secreta que transgride os arranjos formais da sociedade – um excesso de energia que encontra vazão em sonhos, obsessões e perversões (BRYSON, 1997).

A resposta à repressão, que Bryson descreve como a fantasia da liberação, é então projetada sobre os Outros da Europa – a pré-história, a África, o Oriente Médio, as ilhas do Oceano Pacífico, a Ásia Central e Oceania (nos trabalhos de Freud, no orientalismo, em Gauguin, Nijinsky e no Surrealismo, respectivamente). Esse ponto, como referência de criação em dança e artes visuais, é notadamente relevante para pensar os desdobramentos dos modernismos no Brasil e seus efeitos sobre a leitura do corpo negro que dança.

A fixação de Volúsia com a ideia da possessão, portanto, relaciona-se ao contexto e da arte europeias e estadunidense, e fundamentalmente com uma perspectiva da branquitude sobre a experiência da modernidade. Para o Ocidente, o transe é a resolução do problema da separação mente-corpo que, ao ser instituída no século XVIII por Descartes, entra em crise justamente a partir da experiência da modernidade. A perda dos sentidos, da racionalidade sobre os movimentos – associada percepção dos movimentos de sujeitos em transe, ou "possuídos", como desarmônicos, selvagens e primitivos – é projetada então não só sobre as danças negras rituais, mas sobre qualquer expressão artística/cultural dos sujeitos e coletividades racializados. Quando Volúsia chama a sua dança de "a verdadeira *folk dance* brasileira" por se tratar de um processo de estilização de danças negras, ela inadvertidamente descreve a violência pressuposta pela ideia de brasilidade como processo de desafricanização de elementos das culturas negras e apagamento das suas múltiplas origens.

Considerações finais

No âmbito das histórias das danças no Brasil, o gesto de deslocamento do trabalho de Eros Volúsia implica em afastá-lo de um precedente do que entendemos como danças negras cênicas e aproximá-lo das suas afinidades com as danças modernas trabalhadas a partir da ideia de liberdade de movimento. No Brasil, essa tendência modernista é revisitada no contexto de uma relação historicamente problemática da branquitude com representações das corporeidades negras em diáspora. De um ponto de vista crítico, é necessário levar em consideração as influências – em termos de dança – e o contexto sociopolítico que informou o bailado brasileiro e que o distanciam da formação do que se entende hoje por danças afro.

Localizar a branquitude na arte em suas diversas esferas, de produção, circulação e recepção, é um movimento que pressupõe revisão histórica e um olhar atento para as relações indissociáveis entre estética e política. Trata-se de pensar abordagens transdisciplinares que têm implicações diretas na criação artística, e que ajudam a compreender e ampliar as perspectivas na escrita de outras histórias das danças. Não se trata, portanto, de deslegitimar trabalhos como o de Eros Volúsia, mas de "colocar o

cânone entre parênteses", como sugere o historiador Ramsay Burt: trata-se tanto de reconhecer outras formas de saber-fazer que foram marginalizadas pelas narrativas hegemônicas quanto de compreender as condições que constituem a centralidade do Ocidente coreográfico (BURT, 2009).

As contribuições de Eros Volúsia para as danças no Brasil parecem tender para a reflexão sobre os modos de operar de uma estrutura que a partir da adaptação e da invisibilidade sustenta hierarquias socioeconômicas e produz subjetividades, por sua vez necessariamente mediadas pelo corpo. Para além disto, o seu trabalho é também um desdobramento dos modernismos em dança que tende também a ser desconsiderado na comunidade acadêmica internacional. Nesse sentido, é importante compreendê-lo em suas ambivalências e contradições, como obra concebida a partir e para além do contexto brasileiro das décadas de 1930 e 1940.

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 13.04.2020.

BRYSON, Norman. Cultural Studies and Dance History. **New Cultural Studies of Dance**. Durham: Duke University Press, 1997.

BURT, Ramsay. The Specter of Interdisciplinarity. **Dance Research Journal**, v. 41, n.1, p. 3-22, 2009.

CARDOSO, Rafael. The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850 – 1920**. Art History**, v. 38, p. 489 – 511, 2015.

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

HOFLING, Ana Paula. Dancing Mestiçagem, Embodying Whiteness: Eros Volúsia's Bailado Brasileiro. **Dance Research Journal**. v. 52, n.2, p. 59-74, 2020.

HOOKS, Bell. **Black looks: race and representation**. Boston: South End Press, 1992.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto, nem branco, muito pelo contrário. Cor e Raça na Sociabilidade Brasileira**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

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

Recebido em 2021-07-19
Publicado em 2021-09-01