Dança Afro: uma dança moderna brasileira

Marianna F. M. Monteiro

Currículo: Marianna F. M. Monteiro é professora do departamento de artes cênicas do Instituto de Artes da Unesp. Publicou *Noverre: Cartas sobre a Dança-Natureza e Artifício no Balé de Ação* e realizou os vídeos documentários *Lambe-Sujo, uma Ópera dos Quilombos* e *Balé de Pé no Chão, a Dança Afro de Mercedes Baptista*, respectivamente em 2001 e 2003. Atualmente, pesquisa linguagens contemporâneas da performance, do teatro e da dança em suas conexões com os dramas sociais e as performances rituais. Integra o Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama e o Projeto Temático: Antropologia da Performance : Drama Estética e Ritual .

Resumo: Esse texto busca situar o aparecimento da dança afro na década de 50, no Rio de Janeiro, no interior de uma historia dos intercâmbios entre a cultura européia e a cultura africana trazida pelos escravos, tanto para o Brasil, como para os Estados Unidos. Pretende revelar a natureza da contribuição da bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista, atribuindo a essa artista negra um lugar de destaque na constituição da dança moderna brasileira. O artigo propõe-se a mostrar que a dança afro foi inventada por Mercedes Baptista e não pode ser classificada como dança popular ou folclórica.

Nesse artigo vou tratar da emergência da dança afro no Rio de Janeiro, mostrando que a invenção desse estilo de dança pode ser considerada como um dos momentos inaugurais da dança moderna brasileira, nas décadas de 50 e 60 do século XX. Mas, o que se entende por dança afro? Em sentido genérico, é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Pode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos. Por isso, quando se pretende analisar um determinado fenômeno artístico a partir

da idéia de que é uma manifestação afro, o que acontece é que, necessariamente, operarmos uma determinada seleção, um determinado recorte na realidade tão vasta e complexa dos intercâmbios que a cultura africana estabeleceu fora da África.

Dessa forma, pensar qualquer dança afro, deliberadamente ou não, implica em assumir um ponto de vista sobre a forma e o sentido dos encontros entre as culturas africanas e as culturas européias, em cada caso. Os diferentes recortes produzem suas próprias singularidades e implicam em outras tantas ramificações que revelam a diversidade dos fenômenos decorrentes. Inúmeros agenciamentos dão origem a formas diversas de "multiculturalismo". O sentido do que estou aqui chamando de dança afro, dentro do recorte aqui proposto, necessita, portanto, ser explicitado .

Em termos de Brasil, num âmbito ainda bem geral, quando falamos de dança afro estamos designando práticas trazidas pelos escravos africanos, que foram re-elaboradas e transformadas na América Portuguesa. Os registros mais antigos falam de dança nas procissões e danças promovidas por irmandade de negros na forma de cortejos que acompanhavam reis africanos eleitos no interior das irmandades negras católicas[1]. Freqüentemente, esses cortejos se apresentavam como execução de uma dança pírrica[2], em que duas facções simulavam na dança um combate, em geral entre cristãos e pagãos ou entre cristãos e mouros.

Algumas gravuras de Carlos Julião (1740-1811) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848) mostram grupos de negros ricamente vestidos a desfilar com instrumentos africanos acompanhando um rei e uma rainha. Há também a representação pictórica de juízas de irmandades, muito bem trajadas, sentadas junto a uma mesa na ação de arrecadar contribuições para uma festa religiosa, atividade que freqüentemente se prolongava em peditório pelas ruas, sempre

---

[1] A mais antiga notícia de coroação de reis africanos no Brasil data de 1642. Tratava-se da teatralização feita por uma delegação do Congo, em embaixada à Mauricio de Nassau, relatada por Gaspar Barléus na sua *Historia dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil.* Posteriormente, são inúmeras as referências a essa práticas em irmandades de mestiços e negros.

[2] O termo é usado como sinônimo de dança guerreira, por Curt Sachs, no livro *História Universal da Dança*. (Sachs, 1943).

acompanhado de danças e música. Transpira nessas gravuras, nos instrumentos, nas atitudes e gestos dos personagens a interseção da cultura africana trazida pelos escravos com os padrões religiosos cristão da cultura do colonizador, além de revelarem o papel importante do negro e de suas tradições na nossa arte religiosa.[3]

Ao lado dessas danças nas procissões, temos relatos de letrados brancos que, em tom contrafeito, referem-se a danças em rituais religiosos não cristãos, chamadas por eles de *calundus.* Por vezes, em gravuras da época, uma roda é retratada com um casal ao centro, que parece executar meneios sensuais, talvez uma umbigada. Do ponto de vista do discurso europeu letrado sobre essas manifestações de negros e mestiços, podemos afirmar que se delineou uma configuração tripartite das danças afro: as danças ditas "honestas", que compõem uma parte na procissão católica, danças de negros e mestiços nos cortejos dos reis africanos; as danças "desonestas", que segundo o olhar do branco letrado são danças sensuais cheias de lascívia e erotismo, são os chamados batuques de negros, escravos e libertos e, por fim, as danças consideradas heréticas e pagãs, associadas à feitiçaria, ao malfeito, cuja eficácia a cultura hegemônica parece reconhecer quando se preocupa em combatê-la[4]. É bom não esquecer que ao Rei de Portugal cabia zelar pela expansão do cristianismo; em nome dessa missão toda a ação colonizadora, com todos os seus horrores, e, entre eles o da escravidão, se via justificada.

Não vamos detalhar aqui, e nem podemos, os diferentes quadros e contextos dentro dos quais essas tradições e esses encontros se deram, constituindo esse

---

[3] São muito significativas a aquarela de Jean-Babtiste Debret *Folia para festejar a Igreja do Rosário*, Porto Alegre, 1828 e, para o século XVIII (1776-1799) as de Carlos Julião, *Escravos em trajes de festa* e *coroação de um rei negro nos festejos de Reis.* Mesmo sabendo que não são retratos fiéis da realidade social, não resta dúvida sobre o interesse e a quantidade de informação que essa iconografia oferece.

[4] Nos relatos deixados pelos letrados é nítida a intenção de combater essas danças e essas práticas não cristãs, às quais a princípio se atribuem sentidos e poderes diabólicos. O código penal de 1942 ainda previa a punição às praticas religiosas afro-brasileiras, principalmente as que visavam usar seus poderes para provocar o mal. De certo modo adere-se ao fenômeno: combatê-lo significa, de alguma forma, reconhecer sua eficácia.

enorme continente das danças afro. Antes de entrar propriamente no assunto deste artigo - a emergência de uma "certa " dança afro na década de 50 do século XX -, não posso deixar de mencionar uma transformação na forma de apropriação, da cultura afro, pelas elites a partir do século XX.

A cultura afro na chave do popular e do folclore

Na passagem do século XIX para o XX , os termos da questão se deslocam, a articulação entre cultura e os poderes na sociedade assume novas configurações: a linha divisória não se traça mais em termos de cultura cristã dos senhores e cultura do gentio, ou do catequizado, mas entre uma cultura de elite e uma cultura de dominados e excluídos. Corresponde à primeira os traços modernos e à segunda o apego à tradição. De um lado o liberalismo, de outro os resquícios culturais da escravidão.Paulatinamente, a cultura de massa se imporá, mercantilizando os produtos culturais sejam eles religiosos, artísticos, de entretenimento, populares ou de elite, tradicionais ou modernos. Nada lhe escapará, modificando radicalmente as regras do jogo.

Na sociedade latino-americana pós-colonial dominada por uma minoria branca europeizada, onde negros e os mestiços eram marginalizados, a modernidade enquanto impulso progressista vem para revolucionar, como proposta de incorporar sub-culturas étnicas e raciais na formação de uma cultura moderna nacional. As diversas manifestações afro-brasileiras, passam então a ocupar um espaço próprio, no projeto de um estado nacional, ao mesmo tempo que vão sendo engolidas pela máquina mercante. Assistimos a entrada em cena da indústria fonográfica, da indústria cinematográfica e logo a seguir, a televisão. 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.

Torna-se importante estabelecer sistemas de tradução e releitura daquelas práticas populares, presentes em terreiros, festas populares religiosas e profanas, de forma a alimentar uma temática tipicamente brasileira na produção artística. O tema, principalmente do ponto de vista da dança, é pouco pesquisado, muitos detalhes desse processo ainda são desconhecidos. A aparição de uma dança afro, inventada e praticada sob a liderança da artista negra Mercedes Baptista, na década de 50, parece decorrer desse processo e merece aqui nossa atenção.

Balé de Pé no Chão

Mercedes Baptista, mestiça, filha de uma empregada doméstica, nasceu em 1930 em Campos, interior fluminense. Ainda criança, mudou-se para o Rio de Janeiro. A primeira vez, segundo ela, que passou pela sua cabeça virar dançarina, foi quando soube da possibilidade de ser *girl* nos teatros de revista. Mercedes conta que ouvia falar que precisavam de *girls*. A princípio não sabia o que era isso; sua mãe até pensou em prostituição, "mas não era, eram meninas, meninas para dançar no teatro"[5] . Nesse momento, ela vislumbrou a possibilidade de fazer uma carreira teatral, tornada possivel naquele contexto histórico para moças bonitas e talentosas, mesmo que negras e pobres.

De certa forma, Mercedes pode iniciar uma formação de bailarina em função do ambiente propício criado pela expansão do movimento modernista que movia a elite cultural na direção de uma arte brasileira "genuína". Não por acaso, a primeira professora de dança de Mercedes Baptista foi Eros Volúsia. Durante o Estado Novo a política cultural do ministro Gustavo Capanema valorizava a busca de uma arte brasileira. O Brasil se transformava: órgãos públicos eram especialmente criados para o fomento à cultura nacional, o Estado se aparelhava para intervir na cultura. Era o caso do Serviço Nacional do Teatro (SNT), criado expressamente para o fomento das artes cênicas nacionais e que também

[5]Trecho de depoimento de Mercedes Baptista no vídeo Balé de Pé no Chão a Dança Afro de Mercedes Baptista, de Lillian Santiago e Marianna Monteiro. Terra Firme Digital, São Paulo, 2006.

abrigava uma escola de dança dirigida por Eros Volúsia[6], a primeira escola de dança freqüentada por Mercedes Baptista.

São conhecidas as posições de Eros Volúsia de re-elaboração das tradições populares no sentido da criação de um bailado brasileiro erudito. Eros foi, num certo sentido, a primeira modernista da dança brasileira, se pensarmos que propunha a quebra da tradição do balé clássico, que incorporava o legado anti-acadêmico do simbolismo, que abria espaço para as experiências de apropriação das tradições populares, numa abordagem que tinha como referência importante as danças afro-brasileiras.

Do ponto de vista da dança acadêmica que tentava se implantar, pela via da Escola de Bailado do Teatro Municipal[7], a dança de Eros Volúsia era profundamente inovadora e singular. Vinculada a sua expressão pessoal, no entanto, a proposta acabou não se firmando como uma técnica diferenciada de dança pois Eros não foi capaz de inventar um método, uma pedagogia que desse conta da novidade que propunha. A dança de Eros morreu, em certo sentido, com sua criadora.

Da escola do SNT, Mercedes reclama por ter sofrido discriminação da parte de Eros Volúsia e de ter sido pouco valorizada. Analisando as fotos em que Eros aparece acompanhada de suas alunas ou de algum corpo de baile, podemos notar a ausência de bailarinas negras, mesmo quando se tratava de coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira. Em geral, vemos apenas a presença de negros em meio aos tocadores de atabaque, no conjunto musical que acompanhava as bailarinas. Talvez isso possa ser considerado um sinal de que, embora o interesse pela cultura de origem africana fosse crescente nos círculos culturais mais elitizados, um espaço real para a atuação do bailarino negro ainda não se efetivara.

De qualquer forma, o aparelhamento cultural do Estado, permitiu naquele

---

[6] Sobre a bailarina Eros Volúsia ver a obra de Roberto Pereira *Eros Volúsia, criadora do bailado nacional* (2004)

[7] A Escola de Bailado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi criada por Maria Olenewa em 1927, visando formar bailarinos para atuarem nas temporadas líricas anuais e posteriormente virem a formar um corpo de baile profissional.

momento que uma jovem negra e pobre pudesse freqüentar duas escolas de bailados gratuitas: a de Eros Volúsia, no SNT, e a recém criada escola de Bailado do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que também oferecia curso de dança gratuito, mas nesse caso de balé clássico. Mercedes esteve nas duas escolas. Muito mais na segunda do que na primeira.

Nos grandes espetáculos de ópera realizados no Teatro Municipal a participação das alunas da Escola de Bailado era freqüente. Em óperas, acompanhando visitantes ilustres, como corpo de baile, em bailados com ou sem tema nacional, os alunos da escola de bailado foram aos poucos se profissionalizando. Mercedes também. Tornou-se a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Embora não tenha conseguido atuar nos grandes papeis dos balés mais tradicionais, fez um relativo sucesso em peças nacionalistas de compositores modernistas brasileiros, além de fazer figurações exóticas em muitas óperas.

No mesmo período, surgia no Rio de Janeiro um movimento vigoroso de afirmação do negro, voltado para a luta contra a discriminação racial, para a valorização do negro e de sua cultura na sociedade brasileira. Liderado por Abdias do Nascimento[8] esse movimento fundou em 1944, o Teatro Experimental do Negro, o TEN, que pretendia abrir espaço para o negro no teatro moderno, já que até então ele estivera relegado a papeis secundários, de empregados serviçais, ou de meros tipos populares, malandro, mulata faceira, baiana, etc. Os grandes personagens da dramaturgia ocidental eram inacessíveis aos negros. Mesmo Otelo, quando montado pela primeira fez, como parte da renovação por que passava o teatro nacional nesse período, foi representado por Sérgio Cardoso com a cara pintada de preto.

O trabalho do TEN era amplo e não se restringia ao teatro: promovia um

[8] Abdias do Nascimento nasceu em Franca (SP), em 1914, é um dos maiores defensores dos interesses do afro-descendentes no Brasil. Intelectual de peso na reflexão sobre a questão do negro na sociedade brasileira, é poeta, ator, escultore pintor. Exilado durante a ditadura militar voltou ao Brasil em 1978 e elegeu-se deputado federal em 1983 e senador em 1997.

concurso de beleza para valorizar a mulher negra e mestiça[9], organizava cursos de alfabetização de adultos e muitas outras iniciativas no sentido de fazer frente à marginalização a que estavam submetidos o negros e sua cultura no Brasil. Abdias do Nascimento refere-se ao fato de que Mercedes Baptista como a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro logo chamou a atenção do movimento que a convidou para participar do Teatro Experimental do Negro e integrar o grande time de artistas afro-descendentes que ali se reunia em busca de novos caminhos para a arte cênica nacional.

No TEN, Mercedes pôde conviver com Haroldo Costa, Solano Trindade, Ruth de Souza, Santa Rosa, entre outros e, sendo bailarina, começou a coreografar unindo-se ao grupo em busca de uma identidade afro-brasileira. Sem abandonar o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Mercedes Baptista se integrou à militância do TEN.

Ela não era a única no TEN a se ocupar de danças. Haroldo Costa e Solano Trindade também coreografavam nos espetáculos musicais inspirados nas tradições populares. De fato, o interesse pela cultura negra e pelas danças afro-brasileiras encontrava-se disseminado nesse ambiente artístico ligado a afirmação do negro, diferentemente da presença dessas expressões nos musicais brasileiros da primeira metade do século XX, quando não se vinculavam a uma proposta política emancipatória.

Em 1951, a bailarina negra americana Katherine Dunham[10]visita o Brasil com a sua companhia de bailarinos negros. Apresenta-se no Rio e em São Paulo, com enorme sucesso de público. Não se tratava apenas de apresentação de dança moderna, mas também, de um ato de afirmação da cultura afro-caribenha. No Rio de Janeiro, Dunham foi recebida e prestigiada pelas lideranças do TEN, que

---

[9] Mercedes, em 1948, foi a vencedora do concurso e eleita Rainha das Mulatas.

[10] Katherine Dunham foi bailarina, coreógrafa, antropóloga e ativista negra. Dunham se tornou famosa ao trazer a contribuição afro-caribenha para a dança americana até então dominada pela influência européia. Considerada a matriarca negra da dança moderna americana, criou em 1933 a primeira companhia de dança formada exclusivamente por bailarinos negros. Com essa companhia apresentou-se no mundo inteiro entre as décadas de 1940 a 1960.

ficaram encantadas com a beleza do espetáculo por ela apresentado. A proposta do grupo de Dunham vinha totalmente de encontro dos ideais do Teatro Experimental do Negro, identidades profundas no plano estético ligavam a dança afro-americana à proposta do TEN.

Dunham esteve no TEN, foi apresentada a Mercedes e, nessas circunstâncias, nada mais natural que surgisse uma grande aproximação entre essa jovem bailarina negra do Municipal, já militante do TEN, e o artista modernista negra americana. A formação de Mercedes em balé clássico fazia com que ela possuísse os códigos necessários para apreciar o caráter inovador da dança moderna em termos de linguagem artística e de pedagogia. Estava apta a compreender o projeto da dança moderna americana, as rupturas que propunha e as enormes possibilidades que se abriam de remanejamento de hegemonias no plano dos poderes e forças culturais, sobretudo no caso da companhia de Katherine Dunham formada exclusivamente por afro-descendentes.

Como ativista negra, Dunham estava disposta a oferecer uma bolsa de estudos a uma bailarina ou bailarino brasileiro, afro-descendente, visando estimular o surgimento em outros países de uma arte capaz de valorizar a contribuição africana para a cultura ocidental. Depois de uma concorrida audição, Mercedes foi a escolhida. Convidada para estudar dança moderna nos Estados Unidos junto da companhia de Katherine Dunham, Mercedes se licencia temporariamente do Teatro Municipal e viaja para Nova York onde passa aproximadamente um ano, tendo aulas de dança moderna com Dunham, em estreito contato com o trabalho dessa companhia americana de dança moderna.

De volta ao Brasil, reúne uma série de artista negros, mais ou menos experientes em matéria de dança popular, buscando desenvolver uma proposta própria de dança, inspirada na cultura afro-brasileira e na experiência artística recente dos negros americanos. Mercedes consegue uma sala pequena, improvisada, no anexo do edifício do teatro Municipal (hoje demolido), onde começa a ministrar aulas de dança para esse grupo: lançava a semente do que viria a ser mais tarde sua própria companhia de dança: o Balé Folclórico Mercedes Baptista

.

A Construção da Dança Afro

Mercedes propôs uma leitura peculiar, da cultura afro-brasileira e situou a dança afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um repertorio de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes diferia daquele pesquisado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha.

Em confronto com as práticas acadêmicas recém surgidas nas escolas oficiais de bailado, a dança afro como técnica e didática foi inventada por Mercedes Baptista e era uma síntese estruturada daquelas danças populares que desde os inícios do século, haviam despertado o interesse das elites nacionalistas e modernistas, que já haviam marcado presença nas revistas e musicais populares e que agora se re-elaboravam, na década de 50, em termos de afirmação cultural afro-brasileira. Mercedes codificou a dança ritual do candomblé, realizou uma complexa operação, que não poderia se viabilizar sem a assimilação da proposta modernista e, nesse ponto,nada deixou a dever à experiência da dança moderna americana.

Do ponto de vista de nosso recorte, Mercedes aparece com um protagonismo acentuado por ter sido a única em meio a um amplo movimento de valorização das tradições populares, incluindo aí as vertentes mais diretamente envolvidas na preservação e valorização dos elementos africanos da cultura brasileira, a criar uma técnica de dança, associada a uma didática, precisa e estruturada, de forma a poder ser transmitida como uma formação para qualquer bailarino por um professor devidamente treinado. Não se sabe de nenhuma outra iniciativa envolvendo danças folclóricas ou populares que propicie aos seus bailarinos uma técnica por meio de um método específico a serviço de um repertório original.

Nesse caminho de estabelecimento de uma nova técnica de dança, bem como de uma nova pedagogia, a referência das danças rituais do candomblé foi essencial. Segundo depoimento de Mercedes, ela não tinha um envolvimento

religioso com o candomblé, apenas freqüentava a casa do famoso pai de santo carioca Joãozinho da Goméia. Ia sem ser uma praticante . Conta que sua tia lavava os panos do ritual e prestava serviço ao terreiro[11].

Dentre os bailarinos que se reuniram à sua volta, havia Paulo da Conceição, este sim, praticante e filho de santo dessa casa de candomblé. Paulo da Conceição era quem trazia para a sala de aula as danças dos orixás praticadas no terreiro. Essas danças foram re-elaboradas, codificadas por Mercedes que, em muitas ocasiões, se aconselhou com o antropólogo Edson Carneiro nesse seu processo de recriação para o palco das tradições ancestrais. Mercedes estruturou uma aula de dança afro, com barra, centro e diagonal. Criou uma gramática corporal específica, a partir da observação das danças do candomblé e do folclore e acabou sendo de enorme importância para o aperfeiçoamento dos bailarinos que criavam e dançavam nos musicais do TEN[12].

Do ponto de vista de uma história da dança no Brasil esse momento foi crucial, pois representou a primeira manifestação modernista de dança elaborada a partir da cultura brasileira, com uma fisionomia original. Eros Volúsia havia dado os primeiro passos nessa direção, mas foi somente com Mercedes Baptista que a dança moderna brasileira tomou pela primeira vez uma forma completa: uniu um repertório especifico à uma técnica e a um método de ensino.

Com um percurso ímpar, a primeira bailarina negra do Teatro Municipal, Mercedes Baptista concentrou em sua trajetória de vida as vertentes necessárias ao desenho de uma encruzilhada que revelou a abertura de novos caminhos para a dança. Traçou com energia e originalidade uma nova vertente para a dança moderna, agora dança moderna brasileira, sem qualquer sentido chauvinista, uma

---

[11] Depoimento de Mercedes Baptista, em 2005, para o vídeo *Balé de Pé no Chão* (2006).

[12] Em 1949, o militante do TEN Haroldo Costa funda *Teatro Folklórico Brasileiro* visando divulgar as danças brasileiras no exterior. Em 1955, já com a denominação de *Brasiliana* essa companhia faz carreira internacional, realizando diversas *tournées* pela Europa com repertório de músicas e danças populares brasileiras. Muitos dos bailarinos da companhia foram formados por Mercedes Baptista. Em 1972, Mercedes dirige a *Brasiliana,* no Rio de Janeiro, embora não tenha partido em *tournée*. Seu aluno Walter Ribeiro também coreografa para o grupo, a partir da técnica por ela criada.

vez que a essa dança é, desde o nascedouro múltipla, inter-racial e internacional. É internacionalmente brasileira: é "made in Brazil".

Referências Bibliográficas

BAERLE, Caspar van. (Gaspar Barléu) *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil.* Belo Horizonte : Itatiaia, 1974.

LIMA, Nelson. *Dando Conta do Recado: A Dança Afro no Rio de Janeiro e suas Influências.* Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em Sociologia, 1995.

MONTEIRO, Marianna F. M. "A Dança na Festa Colonial" In JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (org) *Festa Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.* São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.p-p 811-828.

MONTEIRO, Marianna F.M. *Espetáculo e Devoção, Burlesco e Teologia Política nas Danças Populares Brasileiras.* (tese de doutorado) São Paulo:Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – USP, 2002.

PEREIRA, Roberto. *A Formação do Balé Brasileiro, Nacionalismo e Estilização*. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 2003.

_____*Eros Volúsia, Criadora do Bailado Nacional*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

Revista Quilombo, nos. 1-10. Rio de Janeiro, 1948-1950.

SACHS, Curt. *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1943.

Vídeo-documentário *Balé de Pé no Chão, a Dança Afro de Mercedes Baptista*. Direção Marianna F. M. Monteiro e Lilian Solá Santiago, São Paulo: Terra Firme Digital, 2006.