

Bailados poéticos e vozes ficcionais no sambar de Joãozinho da Goméia, o “Rei do Candomblé”, e Mercedes Baptista, a “Mãe do Balé Afro”

Poetic ballets and fictional voices in the samba between Joãozinho da Goméia, the “King of Candomblé”, and Mercedes Baptista, the “Mother of Afro Ballet”

GABRIEL HADDAD GOMES PORTO

Doutorando e Mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da UERJ, Bacharel em Relações Internacionais pela Unilasalle.

gahgp@yahoo.com.br

LEONARDO AUGUSTO BORA

Doutor e Mestre em Teoria Literária pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, Bacharel em Direito pela UFPR, Licenciado em Letras Português-Inglês pela PUCPR. Professor de Fundamentos da Cultura Literária Brasileira da UFRJ.

leonardobora@gmail.com

RESUMO: O trabalho enfoca a relação entre Joãozinho da Goméia, pai de santo baiano que se fixou na Baixada Fluminense e transformou o terreiro em ponto de peregrinação de celebridades (levantando debates sobre o caráter espetacular e híbrido do seu candomblé), e a bailarina Mercedes Baptista, primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e uma das mais destacadas “alunas” do babalorixá. Mais especificamente, lança luzes para o trânsito de ambos os atores sociais no meio das escolas de samba do carnaval carioca: enquanto João foi um polêmico “destaque de luxo” em agremiações como Império Serrano, Império da Tijuca e Imperatriz Leopoldinense, figurando em listas de sambistas ilustres, Mercedes foi mais do que uma coreógrafa, transformando-se em peça-chave para a compreensão das experimentações cênicas vislumbradas nos desfiles que o GRES Acadêmicos do Salgueiro apresentou na década de 1960. Além de um mergulho teórico nas páginas que retratam as atuações carnavalescas desses artistas, serão observadas as “aparições” de ambos em desfiles sambistas das décadas de 2000 e 2010, com ênfase na narrativa de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio.

PALAVRAS-CHAVE: Joãozinho da Goméia, Mercedes Baptista, escolas de samba.

ABSTRACT: The work focuses on the relationship between Joãozinho da Goméia, “pai de santo” from Bahia who settled in the Baixada Fluminense and transformed the “terreiro” into a pilgrimage point for celebrities (raising debates about the spectacular and hybrid character of his candomblé), and Mercedes Baptista, the first black woman to be part of the dance corps of the Municipal Theater of Rio de Janeiro and one of the most outstanding “students” of the “babalorixá”. More specifically, it sheds light on the transit of those both social actors in the middle of the samba schools of the Rio’s carnival: while João was a controversial “destaque de luxo” in samba schools such as Império Serrano, Império da Tijuca and Imperatriz Leopoldinense, appearing on lists of renowned samba personalities, Mercedes was more than a choreographer, becoming a key agent to understanding the scenic experiments glimpsed in the parades that GRES Acadêmicos do Salgueiro presented in the 1960s. In addition to a theoretical dive into the pages that portray the performances of both of these artists, their “apparitions” in samba parades in the 2000s and 2010 decade will be observed, with an emphasis on the 2020 narrative of the samba school GRES Acadêmicos do Grande Rio.

KEYWORDS: Joãozinho da Goméia, Mercedes Baptista, samba schools.

Introdução

Na edição do *Correio da Manhã* de 2 de março de 1968, justamente no sábado posterior aos festejos de Momo, quando a cidade do Rio de Janeiro começava a varrer confetes e serpentinas das ruas e das calçadas, com sobras de purpurina entre os tacos dos chãos das casas, o jornalista Arthur José Poerner apresentou, num movimento de comparação entre o asfalto do samba e o gramado do futebol, a seguinte lista de “sambistas ilustres”:

Sim, porque da mesma forma que o futebol brasileiro, com Pelé, Jairzinho, Silva, Tostão, o samba também possui os seus grandes ídolos, como os acima citados e mais Carlinhos do Pandeiro, Jamelão, Delegado, Neide, Jupira e Neuma, da Mangueira; João Paim dos Santos, o Rei do Samba, da Unidos de São Carlos; Sombra, Agostinho e Maria de Lourdes, da Unidos de Lucas; Martinho, Pildes, Florinda e Jorge Vitorino, da Unidos de Vila Isabel; Natal, Oscar Bigode, Benício, Vilma e Odila, da Portela; Isabel Valença – mais conhecida por “Chica da Silva”, fantasia com que desfilou em 1963 -, as Irmãs Marinho, a grande Paula e Narcisa, do Salgueiro; Joãozinho da Goméia, Silas de Oliveira, Sanziel (o Cidadão Recreativista) e o mestre-sala Noel Canelinha, da Império Serrano; e André, que comanda a bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel. Isso para não falar dos ídolos veteranos, como Paulo da Portela, Zé Com Fome, Noel Rosa, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva, Bide, Juca do Estácio, Padeirinho e Cartola, que corresponderiam, no futebol, aos legendários Domingos da Guia, Leônidas, Friedenreich e, numa época mais recente, a Ademir, Zizinho, Nilton Santos e Garrincha (POERNER, 1968, p. 2).

A presença do nome de Joãozinho da Goméia na mesma constelação onde luzem Cartola, Martinho da Vila, Vilma Nascimento, Isabel Valença, Paula do Salgueiro, Silas de Oliveira, Mestre André e Ismael Silva, para ficar em um primeiro recorte, é algo digno de nota, afinal, é sabido que a penetração do afamado pai de santo baiano no interior das agremiações sambistas não foi de todo tranquila. A rigor, nada foi “tranquilo” na trajetória de Pai João, desde a atribulada infância, na cidade de Inham-

bupe (onde nasceu, em 1914), até a disputa por sua herança espiritual, que se estende até hoje e se espalha por diversos estados brasileiros. Basta uma rápida pesquisa em periódicos das décadas de 1940 a 1970 para se cristalizar a constatação de que João da Pedra Preta (forma como o líder religioso também era conhecido) colecionou polêmicas ao longo de sua biografia relativamente breve (deixou a vida em 1971, com 56 anos). Sacerdote do candomblé angola (donde deriva o nome iniciático Tata Londirá), costureiro, bailarino, destaque carnavalesco, músico, ator, performer e líder comunitário: eram muitas as atribuições do sujeito, corpo indócil que se apresentava em palcos, casas de shows e terreiros enquanto colagem de identidades historicamente estigmatizadas: negro, macumbeiro, nordestino, homossexual. E, segundo Poerner, um notório sambista.

Muitos debates também circundaram a biografia de Mercedes Ignácia da Silva Krieger, imortalizada Mercedes Baptista. Conhecida como a primeira bailarina negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948, Mercedes, que nasceu em Campos dos Goytacazes, no norte fluminense, em 1921, rompeu as barreiras do racismo estrutural que historicamente dificulta o acesso das populações negras brasileiras aos circuitos artísticos e culturais “eruditos”, presos a padrões eurocentrados¹. De acordo com os dados biográficos apresentados pelo Museu Afro Brasil, ter sido aceita para o Theatro Municipal, símbolo máximo da “cultura erudita”, “não amenizou o forte preconceito em relação a bailarinos negros existente no Brasil. Foram poucos os diretores do grupo que selecionaram Mercedes para compor o elenco dos espetáculos.”² Paulo Melgaço da Silva Júnior atenta para isso ao dizer que, a despeito do extraordinário talento, “poucos professores e coreógrafos deram oportunidades a ela. Normalmente, a bailarina era escalada para *ballets* com temas nacionais e óperas, nunca fora escalada para um clássico de repertório” (SILVA JÚNIOR, 2021). Por que uma bailarina negra não poderia dançar *O Lago dos Cisnes* ou *Giselle*? A persistência da exclusão levou Mercedes a buscar outras esferas de atuação enquanto artista, integrando-se ao Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias Nascimento. Abdias que, por sinal, visitou a Goméia de Duque de Caxias e narrou os festejos juninos organizados por Pai João no jornal *O Quilombo*, em julho de 1949. Tal circularidade não tardaria a unir João e Mercedes, dupla que brilhou nos palcos dos teatros e nas passarelas carnavalescas.

Este trabalho, costurando particularidades biográficas que aproximam Joãozinho da Goméia e Mercedes Baptista e jogando luzes para outros atores sociais importantes (e por vezes deixados de lado) para os debates acerca das reconfigurações do samba, na primeira metade do século XX (caso da bailarina Eros Volúcia), irá, num primeiro momento, debater os papéis desempenhados por ambos, João e Mercedes, no cenário multifacetado dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro. Num segundo momento, será observada a importância da memória desses artistas para o universo carnavalesco carioca da contemporaneidade, o que pode ser comprovado a partir das análises de sambas e enredos de alguns desfiles das décadas de 2000 e 2010 (como o desfile de 2008 do GRES Acadêmicos do Cubango, escola de Niterói que homenageou Mercedes Baptista). Por fim, as presenças de João e Mercedes no desfile de 2020 do GRES Acadêmicos do Grande Rio, escola de samba da cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, serão observadas – menos com o intuito de fechar as cortinas deste palco investigativo e mais com o desejo de convidar os leitores a novos e potentes bailados.

Pas de Deux

Quando o jovem Jorge Amado descreveu a Goméia de Salvador, na década de 1940, fez questão de registrar em texto escrito o talento que o jovem babalorixá João da Pedra Preta tinha para a dança. Nos termos do famoso escritor baiano, conforme se lê em *Bahia-de-todos-os-santos – guia de ruas e mistérios*:

Porém nenhuma macumba tão espetacular como essa da roça da Goméia, ora nagô, ora angola, candomblé de caboclo quando das festas de Pedra Preta, um dos patronos da casa. Nos ritos nagôs, os santos do pai de santo da Goméia são Oxóssi e Iemanjá; do pai de santo Joãozinho da Goméia ou da Pedra Preta, um maravilhoso bailarino, digno de palcos de grandes teatros. (AMADO, 2012, p. 139).

Em outro trecho, ao descrever literariamente uma festa de caboclo (quais os limites, pois, da ficção?), o escritor conta:

A assistência bate palmas, joga confetes, grita as saudações nagôs. Sobem os foguetes para o céu e os deuses iniciam suas danças em

meio ao povo. A orquestra ganha nova força, as canções são cantadas por todos e agora a dança já não é bem-comportada, é a mais maravilhosa das danças, são bailados espetaculares, executados pelos caboclos e pelos orixás. (AMADO, 2012, p. 142/243).

O maravilhoso talento anotado por Amado iria desabrochar na então capital da República, o Rio de Janeiro, na década de 1950. Já fixado no recém-emancipado município de Duque de Caxias, Joãozinho da Gomeia estabeleceria contatos com artistas e produtores culturais da cena carioca, ocupando palcos de teatros, boates e cassinos (com absoluto destaque para as aparições no Cassino Atlântico e no Teatro João Caetano) com números musicais que despertariam a ira de candomblecistas “puristas” – críticos que entendiam que o pai de santo teatralizava o culto a orixás e inquices, transformando em “espetáculos para gringos” os preceitos e ritos sagrados. O pesquisador Thiago Almeida Ferreira (2016) entende que são atribuídas a Joãozinho algumas “rupturas” com relação à “tradição” dos candomblés, o que, ainda em terras baianas, teria gerado “crises diplomáticas” para com os terreiros matriarcais: a abertura dos espaços religiosos para etnógrafos, fotógrafos e cineastas fora apenas o primeiro passo em direção ao estrelato midiático e à consagração como “Rei do Candomblé”. Depois de permitir a “invasão” da intelectualidade (Roger Bastide é o mais famoso exemplo desse movimento) e de mobilizar a imprensa em busca de notícias que envolviam a presença de artistas do rádio ao seu redor, a fama de Joãozinho transbordou as cercas da “roça”³ e se deixou projetar nas telas (a presença do pai de santo na abertura de *Copacabana Mon Amour*, filme de Rogério Sganzerla, de 1970, foi considerada escandalosa pelos mais “tradicionalistas”). De acordo com Ferreira, é fato que o objetivo de triunfar no meio artístico estava entre os motivos que levaram Joãozinho a fazer as malas, mudando-se em definitivo para o Rio de Janeiro:

João era bailarino e tinha pretensões artísticas de se apresentar em lugares reputados no Rio de Janeiro, como o Cassino da Urca e outros locais de festas, espetáculos e shows. O Cassino da Urca era considerado o centro de entretenimento mais famoso do Brasil, além de possuir luxuosos shows e espetáculos nacionais e internacionais. (FERREIRA, 2016, p. 7/8).

Em outro trecho de seu trabalho, o autor informa o seguinte:

Joãozinho foi um excelente bailarino e participou de inúmeros espetáculos de dança, tendo sido professor de bailarinas (*Revista da Semana*, n. 21 de 1948) conceituadas na época, como Ninón Sevilla, quando esta veio ao Brasil, em 1956. No mesmo ano, Ninon estreou o filme “*Yambaó*” (...). Em 1946, foi destaque, ao lado da cantora mexicana conhecida como Maruja Rapisard, chamada de “*La Mexicanita*” nas páginas da revista *Scena Muda*, na edição do dia 05 de Julho daquele ano. João é apresentado como “maior babalão do Brasil” (FERREIRA, 2016, p. 12).

A menção a Ninón Sevilla, nascida Emelia Pérez Castellanos, em Havana, em 1923, é curiosa: a atriz naturalizada mexicana, conhecida informalmente como a “Rainha da Rumba”, protagonizou, em 1959, o filme *La Mujer de Fuego*, traduzido, no Brasil, como *Lina, a Mulher de Fogo*. Dirigida por Tito Davison, a película foi uma coprodução entre Brasil e México que misturou samba e rumba, macumba e *santería*; e apresentou canções de sambistas como Zé Ketí⁴ e Ary Barroso. João da Goméia participou da obra, conforme consta na ficha catalográfica da Cinematoteca Brasileira: “Destaca-se nesta fita a participação de Joãozinho da Goméia, que executou, com seu conjunto, números selecionados de candomblé afro-brasileiro.”⁵ O trecho evidencia que o babalorixá ganhou a cena “com seu conjunto”, ou seja, o grupo de ogãs e filhas de santo que participavam dos números musicais. O sucesso levou João a ensinar o bailado dos orixás a pessoas não iniciadas no candomblé, “alunos” que encontravam na Goméia um espaço de efervescentes trocas culturais.

Entre as alunas ilustres do pai de santo estava Mercedes Baptista. Não é preciso ser um detetive de romances policiais para perceber que cedo ou tarde as biografias de João e Mercedes iriam se cruzar, devido ao trânsito por círculos artísticos interconectados. Mercedes participou ativamente do processo de cruzamentos culturais que ajudou a cunhar a expressão “balé afro”, corrente na contemporaneidade. Antes de conhecer Joãozinho, ela foi aluna da bailarina Eros Volússia, cuja biografia se confunde com parte das cenas literária e musical do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Filha e neta de poetas e atores (a mãe, Gilka Machado, compôs poemas expressivos para se pensar o erotismo em nossas letras), pode-se dizer que Eros Volússia consolidou os ideais

modernistas de incorporação de elementos indígenas e africanos para a composição de uma “nova arte” (a vanguarda) brasileira – no caso, a dança. Não sem contradições, incoerências, visões e declarações permeadas de estereótipos. Em sua autobiografia, intitulada *Eu e a dança*, Volússia narra o seu comprometimento para com os estudos de ritmos e bailados afro-ameríndios, prospecção que gestou espetáculos grandiosos:

Hostilizada por uns, que achavam a dança brasileira invencionice minha e que consideravam aquele ritmo selvagem, negroide, indigno, portanto, de aparecer em ambiente de tradição e elite como o palco do Theatro Municipal, mas ao mesmo tempo aplaudida por grandes críticos e, principalmente, pela massa popular, que é quem consagra verdadeiramente um artista, eu ia enfrentando a todos e a tudo, pesquisando, criando, estilizando e defendendo corajosamente a dança do Brasil e o direito que lhe cabia de aparecer ao lado de danças de outras terras, principalmente estando em sua própria casa. Continuei com meus estudos clássico-acadêmicos e também estudei todas as formas da coreografia universal, pois só assim (resumindo conhecimentos e culturas) eu teria autoridade necessária à defesa de minhas criações (VOLÚSSIA, 1983, p. 40/41).

Tal obstinação se desdobrou em espetáculos que ganharam palcos de cassinos, sendo que os títulos, *per se*, revelam o imaginário evocado: *Recordação do Congo*, *Fandango*, *Taieras* (VOLÚSSIA, 1983, p. 46). A consagração veio com o musical *Tico-Tico no Fubá*, cuja estreia se deu no Cassino Copacabana – a composição de Zequinha de Abreu, popularizada na voz de Carmen Miranda, levou a bailarina aos Estados Unidos, onde conheceu Walt Disney e o presidente Franklin Roosevelt. Aos poucos, os movimentos dos rituais afro-brasileiros foram sendo incorporados pela artista, que se declara, na autobiografia, uma pessoa “católica, batizada e crismada no catolicismo” (VOLÚSSIA, 1983, p. 130). Percebe-se, nos escritos, uma certa necessidade de se autoafirmar enquanto não-praticante da umbanda ou do candomblé, apesar da reiterada admiração (ela fala em “interesse puramente artístico”) e do fato de que aprendeu a dançar, ainda criança, dentro do terreiro do babalorixá João da Luz. Em determinados trechos, a autora parece dizer, com outras palavras: “apesar de me interessar pelo universo das religiões afro-ameríndias, eu não sou macumbeira.” Nos capítulos intitulados *Danças fetichistas* e *Na*

Macumba, ela descreve os praticantes do candomblé como uma “gente rude e afável” (VOLÚSIA, 1983, p. 132) e afirma: “Hoje a macumba invade todos os setores artísticos. Em quase todas as composições esses ritmos são aproveitados. Os bailarinos para alcançarem sucesso exibem-se com eles até de um modo insistente demais.” (VOLÚSIA, 1983, p. 131). Em sua defesa, por fim, a artista alega que produzia um “espetáculo autêntico e de grande beleza” (VOLÚSIA, 1983, p. 130), algo previamente negociado com ialorixás e babalorixás: havia a “permissão dos chefes de terreiro”, que aprovavam um legítimo “interesse em divulgar e enaltecer a beleza desses ritos” (VOLÚSIA, 1983, p. 131).

A narrativa de Volúsia revela um descompasso que range nas engrenagens do racismo sistêmico. Abraçada ao discurso da valorização da “cultura popular” (“primitiva” e “naïf”) tão caro a movimentos como o modernismo paulistano de 1922, ela se dedicava ao estudo de sons, ritmos, gestos, iconografias e demais saberes expressados pelos praticantes dos rituais afro-ameríndios. Uma vez que tal universo de saberes era deslocado de seus contextos originais, estilizado e transformado em um espetáculo “exótico”, parece óbvia a constatação de que a aceitação era ilusória: não se tratava da “macumba real”, em um terreiro suburbano, mas de um balé em um teatro ou em um cassino elitizado, destinado a um público ávido por “exotismos”. As visões hierárquicas e os limites eram explicitados nas linhas e nas entrelinhas (causa incômodo o trecho em que a bailarina descreve o aprendizado de “danças aborígenes” junto de homens e mulheres indígenas que estavam sendo catequizados na fazenda da família). Não bastasse, o protagonismo permanecia inabalado⁶: tratava-se, no caso de Volúsia, de uma artista que, devido à cor da pele, não enfrentou dificuldades para ser aceita pelo palco do Municipal, na década de 1920 – tanto que nele dançou descalça, o que causou espanto, em 1929. Volúsia, aliás, entrou para a história como a primeira bailarina a dançar samba, na ponta dos pés, no palco da “caixa de joias” da Cinelândia, o Theatro-símbolo do Rio afrancesado.

Samba no pé

Certamente este caldo, que hoje se mostra bastante empelotado, já despertava questionamentos (com outras projeções e outras terminologias) nas décadas de 1940 e 1950. A percepção das discrepâncias talvez

ajude a explicar o porquê de Mercedes Baptista, uma bailarina negra, ter, aos poucos, se afastado das aulas de “danças selvagens, aborígenes e exóticas” de Volúcia e se aproximado da “companhia de dança afro” de Joãozinho da Goméia. A rigor, não era uma “companhia” no sentido formal do termo, uma academia aberta ao público; no entanto, é fato que o babalorixá e suas filhas de santo se apresentavam em turnês Brasil afora – viagens noticiadas, com tintas elogiosas, pela revista *O Cruzeiro*, propriedade do amigo Assis Chateaubriand. Elogios que não raro se restringiam a *O Cruzeiro*: os shows, como já foi dito, eram criticados por outros líderes religiosos, mas não apenas. Uma parte significativa da imprensa engrossava o coro agressivo: a cobrança de entradas a “preços exorbitantes” (*O JORNAL DO RIO DE JANEIRO*, 1956, p. 8) era considerada uma confissão de charlatanismo (tratamento que seguramente não se repetia com relação às apresentações de artistas que não eram candomblecistas – nesses casos, não se questionava a “autenticidade” do ato).

Segundo os dados biográficos apresentados pelo Museu Afro Brasil, Mercedes se aproximou de Joãozinho, em definitivo, na década de 1950, quando ambos já lideravam grupos de bailarinos e ganhavam as estradas. A companhia de Mercedes, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, criado em 1953, depois que a bailarina retornou de uma temporada nos Estados Unidos (onde estudou com Katherine Dunham), participou de “diversas apresentações de Teatro de Revista, com destaque para *Agora a Coisa Vai* e *Rumo a Brasília*, sucessos da época.” É sabido que João da Goméia e suas filhas de santo também participaram de espetáculos revisteiros, o que não surpreende (o pai de santo era requisitado por Walter Pinto). E é sabido, ainda, que filhos de santo de Da Goméia participavam do grupo de Mercedes, conforme o narrado pela pesquisadora Beatriz Freire:

Entre a discussão de identidade, nacionalidade e negritude, uniu elementos clássicos, populares e eruditos em sua dança. Neste sentido, a dançarina passou a investigar a dança dos candomblés brasileiros, frequentando a casa do amigo e pai de santo Joãozinho da Goméia, em Duque de Caxias. Inclusive, havia filhos de santo da casa que eram bailarinos do seu grupo, marcando um trânsito de dançarinos de diversas origens sociais. Com o grupo, Mercedes fez turnês pela Europa e pela América Latina, dançando nos principais palcos do mundo. (FREIRE in ANTAN, 2021, p. 128).

Tamanha circularidade levou, anos mais tarde, o babalorixá a outros terreiros: os terreiros do samba, símbolos da complexidade dos saberes afro-diaspóricos em terras cariocas. Associações comunitárias profundamente enraizadas no solo sagrado dos barracões de candomblé, as escolas de samba do Rio de Janeiro passavam, na década de 1950, por um processo de reconfiguração. Do primeiro concurso oficial, ocorrido em 1932, na Praça Onze, ao desfile da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro de 1959, na Avenida Rio Branco, quando uma dupla de cenógrafos e figurinistas ligados à Escola Nacional de Belas Artes, Dirceu Nery e Marie Louise Nery, desenvolveu um enredo sobre Jean-Baptiste Debret e o período joanino, muita coisa já havia mudado – as dinâmicas próprias de qualquer manifestação cultural. É fato, porém, que a transição das décadas de 1950 e 1960 expressou, com relação às agremiações sambistas, um conjunto de mudanças mais agudas, ligadas a uma chegada mais vultuosa de artistas que transitavam por espaços “eruditos”, como o Theatro Municipal e a Escola Nacional de Belas Artes – contexto problematizado, na contramão das narrativas heróicas, por Ana Maria Rodrigues (1984). É o caso de Fernando Pamplona, Arlindo Rodrigues e Newton Sá, que desenvolveram visualmente o enredo de 1960 do Salgueiro, *Quilombo dos Palmares*. O desfile, que terminou campeão, contou com intensa participação de Mercedes Baptista, conforme o narrado pelo cenógrafo Fernando Pamplona em sua autobiografia, intitulada *O encarnado e o branco*. Mercedes, portanto, parece ter se notabilizado sobre o asfalto sambista antes de Joãozinho, que se consagrou enquanto destaque de luxo na segunda metade da década de 1960 (o que não quer dizer que o babalorixá não participava, ainda que anonimamente ou em posições menos destacadas, de desfiles sambistas anteriores a essa data). Ao narrar os preparativos da homenagem salgueirense a Zumbi, Pamplona afirma o seguinte:

O Nelson (de Andrade, então presidente do Salgueiro) mandou buscar em São Paulo os bailarinos negros da Mercedes Baptista e a própria. Durante o desfile, eles jogariam para o povo centenas de colares “africanos”, que vestiam, e que foram confeccionados pelo Newton Sá, fazendo um verdadeiro strip de seus adornos. Ela seria a “Dama da Calunga” do Maracatu de Nzambi, formado por Caxiné (...) e sua ala de Botafogo, como os nobres da corte. (PAMPLONA, 2013, p. 64).

Depreende-se da breve explanação de Pamplona que a bailarina não apenas desfilou em posição destacada como contribuiu ativamente para a integração com o público. Há que se sublinhar, ainda, o fato de que os demais dançarinos da companhia foram integrados ao contingente de desfilantes do Morro do Salgueiro. A presença de Mercedes no círculo encabeçado por Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues iria se tornar cada vez mais intensa, de modo que ela participava de reuniões na casa de Arlindo, carnavalesco que preparava, para 1963, um desfile em homenagem a Xica da Silva. Pamplona narra:

(...) Arlindo Rodrigues me convidou para, em sua casa, julgar através de gravações os dois sambas que concorriam para a final de 'Xica da Silva', no Salgueiro. Entre outros, estavam lá: Mercedes Baptista, Tatiana Leskova, Isabel Valença, o próprio Osmar Valença, a quem fui então apresentado. Éramos 12. Várias passagens dos sambas, três votações e três empates, seis a seis. Ninguém cedia. (PAMPLONA, 2013, p. 88).

O referido desfile é considerado um marco, uma vez que consolidou, nos termos de João Gustavo Melo, a preocupação com uma nova "gramática cênica" (MELO, 2018, p. 22): artistas como Arlindo Rodrigues, que transitavam por produções espetaculares de teatro, ópera, cinema e TV, estavam dispostos a experimentar, introduzindo nos desfiles sambistas elementos oriundos de outros circuitos culturais e de outras linguagens artísticas. Não se pode pensar o impacto que *Xica da Silva*, desfile campeão com muitos pontos de destaque (a começar pelo samba de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho), causou no público que se aglomerava na Candelária sem considerar a atuação de Mercedes Baptista, que coreografou uma ala de nobres coloniais – fato que causou assombro! Haroldo Costa, um dos mais ativos participantes do Teatro Experimental do Negro e amigo pessoal de Mercedes (ele também menciona reuniões na casa de Arlindo Rodrigues), descreve o fato:

Outro momento importante no desfile, e que gerou infindáveis discussões, até hoje, diz respeito à ala dos Importantes, que representava doze pares de nobres dançando uma polca em ritmo de samba, coreografada por Mercedes Baptista. Não faltou quem a acusasse e ao Arlindo de abastardar o samba com influências

espúrias. Acontece que a ala representava justamente os salões da aristocracia, e nada mais lógico que o fizesse com os meneios coreográficos da dança da época, conciliando a divisão rítmica da polca – dançada nas casas grandes – com a divisão rítmica do samba, não obstante serem ambos de compasso binário. O inegável é que o impacto foi irresistível. (COSTA, 2003, p. 75).

Tão irresistível que alas coreografadas por bailarinos consagrados passaram a se tornar cada vez mais comuns nos desfiles sambistas, acirrando os ânimos entre “puristas”/ “tradicionalistas” e “inovadores”/ “revolucionários”. Beatriz Freire fala em “samba cênico” (FREIRE in ANTAN, 2021, p. 129), expressão extraída das páginas d’*O Globo*. O jornalista Sérgio Cabral sintetiza a polêmica em uma pergunta, inserida no seguinte fragmento de sua obra *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*:

Mas, ao lado do deslumbramento, o desfile do Salgueiro gerou também muitas polêmicas, principalmente pela apresentação de uma ala que dançava o minueto, segundo a coreografia traçada pela bailarina Mercedes Baptista. Foi, aliás, a parte do desfile que mais chamou a atenção dos fotógrafos, ficando clássica a fotografia mostrando a ala num dos seus gestos mais expressivos, aparecendo ao fundo a igreja da Candelária. “Isso é escola de samba?”, era a pergunta que abria incontáveis discussões que atravessaram todo o ano de 1963. (CABRAL, 2011, p. 208).

Na esteira desse debate infindável sobre a essência de uma escola de samba, o “time” salgueirense passou a ser acusado de dilapidar o “verdadeiro samba”, o que levou Fernando Pamplona a redigir uma espécie de manifesto, em resposta à acusação de que “artistas eruditos” estariam “estragando a criatividade popular” (PAMPLONA, 2013, p. 90). O texto, publicado no jornal *Tribuna da Imprensa*, pouco depois do carnaval de 1963, questionava:

Dizem que o Salgueiro contrata figurinistas e bailarinas profissionais para organizarem e dirigirem o “espetáculo”. Isto é importante, pois que é uma infâmia. Jamais qualquer um de nós foi contratado ou recebeu um centavo sequer para seu trabalho para o Carnaval. Parece que o mesmo não acontece em outras escolas. (...) Serão profissio-

nais Mercedes Baptista e seus bailarinos que são Salgueiro e há cinco anos desfilam conosco por amor ao samba, sambistas que são, e já se negaram a desfilar profissionalmente na Portela, convidados que foram pelo meu chapa Nelson de Andrade? (...) E contra o trabalho do escultor Maurício Salgueiro nessa escola ou contra e já antiga direção dos eruditíssimos doutores Nuno Veloso e Robertinho Paulino, da Mangueira? Quem poderá negar-lhes o título de sambistas? (...) Por que Arlindo Rodrigues ou eu que somos artistas com certa formação erudita não podemos ser sambistas também? Ou samba é só para analfabeto? (PAMPLONA, 2013, p. 92).

As palavras de Pamplona (que, bem como nos trechos citados de Volúcia, demarcam posições sociais e resvalam em visões estereotipadas, o que não pode ser lido acriticamente, sob o véu dos “heroísmos civilizados” e dos eternos salvacionismos) não deixava dúvidas: segundo ele, Mercedes não cobrava cachê para elaborar coreografias e desfilar no Salgueiro – o fazia por amor ao samba, sambista apaixonada que era. Logo, era uma “sambista autêntica”. É curioso notar que discussões análogas eclodiram na imprensa quando Joãozinho da Goméia, nessa mesma conjuntura histórica, assumiu, junto de seus filhos de santo, o posto de “destaque de luxo” do GRES Império Serrano, escola do Morro da Serrinha, no bairro de Madureira. Como já foi dito, não se pode saber ao certo quando o pai de santo começou a desfilar em escolas de samba, mas é sabido que ele adquiriu posição destacada em 1964, figurando entre os principais personagens de um enredo e utilizando fantasias caras e bastante elaboradas, no GRES Império da Tijuca, escola do Morro da Formiga, no mesmo bairro da Tijuca em que fica o Morro do Salgueiro. Na ocasião, conforme o noticiado pelo *Jornal do Brasil* (IVAN e PORTELLA, 1964, p. 24), Tata Londirá interpretou o imperador D. Pedro II. Além das “aparições” no Império da Tijuca, João desfilou no Império Serrano e na Imperatriz Leopoldinense, sendo que as três escolas possuem as mesmas cores (verde, branco e ouro) e um mesmo símbolo (a coroa), um dado que, segundo as narrativas orais, não era “coincidência”, mas “exigência” do guia espiritual do sacerdote, o Caboclo da Pedra Preta⁸.

A chegada ao Império Serrano, depois de interpretar D. João VI no carnaval de 1965 do Império da Tijuca, não se deu de maneira totalmente pacífica. Se, por um lado, o prestígio midiático acumulado pelo pai de santo o tornava uma celebridade popular da década de 1960, também

reverberava a crença de que ele era mais um “sambista inautêntico” disposto a explorar uma escola de samba como o Império Serrano enquanto trampolim para um ainda maior sucesso pessoal, egóico. É o que se depreende da leitura de uma matéria (a autoria não é especificada) do *Jornal do Brasil* de 26 de fevereiro de 1966, uma colagem de depoimentos coletados durante a apuração do carnaval daquele ano, quando a Portela foi campeã:

O MENOSPREZO. A presença de elementos estranhos, como destaques, que neste ano foi simbolizada pelas figuras de Evandro Castro Lima e Clóvis Bornay, respectivamente no Império Serrano e no Salgueiro, foi considerada por Nelinho (diretor da Portela) como um menosprezo aos sambistas do morro. (...) ANTES E DEPOIS. O Sr. Antônio Santos, Diretor-Geral do Império Serrano, disse, assim que chegou à Biblioteca Estadual, que “temos carnaval para ganhar à vontade, e acho que não tivemos um erro.” Quanto aos argumentos de algumas pessoas de que o Império fez mal em colocar gente que não pertence ao samba autêntico, como Evandro Castro Lima e Joãozinho da Goméia, disse:

-Isto não é certo, porque adere ao samba quem bate bem o samba, e isso vale até para estrangeiros. (JORNAL DO BRASIL, 1966, p. 5).

Em contraposição à postura inclusiva do diretor imperiano, a argumentação do diretor portelense e as entrelinhas do texto do JB revelam uma arena de disputas – a seleção lexical não deixa mentir: “elementos estranhos”, “gente que não pertence ao samba autêntico”. Trata-se, bem se vê, de um debate ainda fervente, que orbita ao redor de conceitos como autenticidade, legitimidade, pertinência e pertencimento. Afinal, quais critérios ou marcadores podem definir, hoje, quem é “um(a) sambista autêntico(a)?”

O “Rei do Candomblé” e a “Mãe do Balé Afro”

Polêmicas à parte, é ponto pacífico que, com o passar do tempo, as atuações de João da Goméia e Mercedes Baptista enquanto componentes de escolas de samba com posições destacadas em emblemáticos cortejos viraram memória. O “campo da memória”, quando trilhado pelos estudos carnavalescos voltados para as agremiações sambistas,

revela-se repleto de lacunas – areia movediça. As experiências de Mercedes no Salgueiro, no contexto histórico que receberia, graças ao olhar de formadores de opinião como Sérgio Cabral e Haroldo Costa, ares “revolucionários”⁹, são mais documentadas em obras de fôlego (caso do estudo de Cabral, da autobiografia de Pamplona e da proposta inventariante de Costa), devido, em parte, às relações da bailarina com representantes do saber acadêmico (vide o próprio Pamplona, que foi professor e diretor da Escola de Belas Artes da UFRJ). As experiências de João da Goméia em desfiles sambistas, por outro lado, ficaram restritas às breves menções jornalísticas. A tentativa de mapeamento das atuações do pai de santo envolve, acima de tudo, paciência e faro detetivesco: é preciso se debruçar, sem medo de juntar fragmentos, sobre os jornais da época. Isso pode ter contribuído para algo que chama a atenção: o fato de que a importância de Joãozinho como destaque e sambista passou por um certo “apagamento”, no que diz respeito aos estudos dedicados à trajetória biográfica de Tata Londirá. As escolas de samba, quando muito, são citadas em um parágrafo. Nada mais.

O que não quer dizer que Joãozinho da Goméia foi esquecido pelas próprias escolas de samba. O trânsito como destaque poderia não ser o foco, mas o babalorixá foi lembrado em diferentes enredos das duas últimas décadas. Em 2002, a União da Ilha do Governador cantou o enredo *Folias de Caxias: de João a João... é o carnaval da União!*, desenvolvido pelo carnavalesco Mário Borriello. O artista narra, no texto explicativo apresentado aos compositores, ao júri e à imprensa (chamado de “sinopse”, no meio das escolas de samba), as festas que ocorriam no terreiro do afamado pai de santo. Em linhas análogas às de Volúcia, fala em exotismo (“imagens exóticas que me impressionavam”) e destaca os “olhares tristes” das crianças que brincavam nas ruas ao redor da roça. Curiosamente, o texto apresenta uma incorreção no que tange à grafia do nome: Borriello escreveu “Golméia”, versão encontrada em algumas notas da Cinemateca Brasileira. Lê-se o seguinte:

Durante muitos anos trago na memória um fato que teve grande importância na minha vida: a visita que fiz ao Terreiro de Joãozinho da Golméia (sic), o Rei do Candomblé, no Município de Duque de Caxias. Lá se vão muitos anos, mas me lembro da viagem por ruas escuras que formavam um misterioso labirinto, constante cenário de manchetes policiais e do misterioso Homem da Capa Preta, e de

sua inseparável Lurdinha. Grandes trechos sem calçamento emolduravam crianças soltando pipas, de olhares tristes que acompanhavam os carros que seguiam em direção ao famoso Terreiro. Quando lá chegamos, em um passe de mágica, toda a pobreza que havíamos visto até então, se transformou numa fantástica passarela por onde desfilavam imponentes senhoras muito orgulhosas de seus turbantes e suas saias brancas, longas e rodadas. Um grande salão decorado com bandeirinhas e muitas luzes, e um mezanino repleto de autoridades e convidados, aguardava o grande momento em que Joãozinho da Golméia, o Rei do Candomblé, incorporaria Iansã, a Rainha dos Raios e da Tempestade, e empolgaria a todos dançando com uma bacia de fogo sobre a cabeça. Tive a oportunidade de presenciar imagens muito fortes: Yaôs, Ogãs e os atabaques que batiam enquanto as Yabás entravam em transe e eram recolhidas à Camarinha, retornando com ricos trajes característicos da entidade que representavam. Não era só a mistura de culturas, e as imagens exóticas que me impressionavam, mas principalmente o choque da suntuosidade daquele momento, com a pobreza que havia logo ao lado (BORRIELLO, 2002).

O samba de enredo, composto por Maurício 100, Fuzil, Ronaldo Maia-to, Muca, Ronald, Niva e Régis, sintetizou a explicação (que está mais para relato autobiográfico, com ares ficcionais) da seguinte maneira:

Encanto, mistério e magia
Um canto, um ponto de luz
Ilumina um sonho na escuridão
Transformando em cores um imenso salão
Salve! O Rei do Candomblé
João da Goméia, a imagem da fé
Nos olhos se misturam momentos de esplendor
Rufam os atabaques, Ogãs, Iabás e Ião
Vem mãe guerreira, vem dançar...Epa-hei Iansã
Abre os caminhos para um novo amanhã¹⁰

Anos mais tarde, em 2007, João da Goméia apareceu em dose dupla, nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro: a Acadêmicos do Grande Rio, no Grupo Especial, e a Independente da Praça da Bandeira, no Grupo B (equivalente, na época, ao “terceiro grupo”), prestaram ho-

menagens pontuais ao babalorixá, inserindo-o em narrativas que exaltavam a Baixada Fluminense e a cidade de Duque de Caxias. Os autores do enredo da escola da Praça da Bandeira, Ricardo Paulino e Robson Rony, escreveram, na sinopse, que Joãozinho “governava sua casa religiosa com mão de ferro e transformou seu barracão em um grande centro de festa religiosa, integrando várias classes sociais” (PAULINO e RONY, 2007). O samba, assinado por Marco, China, Gilson, JB, Joãozinho, Chiquinho, Everton, Samuka, René e Toinzinho, exalta: “Um vento de fogo, um Ponto de Luz e Fé / Joãozinho da Goméia, Rei do Candomblé!”¹¹ Construção parecida ajudou a ilustrar o samba da Grande Rio do mesmo ano, composto por Márcio das Camisas, Professor Elísio, Mariano Araújo e Robson Moratelli: “Salve a Igreja do Pilar, nossa crença, nossa fé / Joãozinho da Goméia foi o Rei do Candomblé!”¹² O grandioso conjunto plástico do desfile, assinado pelo carnavalesco Roberto Szaniecki, sintetizou a importância de Tata Londirá na figura de lãnsã, presente em fantasias de alas e nas esculturas frontais de uma alegoria dedicada à religiosidade da Baixada Fluminense. Na sinopse do enredo, o artista escreveu:

(...) podemos falar que “Seu João” fora um dos mais famosos babalorixás em meados do século que findou. A Rua Goméia, em São Caetano, bairro da cidade de Salvador, endereço do seu primeiro terreiro, deu-lhe o sobrenome que carregaria pela vida afora. Mas foi depois de sua transferência para o município fluminense de Duque de Caxias que sua fama atingiu contornos nacionais. Tanto que a rua onde Joãozinho fundou seu segundo terreiro acabou chamando-se também Goméia, em homenagem ao pai-de-santo. Um complexo jogo de continuidades e transferências entre reinos, continentes, estados, cidades, nomes de ruas, homens e deuses. Concentrava-se em Salvador e Rio de Janeiro. E eu me surpreendo ao ver alguém do santo falar com tanto carinho de um sacerdote do rito angola, num ambiente onde a nagocracia ainda é um imperativo categórico no jogo político pela legitimidade das tradições. Impressionava aquela voz rouca e devota, firme e afinada com que o sacerdote saudava de Exu a Oxalá. (...) “Seu João” foi um dos mais importantes e polêmicos agentes na divulgação dos significados do candomblé ocorrida nos anos 60 na sociedade brasileira, sobretudo por fazer da mídia e das artes suas grandes aliadas. Trouxe para os centros urbanos do Sudeste a percepção das vantagens de

tornar conhecidos os cultos afro-brasileiros. Inclusive para a sua própria defesa. (SZANIECKI, 2007).

Assim como ocorre na sinopse assinada por Mário Borriello, salta aos olhos o teor intimista do texto de Szaniecki, que assume a voz narrativa em primeira pessoa, mais frequente em textos literários (“E eu me surpreendo (...).”). Os três enredos citados descrevem João da Goméia enquanto importante líder religioso, o que é previsível, dadas as projeções nacional e internacional do candomblé liderado por ele. Entretanto, curiosamente, as proposições não contemplam as relações do babalorixá com o universo do carnaval em sentido amplo e, especificamente, das escolas de samba – expressão do apagamento há pouco mencionado. O mesmo não ocorreu quando Mercedes Baptista foi homenageada, em 2008, pela Acadêmicos do Cubango, escola de samba da cidade de Niterói que, na ocasião, desfilava no Grupo de Acesso A (o equivalente à “segunda divisão”).

O autor do enredo, o carnavalesco Wagner Gonçalves, elaborou uma narrativa em exaltação à ancestralidade e ao pioneirismo da bailarina, destacando a importância do “chão” de uma escola como a Cubango, que integra as populações dos morros do Serrão, Abacaxi, Bumba e adjacências. O texto-mestre é descrito enquanto libreto de uma “ópera afro-brasileira” disposta a refletir a pluralidade cultural do Brasil; para isso, costura nomes cujas obras ajudam a compor um mosaico teórico no mínimo heterogêneo: Nina Rodrigues, Manuel Querino, Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Nunes Pereira, Edison Carneiro, Pierre Fatumbi Verger, Abdias Nascimento, Solano Trindade e Abigail Moura. A colagem causa estranheza, posto que as proposições de nomes como Rodrigues difundiram o racismo científico e teorias eugenistas, tão ultrapassadas quanto criminosas. Se mesmo a etnofotografia de Verger (que muito contribuiu para a documentação da Goméia baiana) é posta em xeque, à luz dos estudos hodiernos, a sociologia de Freyre, considerada progressista à época da publicação de *Casa-Grande & Senzala*, não mais é lida sem uma dose extra de criticidade, uma vez que a visão freyreana teria “adoçado” o mutante conceito de mestiçagem, minimizando ou mesmo negligenciando a violência e os horrores do racismo e da misoginia que se veem ainda hoje, nos noticiários cotidianos. O elencar de dez nomes masculinos enquanto “palco teórico” sobre o qual os pés de Mercedes Baptista, a homenageada, iriam bailar carnavalescamente,

descalços, também soa ambíguo, o que torna a leitura dessa sinopse, quase 15 anos depois, bastante complexa.

Na sequência do texto explicativo do enredo, a bailarina é saudada enquanto “Mãe do Balé Afro”, expressão que seria incorporada ao corpo do samba de enredo, composto por Diego Nicolau, Arthur Bernardes, Sardinha, Jr. Duarte e Carlinhos da Penha:

O alvorecer
Dourava a corte em sua realeza
Salve a Academia Tijucana
Onde a negritude era nobreza
A Mãe do Balé Afro com os pés no chão
Revela seu poder de sedução¹³

O dourado “alvorecer” citado no samba evoca a manhã em que o Salgueiro desfilou, em 1963, na Avenida Presidente Vargas, com a Igreja da Candelária ao fundo, cantando Xica da Silva. A sinopse de Gonçalves explica: “Surgida no seio da mais alta nobreza, Xica da Silva, junto ao Chico Rei, compõe um Quilombo, mas agora no Acadêmicos do Cubango.” (GONÇALVES, 2008). A importância de Mercedes Baptista para a construção do enredo assinado por Arlindo Rodrigues (a sinopse cubanguense também menciona Fernando Pamplona, mas o próprio cenógrafo explica, em sua autobiografia, que foi contrário à escolha do enredo e que sequer estava no Brasil, quando o desfile ocorreu; Pamplona não conhecia a história de Francisca da Silva e participou apenas do processo de escolha do samba) foi traduzida, no desfile da Cubango, em um conjunto de elementos alegóricos que procuravam reinterpretar o cenário imortalizado nas fotografias da época (ponto mencionado por Sérgio Cabral). Um tripé reproduzia os arabescos do frontão que representou, em 63, o “Teatro Xica da Silva”. Na sequência, o carro alegórico trazia os contornos da igreja. A homenageada cruzou a Sapucaí na última alegoria, aos 86 anos.

Mercedes voltou a ser homenageada em 2009, em uma ala do desfile da Unidos de Vila Isabel, escola que, naquela ocasião, comemorou, no Sambódromo carioca, o centenário do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A concepção artística do desfile foi assinada por Alex de Souza e Paulo Barros. O texto do enredo, assinado pelo carnavalesco Alex de Souza e pelo historiador Alex Varela, informa que “inovadora foi a atua-

ção de Mercedes Batista, a primeira bailarina negra do Municipal, que uniu a formação erudita do ballet clássico com a cultura negra, criando o ballet afro.” (SOUZA e VARELA, 2009). O que se percebe, a partir da leitura desses casos recentes, é que João da Goméia e Mercedes Baptista continuaram a desfilar, triunfantes, décadas depois de terem atuado no interior de escolas de samba como Império Serrano e Acadêmicos do Salgueiro. Os passos encantados desses bailarinos permaneciam vivos, palmilhando memórias.

Conclusões – o “Quilombo Caxias” e o voo das borboletas

Em tempos de contestação, ressignificação e remoção de monumentos públicos que exaltam signos do colonialismo e “vultos históricos” ligados à violência da escravidão, ao racismo e ao genocídio dos povos originários brasileiros, é de se notar que tanto Mercedes Baptista quanto Joãozinho da Goméia, personagens do século XX, foram monumentalizados. O busto de Tata Londirá, esculpido por Oséias Casanova, está exposto no Instituto Histórico de Duque de Caxias, conforme o anotado por Nobre (2017); já a escultura de Mercedes Baptista, obra de Mario Pitanguy, foi posicionada, em 2017, no Largo São Francisco da Prainha, no bairro da Saúde, região portuária do Rio de Janeiro – ponto importante de uma encruzilhada geográfica que outrora foi chamada, por Heitor dos Prazeres, de “Pequena África” (mesma região onde estão situadas a Pedra do Sal, o Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana e a Cidade do Samba). Nos termos de Paulo Melgaço da Silva Júnior, “‘Divina Mercedes’ pode ser vista e lembrada por todos como um grande símbolo da dança e da cultura negra e, sobretudo, pela luta antirracista.” (SILVA JÚNIOR, 2021).

A monumentalização de João e Mercedes expressa um importante movimento de reposicionamentos simbólicos, em busca de visibilidade e valorização da memória desses agentes. O busto solene de Joãozinho traduz a importância do babalorixá para as religiões de matrizes africanas como um todo: o busto de um líder, o busto do “Rei do Candomblé”. A escultura de Mercedes tem os pés descalços, túnica, pulseiras, colar e turbante – a “Mãe do Balé Afro” em cena, como se um instante de um palco fosse imortalizado em bronze. Por óbvio, tais recortes não expres-

sam as múltiplas facetas desses atores: João, um sacerdote, se travestia de vedete e disputava concursos de fantasias do Teatro João Caetano – o corpo de Arlete, a sua “persona” carnavalesca, também expressava liderança e força, corpo fundamental para se pensar intersecções entre questões raciais e pautas dos movimentos lgbtqia+.

Disposto a abordar essa complexidade, o enredo que o GRES Acadêmicos do Grande Rio apresentou no carnaval de 2020, intitulado *Tata Londirã: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*, decidiu não restringir a homenagem ao “papel” de líder candomblecista, mas contemplar as faces menos debatidas do babalorixá – caso das experiências enquanto destaque de escolas de samba. A sinopse do enredo, redigida pelos carnavalescos Gabriel Haddad e Leonardo Bora e pelo historiador e antropólogo Vinícius Natal, procurou costurar retalhos, sem pretensões totalizantes, em diálogo com fragmentos literários (ecos poéticos, vozes ficcionais). Dessa forma, não apenas os terreiros baiano e caxiense foram visitados, mas o asfalto da Avenida Presidente Vargas, o palco do Cassino da Urca, o Salão Assyrio do Theatro Municipal. A relação com Mercedes Baptista é mencionada no texto: “João, bailarino brilhante, rompeu as fronteiras do rito. A arte o transfigurava: nos palcos da Zona Sul, nas luzes de hotéis e cassinos. Deixou no Municipal o aroma de benjoim. Deixou com Mercedes Baptista o sumo do seu bailado.” (BORA, HADDAD e NATAL, 2020). O samba, composto por Derê, Robson Moratelli, Rafael Ribeiro e Toni Vietnã, “resumiu a ópera” no seguinte verso: “Bailam os seus pés e pelo ar o benjoim.”¹⁴

No desfile da Grande Rio, uma ala foi nomeada “Balé Afro”, reinterpretação de um dos mais famosos figurinos utilizados por Mercedes Baptista, durante as apresentações de “danças folclóricas” (O “Teatro Folclórico Brasileiro”, do qual João da Gomeia foi padrinho, foi representado pela musa Adriana Bombom). Grafismos semelhantes àqueles que coloriram a ala da escola caxiense, em preto e branco, cruzaram a Sapucaí nos figurinos do Segundo Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Mocidade Independente de Padre Miguel, Jeferson Pereira e Isabela Moura, no mesmo ano de 2020: no enredo em homenagem a Elza Soares, o carnavalesco Jack Vasconcelos exaltou a “africanidade de Mercedes Baptista” e destacou que a bailarina convidou a cantora para cantar na peça *É tudo Juju Frufu*, de 1958. Mercedes contribuiu, conforme se depreende da leitura da justificativa da roupa¹⁵, para que Elza brilhasse em uma primeira grande oportunidade de trabalho.

Mas nenhuma roupa no sentido “material”, com tecidos, galões, pedras, plumas e bordados, poderia superar o encantamento da apresentação do Segundo Casal de Mestre-Sala e Porta-Bandeira da Acadêmicos do Cubango, no conturbado desfile de 2008 (ao final da apuração, no dia 6 de fevereiro, a agremiação de Niterói amargou o descenso para o Grupo de Acesso B, o que em nada diminui a importância do desfile e a beleza do samba, vencedor do prêmio Estandarte de Ouro, oferecido pelos jornais *O Globo* e *Extra*). Gugu e Gisele desfilaram incorporando, respectivamente, João da Goméia e Mercedes Baptista, que, na visão onírica do carnavalesco Wagner Gonçalves, se transmutavam em borboletas – borboletas que simbolizam a magia de Iansã. O carnavalesco Milton Cunha, durante a transmissão televisiva da CNT, comentou que “João da Goméia foi um grande amigo de Mercedes Baptista; (...) deu força para ela e a lançou.”

Este pequenino detalhe, em meio às outras “aparições” de João e Mercedes, em desfiles sambistas da contemporaneidade, revela o quanto a sobreposição de esferas que desenham uma narrativa de escola de samba (o samba de enredo, a visualidade, a dança dos casais de mestre-sala e porta-bandeira, as coreografias das comissões de frente, o girar ancestral das baianas, os toques das baterias, os pontos riscados pelos pés dos passistas, o sambar no miudinho de uma galeria de velha-guarda etc.), pode propor em termos de potência poética. Os múltiplos personagens encarnados por João e Mercedes, nos tantos carnavais de que ambos participaram, podem não ser tão estudados em pesquisas acadêmicas, sendo flagrantes as lacunas (e deve-se questionar o porquê disso); mas é fato que as trajetórias de tais bailarinos não foram esquecidas pelas escolas de samba. O “Rei do Candomblé” e a “Mãe do Balé Afro” foram reverenciados de diferentes formas, em um conjunto de enredos que, cotejados, nos ajudam a vislumbrar outros horizontes investigativos – tão luminosos e sedutores quanto aquele narrado nas páginas dos cronistas de Momo, quando o sol tingiu a Candelária de alaranjado e ouro, envolvendo o minueto salgueirense com o mais impressionante dos recursos estéticos: o manto (real ou inventado?) da fantasia.

NOTAS

¹ É válido anotar que as discussões contemporâneas acerca da enorme desigualdade racial observada quando da análise do quadro de carnavalescos do Grupo Especial carioca revelam que o acesso de artistas negros às posições de protagonismo dos projetos artísticos das escolas de samba, associações de matrizes negro-populares, também enfrenta obstáculos.

² Disponível no site: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>. Acesso em 02/09/2021.

³ “Roça”, de maneira muito sucinta e incompleta, é um termo corrente entre os praticantes do candomblé, referindo-se aos complexos de terreiros mais afastados dos centros urbanos - caso da antiga e da nova Goméia.

⁴ Este notório compositor apresentou, na película, as canções *Samba de prata*, *Valsa de uma cidade*, *Vamos à Bahia* e *Voz do morro*.

⁵ Disponível no site: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014096&format=detailed.pft>. Acesso em 02/09/2021.

⁶ A pesquisadora Marianna Monteiro, ao analisar fotos da época, percebeu “a ausência de bailarinas negras ao lado de Eros Volúcia, mesmo quando a coreografia apresentada incorporava características afro. 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’ (...).” In: ANTUNES, Leda. Mercedes Baptista: os 100 anos da primeira bailarina negra do Municipal e nome fundamental da dança no Brasil. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/mercedes-baptista-os-100-anos-da-primeira-bailarina-negra-do-municipal-e-nome-fundamental-da-danca-no-brasil/>. Acesso em 03/09/2021.

⁷ Disponível no site: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>. Acesso em 02/09/2021.

⁸ Tal informação (bem como outros dados acerca da trajetória de Joãozinho da Goméia enquanto destaque carnavalesco) está presente em artigo assinado por BORA, NATAL e PORTO (2020).

⁹ Excelente leitura para a problematização des-

sa ideia é o texto “Os enredos negros no carnaval carioca”, de Mauro Cordeiro. Ver: CORDEIRO, Mauro. Os enredos negros no carnaval carioca. In: ANTAN, Leonardo (Org.). **SAL 60**. Uma revolução em vermelho, branco e negro. Nova Iguaçu: Carnavaleze, 2021, p. 230-234.

¹⁰ Letra e música podem ser consultadas no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/uniao-da-ilha-do-governador/2002/>. Acesso em 04/09/2021.

¹¹ Letra e música podem ser consultadas no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/independente-da-praca-da-bandeira/2007/>. Acesso em 04/09/2021.

¹² Letra e música podem ser consultadas no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2007/>. Acesso em 04/09/2021.

¹³ Letra e música podem ser consultadas no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-cubango/2008/>. Acesso em 05/09/2021.

¹⁴ Letra e música podem ser consultadas no seguinte sítio: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2020/>. Acesso em 06/09/2021.

¹⁵ Ver: <https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em 06/09/2021.

BIBLIOGRAFIA

AMADO, Jorge. **Bahia-de-todos-os-santos**. Guia de ruas e mistérios. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORA, Leonardo; HADDAD, Gabriel; NATAL, Vinícius. *Tata Londirã: o Canto do Caboclo no Quilombo de Caxias*. Sinopse do enredo do carnaval de 2020 da Acadêmicos do Grande Rio. Disponível para consulta em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2020/>. Acesso em 06/09/2021.

BORA, Leonardo Augusto; NATAL, Vinícius Ferreira; PORTO, Gabriel Haddad Gomes. Candomblés e carnavais: corpos desfilantes de Joãozinho da Goméia. In: *Periferia*. Educação, cultura & comunicação, v. 12, n. 3, p. 224-252. Duque de Caxias: UERJ, 2020. Disponível para consulta em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/issue/view/2504>. Acesso em 01/09/2021.

BORRIELLO, Mário José. *Folias de Caxias: de João a João... é o carnaval da União!* Sinopse do enredo do carnaval de 2002 da União da Ilha do

Governador. Disponível para consulta em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/uniao-da-ilha-do-governador/2002/>. Acesso em 04/09/2021.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro**. 50 anos de glória. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

FERREIRA, Thiago Almeida. *João da Goméia: transgressões e identidades de gênero no candomblé*. Monografia (Bacharelado e Licenciatura em História) - Universidade de Brasília. Brasília: 2016. Disponível para consulta no seguinte sítio: <https://bdm.unb.br/handle/10483/15310>. Acesso em 02/09/2021.

FREIRE, Beatriz. Mercedes Baptista. In: ANTAN, Leonardo (org.). **SAL 60**. Uma revolução em vermelho, branco e negro. Nova Iguaçu: CarnavaliZe, 2021, p. 127-131.

GONÇALVES, Wagner. *Mercedes Baptista, de passo a passo, um passo*. Sinopse do enredo do carnaval de 2008 da Acadêmicos do Cubango. Disponível para consulta em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-cubango/2008/>. Acesso em 06/09/2021.

IVAN, Mauro; PORTELLA, Juvenal. O samba cá entre nós. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano LXXIV, n. 290, 9 de dezembro de 1964, p. 24.

O JORNAL DO RIO DE JANEIRO. *Interdição do "terreiro" de Joãozinho da Goméia*. Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1956, ano XXXVII, n. 10873, p. 8. JORNAL DO BRASIL. *Portela ganha carnaval com 1 ponto à frente da Mangueira*. Rio de Janeiro, ano LXXV, n. 46, 26 de fevereiro de 1966, p. 5.

MELO, João Gustavo. **Vestidos para brilhar**. Uma epopeia dos grandes destaques do carnaval carioca. Brasília: Rico, 2018.

NOBRE, Carlos. **Goméia João**. A arte de tecer o invisível. Rio de Janeiro: Centro Portal Cultural, 2017.

PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.

PAULINO, Ricardo; RONY, Robson. *Ecoa um grito de liberdade nos Quilombos da Baixada*. Sinopse do enredo do carnaval de 2007 da Independente da Praça da Bandeira. Disponível para consulta em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/independente-da-praca-da-bandeira/2007/>. Acesso em 05/09/2021.

POERNER, Arthur José. Escola de Samba é o Melhor do Carnaval. *Correio da Manhã*, ano LXVII, n. 22977, 2 de março de 1968, p. 2.

RODRIGUES, Ana Maria. **Samba negro, espolia-**

ção branca. São Paulo: Hucitec, 1984.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço da. Mercedes Baptista. O centenário da bailarina, primeira negra a fazer parte do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. In: *Revista Continente*, edição 245, maio de 2021. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/245/mercedes-baptista>. Acesso em 02/09/2021.

SOUZA, Alex de; VARELA, Alex. *Neste palco da folia, é minha Vila que anuncia: Theatro Municipal - A centenária maravilha*. Sinopse do enredo do carnaval de 2009 da Unidos de Vila Isabel. Disponível para consulta em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/unidos-de-vila-isabel/2009/>. Acesso em 06/09/2021.

SZANIECKI, Roberto. *Caxias: o caminho do progresso, um retrato do Brasil*. Sinopse do enredo do carnaval de 2007 da Acadêmicos do Grande Rio. Disponível para consulta em: <https://galeriadosamba.com.br/escolas-de-samba/academicos-do-grande-rio/2007/>. Acesso em 05/09/2021.

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

<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=Ink&exprSearch=ID=014096&format=detailed.pft>

<https://liesa.globo.com/carnaval/livro-abre-alas.html>. Acesso em 06/09/2021.

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>

