



ROSE DUSREIS E ÁUREA FERREIRA: BAILARINAS NEGRAS

ROSE DUSREIS AND AUREA FERREIRA: BLACK DANCERS

Leandro Passos ¹

Cláudia Maria Ceneviva Nigro ²

Recebido: 12 nov. 2019

Aceite: 30 nov. 2019

DOI: <https://doi.org/10.29327/2.1373.1.2-3>

RESUMO: Este artigo objetiva refletir sobre o racismo e a exclusão de bailarinas negras na dança clássica ballet por meio das análises do conto “Rose Dusreis”, inserido na obra de Conceição Evaristo, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, e da trajetória profissional de Áurea Ferreira. Para tanto, serão levados em consideração os estudos de Cuti (2010), sobre Literatura Negra; de Dalcastagnè (2008), acerca do perfil de escritores publicados no Brasil; de Paula (2015), no que diz respeito às escritoras negras e aos espaços institucionais; de Oliveira (2007), no que se refere ao corpo na cosmovisão africana; de Ferraz (2017), sobre bailarinos negros; de Ferreira (2010), acerca do processo de identificação realizado de forma dialógica e tensiva; de Rajagopalan (2010), sobre a discriminação processada pela linguagem; de Nascimento (2015), ao estudar a trajetória artística de Áurea Ferreira; e de Fanon (2008), sobre seus estudos sobre o negro atrelados à linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Ballet clássico; Literatura Negra; Exclusão; Inclusão; Racismo.

ABSTRACT: This article aims to reflect on racism and the exclusion of black ballerinas in classical ballet dance. In order to achieve this goal, we will analyze the tale “Rose Dusreis”, inserted in the work of Conceição Evaristo, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, and the professional career of Áurea Ferreira. To this end, the studies by Cuti (2010) on Black Literature will be taken into consideration; Dalcastagnè (2008), about the profile of writers published in Brazil; de Paula (2015), regarding black writers and institutional spaces; de Oliveira (2007), regarding the body in the African worldview; de Ferraz (2017), about black dancers; Ferreira (2010), about the identification process carried out in a dialogic and tensive way; Rajagopalan (2010), on

¹ Pós-doutorando em Letras pela UNESP Rio Preto. Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do IFMS Campus Três Lagoas. Grupos de Pesquisas Gênero e Raça e Criminologia: Diálogos críticos. E-mail: leandro.passos@ifms.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4676-3666>

² Livre Docente em Crítica Literária. Professora Adjunta efetiva da UNESP Campus São José do Rio Preto. Líder do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça. E-mail: cmcnigro@gmail.com. ORCID <https://orcid.org/0000-0002-8297-0419>



discrimination processed by language; de Nascimento (2015), studying the artistic trajectory of Áurea Ferreira; and by Fanon (2008), about his studies on blackness linked to language.

KEYWORDS: Classic ballet; Black literature; Exclusion; Inclusion; Racism.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O preconceito e o racismo se fazem presentes como temas em narrativas, poemas, canções, peças de teatro, cinema, telenovelas, pintura etc., e refletir sobre tais práticas nos leva ao que os Estudos dos Subalternos propõem: outra perspectiva como grande contributo ao debate acadêmico, ao assumir um compromisso ideológico com os ditos periféricos (GROSFOGUEL, 2008).

Oliveira e Mare¹, ao esclarecerem a contribuição da Literatura, da Língua e das Artes na e da ABPN – Associação brasileira de Pesquisadores Negros, explicam que tais áreas, embora erigidas em distintos campos de conhecimento, assim como os objetos de estudos, os percursos históricos e as respectivas fundamentações teóricas, não deixam de se aproximar, dialogar e, desta forma, metamorfosear, para além das visões estanques, reducionistas, encarceradas nos próprios campos epistemológicos.

Por meio desta perspectiva, é possível compreender a realidade latino-americana da qual a “escrivência evaristiana” faz parte, ao exteriorizar o racismo e o preconceito pelos quais passam mulheres, homens, crianças, jovens, adultos e idosos. Além disso, estes estudos promovem a renovação crítica do conhecimento.

A perspectiva política e intelectual de emancipação de situações de opressão diversas, definidas a partir de fronteiras de gênero, de etnia e de classe é aplicável, não apenas em consequência do lugar de que fala Conceição Evaristo, mas também graças aos espaços que ocupam as personagens da narrativa e ao eu lírico dos poemas da escritora.

De acordo com o pensamento de Cuti (2010), ao fazer menção à Literatura como resistência contra o racismo, o texto literário funciona, sim, como um instrumento não apenas para reagir e resistir às práticas racistas, mas também como elemento de empoderamento por inserir escritores

¹ Prof. Dra. Maria A. J. Oliveira (UNEB) e Prof. Me. Cristiane Mare (PUC-SP) In: <https://www.abpn.org.br/literatura>



negros e negras (na área de atuação) e o tema (racismo) em estudo que, ainda, faz parte do cotidiano brasileiro. O escritor e crítico literário observa precisar a literatura de “forte antídoto” contra o racismo nela entranhado.

Logo, o racismo está presente tanto nos temas literários quanto nos meios de divulgação e de publicação de obras de escritoras e de escritores negros, ainda buscando espaço no mercado dominado por brancos: os (as) escritores (as) negros (as) ainda estão distantes das grandes livrarias.

Dalcastagnè (2008), a partir de pesquisa quali-quantitativa, esclarece que a literatura brasileira contemporânea salienta, nas ausências, mais do que expressa (presenças) algumas das particularidades centrais da sociedade. Conforme a pesquisadora e crítica, são poucos os autores e as personagens negras e negros.

[...] uma ampla pesquisa com romances das principais editoras do País publicados nos últimos 15 anos identificou quase **80% de personagens brancas**, proporção que aumenta quando se isolam protagonistas ou narradores. Isto sugere uma outra ausência, desta vez temática, em nossa literatura: o racismo. Se é possível encontrar, aqui e ali, a reprodução paródica do discurso racista, com intenção crítica, ficam de fora a opressão cotidiana das populações negras e as barreiras que a discriminação impõe às suas trajetórias de vida. (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 87, **grifos nossos**).

Os números apresentados referem-se a um *corpus* de 258 romances, os quais correspondem à totalidade das primeiras edições de romances de autores brasileiros publicadas pelas três editoras mais prestigiosas do País, de acordo com levantamento realizado junto a acadêmicos, críticos e ficcionistas: Companhia das Letras, Record e Rocco. Nesta reunião, são 165 escritores diferentes, em que os homens representam 72,7% do total de autores publicados. Contudo, aponta Dalcastagnè (2008, p. 89), a homogeneidade racial é mais gritante, uma vez que brancos são 93,9% dos autores e autoras estudados “(3,6% não tiveram a cor identificada e os “não-brancos”, como categoria coletiva, ficaram em meros 2,4%)”. Além disso, “Os negros são 7,9% das personagens, mas apenas 5,8% dos protagonistas e 2,7% dos narradores” (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 91).

Paula (2015) observa que as escritoras negras, dentre as quais Conceição Evaristo, “margeiam” os espaços institucionais e que, por vezes, são



[...] ignoradas pela historiografia e se inscrevem no cenário literário longe dos circuitos editoriais hegemônicos, criando discursos copiosamente ousados capazes de promover as “fissuras necessárias para se colocarem como voz de resistência à condição de submissão, por um lado, e de inspiração enfrentamento do ritual de práticas discriminatórias, por outro. (PAULA, 2015, p. 12).

Pelo fazer poético, portanto literário, o autor destaca, no texto das escritoras negras, o apresentar-se “rebelado” contra o lugar/espço estabelecido pela colonialidade.

Evaristo, em entrevista concedida ao *blog* – Blogueiras Feministas – De olho na *Web* e no mundo – em 30 de setembro de 2010¹, comenta que um olhar “ingênuo” ou pouco crítico sobre o discurso literário, muitas vezes, impede o reconhecimento de formas de representações literárias, funcionando como mecanismo de exclusão de indivíduos e de grupos. “A mulher negra pode cantar, dançar (mas não ballet clássico?), cozinhar, se prostituir, mas escrever, não, escrever é uma coisa; é um exercício julgado pela elite como direito”, diz a autora. Para a escritora, o exercício da escrita é um direito de todo(a)s. A fala da escritora torna-se fundamental, nestas considerações, tendo em vista o conto analisado, no qual a personagem negra é excluída de fazer aulas de dança. Ora, por que a criança Rose Dusreis não teria o perfil físico – corpo – para dançar o ballet clássico? Será racismo?

Afora isso, como pontua Ferreira (2019, p. 51), “o balé clássico, uma prática de dança de corte com origem na Europa, que ainda hoje é colocada como modelo hegemônico na construção de um corpo de dança”, ainda exclui corpos negros. Conforme a autora, no contexto das artes do corpo, é mister pensarmos como o racismo e o preconceito se consolidam no campo da cultura.

Feitas estas breves elucidações, voltamo-nos para a obra da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo, *Insubmissas lágrimas de mulheres*, antologia composta de 13 contos, narrando histórias nas quais as protagonistas são mulheres negras.

¹ Por Bárbara Araujo. Conceição Evaristo: literatura e consciência negra. In: <https://blogueirasfeministas.com/2011/11/22/conceicao-evaristo/>.



1. *INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES, DE CONCEIÇÃO EVARISTO*

Nos contos relatos, vozes de mulheres de diferentes classes sociais explicitam suas dores, anseios e temores, ressaltando a imensa capacidade de saírem do espaço de sofrimento e de se permitirem modos de resistência, não só retirando-se destes lugares, mas também permanecendo e reagindo, muitas vezes, aos algozes companheiros: o marido ciumento e violento de Aramides Florença e do filho; a família de Natalina Soledad; o marido que tenta violentar a própria filha impedido pela madrasta Shirley Paixão; o marido de Adelha Santana Limoeiro, traidor e impotente sexual; Maria do Rosário Imaculada dos Santos, roubada ainda pequena; os estupradores de Isaltina Campo Belo; o abandono de Mirtes Aparecida da Luz; o desejo de morrer de Líbia Moirã; a fuga do companheiro e a esquizofrenia do filho de Lia Gabriel; o preconceito da família na figura do pai/sociedade de Saura Benevides Amarantino; o racismo da família D'Antanho em relação ao casamento de Regina Anastácia e Jorge D'Antanho, além da exclusão da família nos trabalhos da cidade. Por fim, no caso de Rose Dusreis, a pobreza da família e a dificuldade de realizar seu grande desejo: tornar-se bailarina.

Nesta obra de Evaristo, há a fusão entre a voz ficcional apresentada pelas personagens e pela própria autora, destacando, assim, um processo criativo dos contos, reafirmando, deste modo, o projeto poético literário de Conceição Evaristo: traçar uma *escrevivência*, uma escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil. Este é, pois, o motivo pelo qual escolhemos o conto "Rose Dusreis" para repensarmos a questão da exclusão (e inclusão) de mulheres negras no ballet clássico, principalmente como figura de primeira bailarina de companhias de dança, atrelado ao percurso profissional da bailarina Áurea Ferreira.

Desta forma, propomos, neste artigo, refletir sobre a dificuldade da personagem Rose Dusreis e da profissional de se tornarem bailarinas, empecilho provocado por determinado grupo cuja crença de que a dança clássica não é para qualquer grupo mostra-se aqui equivocada.



2. POR QUE O CORPO NEGRO NÃO (É) ERA PARA O BALLET?

Rose Dusreis é filha de pai pedreiro falecido e de mãe “exímia lavadeira”, irmã de quatro meninas que, assim como ela, foram entregues aos parentes e conhecidos, tendo em vista a falta de condição da mãe para criá-las. A personagem do conto relata para a narradora que fora morar numa congregação de religiosas católicas, comprometida com a formação de meninas de famílias abastadas. Neste espaço, “Amadas do calvário de Jesus”, aliás, Rose teve uma educação como se fosse uma jovem rica da época. O canto e o ballet clássico fizeram parte do currículo de Rose, e lá estudou até os 17 anos.

Vale destacar o trabalho intenso de Rose Dusreis:

Acordava cedo, junto com **outras meninas tão pobres quanto eu**, para ajudarmos no preparo do café das meninas ricas. Aprendi todos **os afazeres de uma casa, cozinhar, lavar, passar, arrumar**. Descobri, com o tempo, que as irmãs vindas de famílias pobres eram as operárias, as domésticas, as agricultoras, enfim, as trabalhadoras exploradas da instituição, e nós, as meninas sem posse alguma, éramos as suas auxiliares. (EVARISTO, 2016, p. 112-113, **grifos nossos**).

Entretanto, antes de ser separada da mãe e das irmãs, Rose já havia tentado a arte da dança com a professora Atília Bessa que dava aulas para um grupo específico de meninas. Apesar de na escola a professora ser temida por este grupo, fora do horário escolar, Atília Bessa era “só gentileza, só candura”.

Tanta doçura na voz e nos gestos, que em dois dias de ensaio me aventurei a pedir-lhe para também fazer parte do grupo de ballet, mas disse-lhe que minha mãe não poderia pagar as aulas, entretanto poderia lavar as roupas dela de graça. [...] Ternamente, Atília Bessa pousou a mão em minha cabeça e me disse que **o meu tipo físico não era propício para o ballet**. Eu tinha oito anos somente. (EVARISTO, 2016, 112-113, **grifos nossos**).

A então criança de oito anos Rose é excluída do grupo de aulas de dança por, conforme a professora, não possuir um tipo físico propício para a ballet; Dusreis tem consciência da fragilidade econômica, mas não da realidade social que a exclui por ser negra.



Oliveira (2007), ao se voltar sobre o corpo na cosmovisão africana, afirma a existência de três princípios fundamentais: a diversidade, a integração e a ancestralidade. Segundo o autor, a tradição se expressa pelo corpo negro como elemento dinâmico, o qual não pode ser reduzido a um conceito estático, visto que o corpo é território da cultura e local da experimentação. Assim, o corpo significa e é significado, representa e é representado, ao mesmo tempo.

O autor destaca que “o corpo é uma alteridade por definição, pois ele escapa da armadilha da identidade recalcada para se abrir à aventura do contato e da transformação”. (OLIVEIRA, 2007, p. 106). A professora de dança exclui Rose Dusreis porque o corpo negro da personagem não está associado aos traços eurocêntricos e hegemônicos do grupo ao qual Atilia Bessa pertence, além de estar associado, como explica Oliveira (2007), ao território de cultura afro-brasileira, pois a criança é negra e esta marca carrega no construto social dominante uma carga de negatividade na sociedade racista brasileira.

A personagem Atilia Bessa, ao “ternamente” pousar a mão sobre a cabeça da menina Dusreis e dizer do corpo da personagem não ser propício para tal dança, ao mesmo tempo ignora a cor e é racista por recusar a inserção da menina ao “corpo do ballet”. Muito presente em práticas educativas já nas séries iniciais, o “novo racismo” (SILVA, 2008) nega, em primeiro plano, o racismo e tende a usar estratégias diversas para criar uma aparência de respeitabilidade e de aceitação: a professora afaga a criança Rose e, ao mesmo tempo, a rejeita.

Em ocasião distinta, outra professora, responsável por atividades em torno de nomes representativos da história do Brasil, chamou e perguntou a Rose se ela gostaria de encarnar o papel de uma bonequinha preta que cantava e dançava, “[...] personagem de uma história infantil muito conhecida na época.” (EVARISTO, 2016, p. 110). Ainda que tenha ensaiado, a menina Rose foi substituída: “Aguardei o porquê da minha substituição, já na semana da festa, quando uma menina branca, pintada de preto, no meu lugar, fingiu ser a bonequinha negra que eu era” (EVARISTO, 2016, 110).

Ferraz, pesquisador que se volta aos Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-Brasileiras, cita em suas pesquisas o Ballet do IV Centenário, companhia de dança criada para festejar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo, em 1954, que possuía pretensões



internacionais. Conforme Ferraz (2017), a fim de animar mais o brio nacionalista dos apoiadores do projeto, a coreografia dirigida pelo bailarino húngaro Aurel Von Millos utilizou diversos temas folclóricos:

Na Revista Rio Ballet⁶, de maio de 1954, é possível ver uma fotografia dos artistas Aládia Centenário, Carlos Villar e Álvaro Ribeiro na coreografia “Fantasia Brasileira”, bem como Norberto em “Guarda Chuva”, todos utilizando *blackface*. Se os repertórios da diáspora negra eram aos poucos absorvidos e celebrados pelos palcos elitistas, **os bailarinos negros ainda não tinham o mesmo acesso**. (FERRAZ, 2017, p. 118, **grifos nossos**).

Ora, o *blackface* é o nome dado à prática teatral das artes cênicas de colorir com carvão de cortiça os rostos e mãos dos atores para representar personagens afro-americanos de forma caricaturada; muito comum nos menestréis americanos no século XIX, ainda utilizado no Brasil.

A partir da historiadora de dança Brenda Gottschild, Ferraz (2017, p. 119) explica que “o *blackface* institucionalizou a apropriação euroamericana das formas culturais africanas, contribuindo para a exploração e a invisibilização sistemática da presença negra nas artes”. Segundo a historiadora, essa forma de entretenimento, originariamente desempenhada por atores brancos para caricaturizar os escravos das *plantations* nos Estados Unidos, formatou e disseminou uma imagem estigmatizada e racista da presença e da cultura negra.

Assim como a personagem do conto Rose Dusreis, substituída por outra criança, mas branca e pintada de preto, os bailarinos brancos do Ballet do IV Centenário também utilizaram esta técnica, o que demonstra a exclusão do negro e o racismo no ballet clássico já naquela época. Vale destacar ainda o ballet do IV Centenário sendo constituído por um grande elenco, formado majoritariamente pelas melhores alunas das escolas de ballet clássico paulista.

Houve também, conforme Ferraz (2017), desde o final de 1952, chamadas de destaque nos principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, convidando bailarinos interessados a fazerem as inscrições no Serviço de Comemorações Culturais de São Paulo e participarem do rigoroso processo seletivo.



Como contraponto, no mesmo período, o Ballet Folclórico Mercedes Batista se articulava na construção de seu elenco arregimentando entre os anúncios classificados do Jornal do Brasil componentes para seu **ballet negro entre anúncios para empregadas domésticas, balconistas, operários, pedreiros, porteiros, cozinheiros e passadeiras** (Jornal do Brasil, 12/04/1953). (FERRAZ, 2017, p. 119, **grifos nossos**).

Para a companhia de dança, então, o negro pode ser inserido, apenas, como figurante em papéis subalternizados. Vemos, aqui, a questão social que envolve a problemática da constituição de identidades, de diferença e de exclusão e os excluídos como mercado de reserva, pois a personagem Rose Dusreis do conto literário não apenas é impedida de ser inserida no grupo das aulas de dança, como também é excluída de dançar na escola.

Cabem aqui as observações de Guimarães (2009), ao dizer que, no modelo conveniente de integração no Brasil, houve uma refinada etiqueta de distanciamento social e uma distinção aguda de *status* e de possibilidades econômicas, convivendo com equidade jurídica e indiferenciação formal; “[...] um sistema muito complexo e ambíguo de diferenciação racial, baseado sobretudo em diferenças fenotípicas, e cristalizado no vocabulário cromático”. (GUIMARÃES, 2009, p. 41). Para o autor, há no Brasil a presença histórica da ordem oligárquica que camuflou o racismo por meio de diferenciações de *status* e de classe, nas quais os atos racistas aparecem eufemisticamente travestidos de preconceitos.

Ao dizer do corpo de Rose Dusreis não propício para o ballet, Atília Bessa disfarça o racismo e desqualifica o corpo negro da menina Rose que só percebe a situação depois: “Só com o passar do tempo, pude entender o que foi dito naquela fala.” (EVARISTO, 2016, p. 109).

Ferreira (2010) explica-nos sobre o processo de identificação realizado de “forma dialógica e, por isso mesmo, numa tensão entre as instâncias envolvidas. Essas instâncias podem ser nomeadas de muitas formas: ‘Nós vrs. Eles’, ‘Mesmo vrs. Outro’ etc.” (FERREIRA, 2010, p. 20). Para o grupo da professora Atília Bessa, o biótipo do grupo de dança clássica não se identifica com o do grupo de Rose. Ferreira (2010, p. 20) observa, também, “que todo movimento de identificação consiste num gesto de uma instância tal representar-se *como* e, assim, identificar-se *com*.”



Conforme o autor, isto gera sempre um ato simultâneo de inclusão e de exclusão, tendo em vista que consiste na enunciação, na proposição, na reiteração de determinados traços e, por fim, na exclusão de outros. Guimarães (2009), a este respeito, por sua vez, explica:

Não há nada espontaneamente visível na cor da pele, no formato do nariz, na espessura dos lábios ou dos cabelos, ou mais fácil de ser discriminado nesses traços do que em outros, como o tamanho dos pés, a altura, a cor dos olhos ou a largura dos ombros. **Tais traços só tem significado no interior de uma ideologia preexistente**, e apenas por causa disso funcionam como critérios e marcas classificatórias. Em suma, alguém só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existir uma ideologia em que a cor das pessoas tenha algum significado. Isto é, as pessoas têm cor apenas no interior de ideologias raciais. (GUIMARÃES, 2009, p.47, **grifos nossos**).

Deste modo, o corpo de cor preta de Rose Dusreis não deve, para aquele grupo ideológico racista, ser incluído na dança clássica ballet, no qual há o arquétipo longilíneo e esbelto, além da supremacia de primeiras bailarinas brancas. Estes traços, vale dizer, muitas vezes não são associados ao corpo da mulher negra, vista como “mãe-preta” amamentadora de seios fartos, associada àquela que apenas cozinha, cujos quadris são largos, o glúteo avantajado e as pernas são grossas.

Vejamos: tais predicados são inerentes às raças/etnias, pois nem todos os corpos africanos e afrodescendentes são assim. Os watusi, considerados a etnia mais alta e magra do mundo, são muito conhecidos por isso. A altura média é de 1.95m para os homens e de 1.77m para as mulheres. Este grupo localiza-se na Ruanda e ao leste do Congo.

A modelo sul-sudanesa Alek Wek também é um exemplo de corpo alto e magro, assim como a bailarina brasileira Áurea Ferreira. Vale destacar que Rose Dusreis ainda era criança e, ao que tudo indica, era magra e esbelta, traços, aliás, que se manteve destacado pela narradora quando a personagem já está adulta:

Quando vi Rose Dusreis, pela primeira vez, de longe, a bailar no salão da cidade, **pensei se tratar de uma menina**. Ao me aproximar dela, vi, diante de mim, uma **mulher de porte pequeno a aparentar uma extrema fragilidade**. (EVARISTO, 2016, p. 105, **grifos nossos**).



A já mulher Rose Dusreis, como vemos, possui, sim, o corpo negro com traço magro e frágil típico e valorizado no ballet clássico, mas ainda um corpo negro. Conforme Ferreira (2010), “o outro” é aquele que, não tendo o que supostamente caracteriza e funda “o mesmo”, é constituído como diferente. Para o grupo de Atília Bessa (o mesmo para um grupo), o corpo do grupo de Rose Dusreis ainda criança (o outro) é diferente. Segundo o autor, construtos sociais, dentre os quais o negro, historicamente, foram (e ainda são) representados pela ausência de um traço, por uma falta.

Para a professora de ballet clássico, cuja instância “do mesmo” é marcada pela positividade do grupo, há uma falta, uma ausência no corpo de Rose que a impede de ser incluída como bailarina clássica já na tenra idade, salientando, assim, a branquitude do ballet. O termo é visto como conjunto de práticas sociais e culturais, muitas vezes “invisíveis”, porque se estruturam como norma, instituídas para garantir situações de privilégio para aqueles reconhecidos como brancos em sociedades estruturadas pela hierarquia racial. Ora, mesmo utilizando *blackface*, a substituta de Rose Dusreis protagonizou a boneca preta na apresentação de dança da escola.

Ser branco e ocupar o lugar simbólico de branquitude, explica-nos Schucman (2012, p. 22-23), “não é estabelecido por questões genéticas, mas, sobretudo, por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam”. Logo, é por estar neste lugar de privilégio que a personagem, professora de dança Atília Bessa, ignora Rose Dusreis ao não permitir que a criança fizesse aulas de ballet, pois, por ser negra, a personagem não possui o tipo físico propício.

Ser branco, nas observações de Sovik

[...] exige pele clara, feições europeias, cabelo liso, ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro. (SOVIK, 2009, p. 36).

Portanto, Atília Bessa reproduz o discurso da branquitude aqui entendida como *locus* no qual sujeitos que ocupam este lugar foram sistematicamente privilegiados no acesso a recursos e meios materiais e simbólicos, oriundos do colonialismo e do imperialismo.



Vale ressaltar, ainda, a manutenção deste discurso na contemporaneidade. Feitas estas observações acerca do conto de Conceição Evaristo, sigamos para as possíveis aproximações com a trajetória profissional da bailarina Áurea Ferreira.

3. ÁUREA FERREIRA E ROSE DUSREIS: BAILARINAS E NEGRAS

Da “vida real” à ficção, vamos nos voltar para a bailarina aposentada Áurea Ferreira. Formada pela Escola de Bailados do Teatro Municipal de São Paulo, durante os oito anos de formação, caiu nas graças da Professora Araceli, que a ajudou em todo percurso (NASCIMENTO, 2015).

A profissional da dança relata alguns casos isolados de preconceito, especialmente quando dos momentos de realização dos Ballets de Repertório, espetáculos de dança clássica originais como “O Lago dos Cisnes”, “A Bela Adormecida”, “Don Quixote”, “O Quebra Nozes”, dentre outros. A bailarina diz também que, embora não houvesse distinção entre os alunos/bailarinos durante o ano letivo, a revelação do racismo mostrava-se no momento da escolha de papéis.

Na época, por volta da década de 1960, os Ballets de Repertório eram denominados Ballets Brancos, portanto, a ela, uma bailarina negra, recaía apenas a execução de variações, nas quais grupos de bailarinos realizavam a rotina, comenta a bailarina. Logo não exercia função de grande destaque, pois as variações são movimentos de dança formando uma coreografia agrupada a outras: compõem um espetáculo de dança (NASCIMENTO, 2015).

Formada e com pouco dinheiro para despesas com figurino, a bailarina negra Áurea revela ter sido ajudada pela Professora - Madrinha - Marília Franco, por ocasião da prova admissional do Royal Ballet. Sem sucesso, ingressou no Ballet do Clube Palmeiras e, somente após dois anos tomando aulas com a madrinha e ter se submetido novamente a prova do Royal Ballet, entrou na Companhia do Ballet da Cidade de São Paulo. Áurea, assim como a personagem do conto de Conceição Evaristo Rose Dusreis, nos relata que sua trajetória, durante as provas, fora de intensa demonstração de preconceitos:



Ela [Áurea Ferreira] revela que era comum ouvir certos comentários de mães que conversavam nos bastidores e que já a conheciam da Escola de Bailados, caso de: **“Como vai entrar se isso aqui é um ballet branco?!”** e **“Como essa “negrinha”, dançando no Municipal, às vésperas do fim de ano?!”** Fora assim durante os quatro dias de provas; a cada dia as modalidades se revezavam entre clássico e contemporâneo.

Até então, por se tratar de uma bailarina negra, a depoente era chamada apenas para Óperas em papéis secundários e estereotipados, como, por exemplo, os Negros de “Aída” e os Coquinhos de “O Guarani”, sempre como bailarina baixa. (NASCIMENTO, 2015, p. 39-40, **grifos nossos**).

Percebemos, assim, o traço singular de um grupo (ballet branco de repertório e primeira bailarina) sendo mantido pelo grupo. Assim como Dusreis no caso da bonequinha preta, Áurea Ferreira era chamada para papéis secundários e sempre sem destaque. Ser a primeira bailarina ou primeiro bailarino ou principal nada mais é do que executar os primeiros papéis no repertório, outrora denominados de Ballet Branco, de uma companhia de bailado. Trata-se do nível mais alto a atingir pelos bailarinos na hierarquia.

Outra aproximação entre as duas é a ajuda na formação de dança clássica; as religiosas do “Amadas do calvário de Jesus” na ficção de Evaristo; e a madrinha Professora Marília Franco no caso da trajetória profissional de Áurea.

Sobre a atuação em um Ballet de Repertório, Áurea desabafa que o único trabalho por ela interpretado em um Ballet Branco foi em *Les Sylphides* (As Sílfides), apresentada pela Companhia do Ballet da Cidade de São Paulo. Contudo, “acrescenta que ao ser escolhida, sempre lhe direcionavam para o segundo elenco, que ‘nunca’ dançava, embora, seu prazer era, de qualquer forma, estar no ambiente da dança”. (NASCIMENTO, 2015, p. 40). O mesmo vale para Rose Dusreis.

Rajagopalan (2010) salienta que muitas das desigualdades e das iniquidades delas decorrentes notadas nas sociedades, as quais também provocam discriminação, seja escancarada ou velada, processam-se na e pela linguagem. Segundo o autor, as pessoas discriminadas por quaisquer motivos (religião, raça, etnia, idioma, sotaque, país de origem, maneira de se vestir, cor da pele, gênero, orientação sexual etc.) ficam com “feridas profundas” por conta dos atos praticados, as quais levam muito tempo para parar de atormentar as vítimas, que, às vezes, não conseguem, de



algum modo, aprender a lidar com os traumas e a levar adiante suas vidas com uma pretensa normalidade.

Rose Dusreis e Áurea Ferreira, entretanto, superaram a “duras penas” esse processo de formação em dança clássica. Já adulta, Rose Dusreis entrega-se à dança:

O meu regresso à casa materna foi por pouco tempo, pois o mundo me chamava para a dança, ou melhor, eu chamava, eu pedia ao mundo que me desse dança, e a vida me atendeu. Uma carta de apresentação de uma das professoras de dança do colégio em que eu tinha vivido, até então, me abriu portas. (EVARISTO, 2016, p. 113).

A personagem relata à narradora:

Cursei vários estilos de dança fora do meu estado e, depois, fora do país. Aos poucos, fui me profissionalizando e tive a oportunidade de fazer parte de grupos nacionais e internacionais, mas, **na maioria das vezes, eu era uma das poucas, se não a única bailarina negra do grupo.** (EVARISTO, 2016, p. 113, **grifos nossos**). Rose Dusreis se entregava ao ballet da vida, numa coreografia moderna, que ela mesma havia criado, a partir de uma **dança tradicional de uns dos povos africanos**, a que ela havia assistido um dia na região de Kendiá, em uma viagem, como integrante do corpo oficial do ballet de sua cidade Natal, Rios Fundos; a aprendizagem de Dusreis foi além da dança. (EVARISTO, 2016, p. 115, **grifos nossos**).

Rose Dusreis volta-se para outros estilos de dança, dentre as quais as consideradas “Danças negras”, que, conforme Ferraz (2017):

Instituídas por uma poética política elas [Danças negras] agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos artísticos e **formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes**, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas. (FERRAZ, 2017, p. 116, **grifos nossos**).

A bailarina Rose Dusreis, então, apreendera o bailado da existência por meio da dança que os kendianos, em alguns momentos, realizavam como celebração da vida, “que se inaugura e que um dia qualquer se esvai, como dádiva de uma força maior” (EVARISTO, 2016, p. 115). Sobre esse



assunto, Ferraz (2017, p. 119) explica, por outro lado, que ainda hoje “[...] a formação clássica aparece reproduzida inquestionavelmente como gramática e forma de treinamento em dança, entendida como essencial para o bom desempenho profissional”. Para o autor, no âmbito da formação dos artistas da dança, a técnica do ballet clássico, muitas vezes, “[...] atuou como modo de higienizar as qualidades e formas de movimento, submetendo o corpo a uma disciplina responsável por afinar os corpos num projeto expressivo eurocentrado” (FERRAZ, 2017, p. 119).

Para Fanon (2008, p. 34), “Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será”. Dusreis, por outro lado, mesmo tendo como base a formação clássica do ballet, volta-se para a linguagem da dança dos kendianos para celebrar a vida, da qual, agora, está consciente de que faz parte.

Neste aspecto, Rose Dusreis “se endeusa”, diferente do sentido apontado por Fanon (2008) do negro tornado “semi-deus”, ao conhecer a metrópole e ao voltar para o espaço colonizado transformado. Rose vai à região de “Kendiá”, entra em contato com a linguagem da dança deste povo africano e se afirma como bailarina negra, criando uma coreografia moderna.

Consciente de que tal linguagem da dança é considerada menor para a dança clássica, Dusreis vai de encontro ao fazer do “crioulo” descrito por Fanon (2008), que imita o metropolitano, o qual o chama de “arrulho divino”.

Nesta postura, Rose faz jus ao sobrenome e mostra-se, por meio do neologismo evaristiano pertencente aos Reis ancestrais: Dusreis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto analisado, percebemos a literatura como “antídoto” (CUTI, 2010) que se realiza pela escrita criadora de fendas no sistema e, como pontua Paula (2015), instala um sentimento de inconformidade aos discursos hegemônicos, o que resulta em mudanças necessárias ao protagonismo literário. Ao nos apresentar a bailarina negra Rose Dusreis, Conceição Evaristo demonstra o racismo também presente não só na arte literária, mas também nas demais artes, como na dança e, com isso, realiza, pelo viés literário, o descortinamento de ações racistas veladas.



Há, portanto, “a resistência à pedagogia de produção de subjetividades hegemônicas” (PAULA, 2015, p. 17), entendida como a ação coletiva desenvolvida pelos indivíduos ao participarem de espaços de privilégio e de decisões, visando à aquisição individual e consciência coletiva necessária para a superação da dependência social e dominação política. Rose Dusreis supera o discurso hegemônico, responsável não apenas pelo processo de desumanização, mas também pelo silenciamento de mulheres negras.

A personagem, na própria academia de dança, recebe a narradora, que, por sua vez, vê a imagem da bailarina triplicada em toda sala espelhada: “Ela e as imagens dela faziam-me um delicado gesto convidativo para dançar.” (EVARISTO, 2016, p. 106).

Por fim, narradora e personagem, por meio da perspectiva da enunciação, ocupam o lugar de destaque: uma ao escrever os relatos colhidos e poetizados pela escrita; a outra por acreditar que a própria vida de superação e de realização profissional seja pertinente para tornar-se texto literário. Desse modo, Conceição Evaristo nesta narrativa conjuga e problematiza, pelo discurso crítico do conto, o lugar político de pertencimento, as características negativas e as imagens estereotipadas, geralmente associadas às mulheres negras na literatura brasileira (e fora dela como sinalizadas pela trajetória profissional de Áurea Ferreira).

Ao nos voltarmos para o estudo e para a reflexão de um conto literário contemporâneo e de uma trajetória profissional de uma mulher negra, aproximamo-nos da perspectiva interdisciplinar, tendo em vista que os pontos aqui apontados “não se limitam à marca e à presença planetárias ou à imagem linear de fronteiras e territórios”, como apontado por Sá (2019, p. 2), mas pretendemos nos conduzir a uma realidade abrangente, diversificada e, principalmente, desterritorializada.



REFERÊNCIAS

- CUTI, A. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.
- DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. UNB, n. 31, 2008.
- EVARISTO, C. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.
- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRAZ, F. M. C. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, Brasília, v. 6, n. 2 (Especial), nov., 2017.
- FERREIRA, L. Corpos moventes em diáspora: dança, identidade e reexistência. **Revista da ABPN**, v. 11, n. 27, nov. 2018 – fev 2019, p.50-63.
- FERREIRA, R. Identidade, Exclusão, e Consumo no Contemporâneo: a Diferença na Vitruvine. IN: FREITAS, A. C. (Org.). **Linguagem e exclusão**. Uberlândia: EDUFU, 2010.
- GROSGOUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, 2008.
- GUIMARÃES, A. S. A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- NASCIMENTO, E. S. **A experiência na dança sob um olhar afrodescendente: apontamentos sobre a biografia da bailarina Áurea Ferreira**. Trabalho de Conclusão de Curso. UNESP-IBILCE. 2015.
- OLIVEIRA, E. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Ed. Gráfica Popular, 2007.
- PAULA, C. S. **Negra sem reticências: corpo e corporeidade na poesia de escritoras afro-brasileiras**. Tese de doutorado. UNESP IBILCE/SJRP, 2015.
- RAJAGOPALAN, K. Prefácio. In: FREITAS, A. C. (Org.). **Linguagem e exclusão**. Uberlândia: EDUFU, 2010.
- SÁ, R. L. Editorial. **Revista Interdisciplinar de Estudos de Linguagem**, v. 1, n. 1, 2019.
- SCHUCMAN, L. V. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese (doutorado). Universidade de São Paulo, 2012.
- SILVA, V. B. **Racismo em livros didáticos: estudo sobre negros e brancos em livros de Língua Portuguesa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- SOVIK, L. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.