

# BRASILIANA:

## BALÉ NEGRO E PERFORMANCE NO CIRCUITO TRANSATLÂNTICO, 1949-1973\*

Matthias Röhrig Assunção  

University of Essex

Juliana da Conceição Pereira  

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

O grupo Brasiliana estreou em janeiro de 1950, no Rio de Janeiro, e teve um papel fundamental, mas pouco reconhecido, na transposição da música e do balé negros ou afro-brasileiros para o palco e no desenvolvimento do espetáculo folclórico e de um “balé brasileiro”. Em contraste com o teatro de revista, que tratava dos acontecimentos cotidianos de modo irônico e penetrava “a atualidade com o olhar agudo que o riso possibilitava”, a Brasiliana se propôs a encenar manifestações da cultura popular “autênticas” sem o sarcasmo revisteiro.<sup>1</sup> Em oposição ao balé do teatro erudito, colocava no palco muitos protagonistas negros ou mestiços para um público mais amplo. Seus espetáculos dialogavam tanto com o teatro de vanguarda, quanto com o movimento folclorista e os modernismos negros no Atlântico.

As origens da Brasiliana remontam ao ano de 1949, com o encontro entre os dissidentes do Teatro Experimental do Negro (TEN), liderados pelo ator Haroldo Costa, e um judeu austro-polonês, refugiado do nazismo, Miécio Askanasy. O grupo estreou no ano seguinte como Teatro Folclórico Brasileiro (TFB), no Rio de Janeiro, com bastante sucesso. Ao longo dos anos, a trupe conseguiu agregar compositores,

---



\* A pesquisa para este artigo foi patrocinada pelo Arts and Humanities Research Council britânico (AHRC, projeto AH/R002568/1). Agradecemos às sugestões de Martha Abreu, Renata Daflon e dos pareceristas para a versão final do artigo.


1 Fernando Antonio Mencarelli, *A cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, Campinas: Ed. Unicamp, 1999, p.171.


encenadores, coreógrafos, bailarinos, atores e cantores – tanto profissionais de destaque quanto amadores –, e foi através dessa interação que assumiu o papel de descobridor e formador de talentos. Rebatizado Brasiliana para melhor atingir o público internacional, foi o primeiro grupo brasileiro a exibir manifestações folclóricas no mundo inteiro, contando com mais de 8 mil apresentações, em mais de 50 países, até 1968.<sup>2</sup> Sem patrocínio oficial, conseguiu desenvolver um novo modelo de negócio que garantia a sobrevivência aos artistas que empregou –negros, em sua grande maioria. No entanto, a independência de órgãos e subsídios estatais e a profissionalização dos artistas teve seu preço: como mostraremos, levou à crescente comercialização do espetáculo e a ruptura entre Askanasy e Costa, em 1956. A dependência de viagens internacionais levou ao afastamento do cenário do teatro nacional e à adoção de um modelo de espetáculo “para inglês ver”. Destarte, o “show de mulatas” acabou por prevalecer sobre os aspectos inovadores.<sup>3</sup>

A história do grupo Brasiliana ilumina várias das questões mais amplas debatidas pela historiografia: a relação entre cultura popular negra e a cultura de massas, as influências transatlânticas e diaspóricas e o papel dos mediadores culturais. Ainda assim, como salientou Roberto Pereira em seu artigo pioneiro sobre o grupo, a historiografia sobre a Brasiliana é muito limitada, senão inexistente.<sup>4</sup> Para entender o potencial inovador do grupo e os motivos de sua irrelevância progressiva nos palcos e nos estudos de teatro e folclore, este texto procura reconstituir esses aspectos ao longo do

---

2 Números citados em João Martins, “A volta do maestro Prates”, *Manchete*, Rio de Janeiro, 13 set. 1969, p. 174.  Todos os jornais citados foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil . As exceções foram devidamente referenciadas.

3 O “show de mulatas” era o nome de vários espetáculos realizados em clubes noturnos do Rio de Janeiro entre as décadas de 1960 e 1990. Com a participação de mulheres seminuas que geralmente dançavam samba, o público-alvo era formado por homens estrangeiros e brancos. Um dos empresários mais conhecidos nesse universo foi Oswaldo Sargentelli, que fez desse modelo de espetáculo o *marketing* internacional de uma brasilidade. Para saber mais, ver: Natasha Pravaz, “Performing mulata-ness: The Politics of Cultural Authenticity and Sexuality among Carioca Samba Dancers”, *Latin American Perspectives*, v. 39, n. 2 (2012), pp. 113-133 .

4 Roberto Augusto Pereira, “Teatro Folclórico Brasileiro/Brasiliana: Teatro Negro e Identidade Nacional”, *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, n. 20 (2020), pp. 216-238 .

percurso da Brasiliana, com fontes em artigos de imprensa nacionais e internacionais, nas memórias de seu principal diretor, publicadas em 1972 na Alemanha, assim como em várias entrevistas realizadas com Haroldo Costa.


Para apreciar a contribuição da companhia Brasiliana e as mudanças que trouxe para o universo dos espetáculos, é necessário inserir seu percurso no contexto mais amplo da história do teatro e das artes performáticas no Brasil e no Atlântico Negro, a partir das inovações da década de 1920. Olhar para o Atlântico é perceber, como argumenta Gilroy, uma unidade de análise “única e complexa” de estruturas transnacionais criadas na modernidade, que possibilitou, na travessia, que se forjasse um sistema de comunicação e de intercâmbios culturais entre diferentes indivíduos.<sup>5</sup>

## **As primeiras encenações da cultura afro-brasileira (1889-1950)**

Como a cultura popular e afro-brasileira era apresentada no palco na primeira metade do século XIX? Que gênero teatral e que espaços representavam manifestações dessa cultura? Quem eram seus intérpretes? No caso do Rio de Janeiro, havia uma clara separação entre o que era considerado, pela crítica, teatro “sério”, como a ópera e o balé, apresentados em casas de espetáculos reservadas para a elite, e gêneros mais populares, considerados “ligeiros”, como o teatro de revista. Conforme Fernando Ferraz salientou: “Se o palco do Teatro Municipal era, salvo exceções, assiduamente tributário da estética europeia do balé clássico, em outros espaços, como o teatro de revista, as corporalidades negras conseguiam fluir sem grandes filtros”.<sup>6</sup> São justamente esses filtros que precisam ser analisados para entendermos as mudanças nos modos de

---

5 Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, São Paulo: Editora 34, 2001.

6 Fernando Marques Camargo Ferraz, “O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento”, Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Estadual Paulista, 2012, p. 81 .



representação, pois, a partir da década de 1930, até o Municipal passa a encenar os “bailados brasileiros”.


## O teatro de revista



O gênero do teatro de revista chegou aos palcos brasileiros em meados do século XIX. Herdeiro das antigas pantomimas das feiras comerciais francesas, as peças do teatro de revista combinavam encenação com música, dança e comédia.<sup>7</sup> Desde o início, os gêneros ligeiros trouxeram, para o palco, elementos da cultura popular, tanto na Europa como no Brasil. Jongos, fados, cateretês, maxixes e outros elementos referentes à cultura popular de outros estados brasileiros podiam ser vistos e ouvidos em espetáculos que ocorriam em diferentes espaços: nas barracas de festas religiosas, nos circos, em teatros e nos pequenos cafés da cidade.<sup>8</sup>

Pesquisando peças representadas em teatros do Rio de Janeiro no início do século XX, encontramos algumas dessas referências. No ano de 1908, por exemplo, o bumba-meu-boi dava título à revista escrita por Álvaro Colas que subiu ao palco do teatro Apollo. A peça trazia canções de inspiração sertaneja, cenas de baile pastoril e do nascimento de Jesus.<sup>9</sup> O teatro “ligeiro” também trouxe, para o palco, cenas de macumba, como a peça *Aguenta a Mão*, que foi à cartaz em 1927. O quadro chamado “Chora na Macumba” era, segundo as colunas teatrais, uma “reconstituição da macumba, com todos os seus mistérios, no qual os personagens cômicos

---

7 LÍlian Rúbia da Costa Rocha, “O teatro de variedades e as diversões santistas do final do século XIX e início do XX”, Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2017 ; Fernando Antonio Mencarelli, “A voz e a partitura: teatro musical, indústria e divertimento cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)”, Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003 .

8 Sílvia Cristina Martins de Souza, ““Que venham negros a cena com maracas e tambores”: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro”, *Afro-Ásia*, n. 40 (2009), pp. 145-171 .

9 *O Paiz*, Rio de Janeiro, 24 dez. 1908, p. 2, ; *O Século*, Rio de Janeiro, 24 dez. de 1908, p. 2 .

da peça se verão nas mais hilariantes situações”.<sup>10</sup> Essa apreciação deixa claro que a religião de matriz africana constituía o pano de fundo para “hilariantes situações”, como aliás os demais quadros das peças. O apelo ao burlesco e ao cômico garantiam boa recepção do público e a ironia era utilizada para expor as questões sociais e políticas do cotidiano. Não é surpreendente, dada a hegemonia de teorias racistas europeias, que as manifestações da cultura popular, especialmente as identificadas como de origem africana, fossem representadas de forma estereotipada e depreciativa. Entretanto, essas modalidades de entretenimento também foram um espaço de ascensão para vários artistas negros nas Américas e um caminho de luta pelo acesso à cidadania, de enfrentamento do racismo e de protagonismo desses sujeitos.<sup>11</sup>

É evidente que, para artistas afrodescendentes, essa presença era sempre negociada.<sup>12</sup> Orlando de Barros chama a atenção para o fato de que muitos desses artistas até integravam as numerosas bandas e conjuntos que se apresentavam nas casas de entretenimento. No entanto, havia uma resistência a artistas dessa origem em papéis de destaque nas peças.<sup>13</sup> Alguns poucos até conseguiram romper essa barreira, mas costumeiramente sua presença no palco era sempre pela via do burlesco.

Ainda assim, o teatro de revista abriu um espaço para a representação da cultura afro-brasileira no palco. Como trabalhos recentes vem demonstrando, embora esses artistas não estivessem totalmente livres de imagens preconceituosas que inferiorizavam a população negra, esses

---

10 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 nov. de 1927, p. 5 ☒; *O Paiz*, 9 nov. de 1927, p. 5. Peça de Affonso de Carvalho e Octavio Tavares. “Chora na macumba” era o nome de um bloco carnavalesco que vez por outra participava das apoteoses de algumas revistas.

11 Martha Abreu, *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*, Campinas: Ed. Unicamp, 2017.

12 Neste artigo, os termos “pretos”, “mulatos” e “de cor” são empregados como aparecem nas fontes primárias, enquanto “negro” é usado no sentido atual, ou seja, para pessoa com ascendência africana predominante. “Mestiços” se refere a pessoas com ascendência indígena, europeia e africana ou, pelo menos, duas dessas origens.

13 Orlando de Barros, *Corações de chocolate: a história da companhia negra de revistas (1926-27)*, Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

cânones foram “arduamente negociados, ressignificados e subvertidos” por eles.<sup>14</sup>

Os modos de resistência de artistas negros nos palcos eram diversos e alguns deles conseguiram inclusive investir em carreiras internacionais. A artista “mestiça” Plácida dos Santos ficou eternizada, nas memórias de cronistas e literatos, como a primeira brasileira a dançar o maxixe em Paris, por volta de 1889. A dupla Os Geraldos (Geraldo Magalhães e Nina Teixeira) fez turnê por Buenos Aires, Montevideú, Lisboa, Porto e Paris, na primeira década do século XX. O repertório desses artistas era parecido, misturando canto e dança com ritmos que já eram considerados pela imprensa como brasileiros: lundus, fados nacionais, maxixes e canções brejeiras.

Na década de 1920, outros artistas brasileiros se projetaram nos palcos da América do Sul e da Europa. O exemplo mais expressivo foi os Oito Batutas. Esse conjunto, formado por músicos negros, dentre eles Pixinguinha, Donga e João da Baiana, foi a Paris em 1922, a convite do dançarino Duque que, desde a década de 1910, apresentava e ensinava maxixe na França. Ficaram seis meses em turnê pela França, tocando ritmos “nacionais”.<sup>15</sup> Paris era, então, a “zona de contacto” mais importante entre as três modernidades negras.<sup>16</sup> A inserção desses sujeitos no circuito internacional do mercado de entretenimento não somente permitiu avançar suas carreiras e valorizar o conteúdo do que apresentavam, mas contribuiu também para a introdução de uma modernidade negra transa-

---

14 Abreu, *Da senzala ao palco*; ver também: Juliana da Conceição Pereira, *A Era do Maxixe: a história social de uma dança nacional (1870-1930)*, Curitiba: Editorial Casa, 2022, p. 192; Andrea Marzano, *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*, Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009; Paulo Roberto de Almeida, *A presença negra no teatro de revista dos anos 1920*, Curitiba: CRV, 2018.

15 *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1928, p. 7 .

16 Sobre o conceito de *contact zones*, ver Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2ª ed., New York: Routledge, 2008. Sobre as *contact zones* da modernidade negra, ver Kobena Mercer, “Cosmopolitan Contact Zones” in Tanya Barson e Peter Gorschlüter (eds.), *Afro Modern: journeys through the Black Atlantic* (London: Tate, 2010), pp. 40-47.


tlântica no Brasil, que desafiava o racismo predominante, rompendo com o estereótipo do sujeito negro atrasado.

Dessa maneira, essa viagem deve figurar, ao lado da Semana de Arte Moderna de 1922, como evento-chave para o advento do modernismo no Brasil. Mas, na época, identificar artistas negros com a produção cultural nacional ainda era inaceitável para grande parte da elite letrada branca que aspirava representar o Brasil como extensão da Europa. Não raro circulavam na imprensa brasileira manifestações contrárias à viagem internacional dos Batutas.<sup>17</sup>

A Companhia Negra de Revistas foi outro grupo com papel de destaque nesse processo. João Cândido Ferreira, ator negro mais conhecido como De Chocolate, assistiu a *Revue Nègre*, estrelada pela bailarina Josephine Baker, em Paris, em 1925. Inspirado pelo sucesso desse espetáculo, ao voltar para o Brasil, fundou, com o cenógrafo português Jaime Silva, a Companhia Negra. Com um elenco formado por homens e mulheres negros, o grupo possuía alguns artistas experientes já conhecidos do grande público e muitos novatos. Com apenas um ano de existência, a Companhia encenou *Tudo Preto*, que causou grande impacto na produção cultural brasileira. A peça ainda se encaixava na dinâmica do teatro de revista: os quadros tinham uma boa dose de comédia, tomaram vários personagens estereotipados de empréstimo a outras produções e muitos números musicais. Como novidade, traziam para o palco um protagonismo negro e o uso de expressões de orgulho racial, o que dialogava com o modernismo negro franco-africano e norte-americano.<sup>18</sup>

Naquele momento, ouvir e dançar música negra, como o *jazz*, expressava modernidade, assim como se vestir de acordo com as novas modas vindas de Paris. Para artistas e empresários negros, essas emprei-

---

17 Rafael José de Menezes Bastos, “Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20 (2005), pp. 177-196 ; Virgínia de Almeida Bessa, *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*, São Paulo: Alameda, 2010.

18 Para uma análise das três modernidades negras, ver Antônio Sérgio Guimarães, *Modernidades negras: a formação racial brasileira*, São Paulo: Editora 34, 2021 pp. 67-90.

tadas eram uma forma de afirmarem sua própria modernidade, seu cosmopolitismo, sua respeitabilidade, credibilidade e postura antirracista. A Companhia Negra se inseria, assim, em um processo transnacional de disputas e negociações, que apelava para a cultura negra diaspórica, a fim de valorizar a cultura urbana negra no Rio de Janeiro e inseri-la no circuito transatlântico. Essa contribuição importante não deixava de apresentar também algumas ambiguidades. Tiago de Melo Gomes salienta a presença, na peça, de elementos da valorização da contribuição dos descendentes de africanos na construção da nação, mas essa valorização não deixava, por exemplo, de dialogar e reproduzir aspectos da teoria da mestiçagem sobre a erotização do corpo da mulher afro-brasileira.<sup>19</sup>

O pioneirismo da Companhia Negra de Revistas serviu de inspiração para outras empreitadas, dentre as quais a Companhia Mulata Brasileira, organizada por Raul Barreto, na década de 1930, em São Paulo. Com uma maioria de artistas pretos e mestiços em seu quadro, a companhia chegou a fazer turnê em Lisboa e no Porto.

De acordo com Tiago de Melo Gomes, diferentemente da Companhia Negra de Revistas, a Mulata Brasileira apostava largamente no imaginário folclórico regionalista.<sup>20</sup> Isso fica evidente no enredo da peça *Batuque, Cateretê e Maxixe*. Sobre a peça, cabe acompanhar a crítica de Mário Domingues no *Diário de Noite*:

Vou citar dois números: o cateretê e o jongo. Ambos foram admiravelmente dançados. A plateia interessou-se por eles, obrigando os artistas ao bis. Era o delicioso sabor do que, sendo realmente bom, se experimenta pela primeira vez. No cateretê, Antônio de Oliveira deu a impressão de ser um autêntico caboclo, admirado nos sertões como ‘dançador’ afamado. Dançando o jongo, João Felipe, um negro retinto, desses que brilham ao sol, como brilham os brilhantes pretos, foi verdadeiramente selvagem.<sup>21</sup>

19 Tiago de Melo Gomes, “Negros contando (e fazendo) sua história: alguns significados da trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”, *Estudos afro-asiáticos*, v. 23 (2001), pp. 53-83.

20 Tiago de Melo Gomes, *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

21 Mário Domingues, *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1930, p. 7.




Ao elogiar os números, Mário Domingues faz apelo à autenticidade do caboclo e o caráter “selvagem” do jongo. O quadro do jongo também foi muito comentado por outros críticos, que aí viam uma “dança da macumba”, ou elogiavam a reprodução “exata de uma macumba”.<sup>22</sup> O quadro fez tanto sucesso que foi incluído em outra peça do grupo.<sup>23</sup> O anúncio da peça ocupava meia página do jornal e trazia desenhado uma roda de personagens negros com traços grotescos – à moda *blackface* – com o título “Entra, Macacada!”.<sup>24</sup> A Companhia Mulata Brasileira representa bem toda a ambiguidade, nesse momento, da representação da cultura negra no palco. Ao mesmo tempo em que busca reproduzir a autenticidade de manifestações negras do Sudeste, ainda comungava de sua depreciação e ridicularização.<sup>25</sup>


Diferentes periódicos da década de 1920 chamaram a atenção para a crescente presença do folclore nas produções revisteiras. Ao avaliar a peça da Companhia Mulata Brasileira, um colunista afirmava que “o nosso ‘folklore’ é riquíssimo e os autores beberam nele muita coisa interessante que transformaram em outros tantos quadros de sucesso”.<sup>26</sup> Na crítica feita à peça *Flor Tapuya*, da Companhia Teatro São Pedro, afirmava-se ainda que “há muita coisa interessante do nosso folclore, e em que o lirismo do caipira explode a cada momento”.<sup>27</sup>


O uso da cultura popular em apresentações já era uma prática muito comum no teatro de revista, sendo cada vez mais valorizado por grupos e pela imprensa nas décadas de 1920 e 1930. É nesse período, por exemplo, que trupes efêmeras, como a Uira Companhia de Estilização do Folclore, declaravam seu objetivo de valorizar no palco as “nossas

---

22 A Batalha, Rio de Janeiro, 27 dez. 1930, p. 4 ; O Jornal, 30 dez. 1930, p. 15.

23 A Noite, Rio de Janeiro, 6 fev. 1931, p. 8 .

24 Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 dez. 1930, p. 32 .

25 As publicidades e notícias sobre a companhia vão desaparecendo na imprensa, de modo que não sabemos os motivos que levaram ao fim do grupo. De acordo com Paulo Fabio, em uma notícia da Revista da Semana, o grupo se dissolveu na viagem a Portugal. Paulo Fabio. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 13 jan. 1951, p. 31 .

26 A Rua, Rio de Janeiro, 9 nov. 1927, p. 2.

27 A Noite, 17 jun. 1920, p. 5.

canções, as nossas lendas e os nossos costumes”.<sup>28</sup> A crescente valorização da cultura popular como “folclore nacional” acompanhou e decorreu de mudanças tanto políticas quanto culturais. Desde o final do século XIX, intelectuais como Mello Moraes e Coelho Neto faziam apelos para que a cultura popular constituísse o fundamento da nação. No entanto, é somente a partir da década de 1930 que se registram ações mais coordenadas por intelectuais para a revalorização do folclore, como os dois congressos afro-brasileiros de Recife (1935) e de Salvador (1937). Esses esforços culminarão na Campanha do Folclore (1947-64), cujos integrantes dialogavam com grupos, como o TEN e a Brasileira.

O contexto institucional para o teatro mudou radicalmente na década de 1930, com o nacionalismo sendo adotado de maneira muito mais enfática pelo novo regime. Durante a Primeira República, o Estado se absteve de interferir mais objetivamente na cultura e no teatro, período em que o crescimento da indústria cultural e a profissionalização dos autores levou à criação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), em 1917. Com Getúlio Vargas, o Estado passou a interferir maciçamente na cultura, justamente em nome da nação. Essa intervenção foi muito contraditória, resultando em guerras culturais entre grupos conservadores e modernistas.<sup>29</sup> Todos concordavam sobre a importância do folclore para a construção da nação, mas não havia consenso sobre suas formas e conteúdos. O sertanejo, por exemplo, foi objeto de peças de teatro de Viriato Corrêa que exaltavam o desbravador.<sup>30</sup> As elites culturais geralmente desprezavam o teatro de revista, considerado inferior, e pediam apoio para o teatro considerado mais “sério” e mais restrito.

O Ministério da Educação, por sua vez, optou por providenciar auxílios para todo tipo de espetáculo, de peças do teatro de revista a peças

---

28 *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1933, p. 8 ☞; *Diário da Noite*, 5 jan. 1933, p. 5.

29 Ver a esse respeito o trabalho de Daryle Williams, *Cultura Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*, Durham: Duke University Press, 2001.

30 Vanessa Matheus Cavalcante, “O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro”, Dissertação (Mestrado em História), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012 ☞.

modernistas como *O Vestido da Noiva* (1943).<sup>31</sup> O empresário Walter Pinto, por exemplo, conseguiu muito apoio para seu teatro de gênero revisteiro, facilitado, sem dúvida, pelo fato de que apresentava a figura de um Vargas bonachão e pai dos pobres.<sup>32</sup> De forma que, se o teatro de revista agora gozava de apoio oficial, também perdia a sua independência e sua capacidade de crítica social, quadro reforçado ainda mais pela censura onipresente a partir de 1937. Ao mesmo tempo, o balé e o Theatro Municipal começaram a se abrir para o “folclore nacional” no Estado Novo.<sup>33</sup>

## O balé se abre para o “folclore nacional”

Apesar de algumas apresentações de grupos estrangeiros, o balé considerado “clássico” só foi implantado no Brasil com a chegada da bailarina russa Maria Olenewa (1896-1965), em 1927. Olenewa fundou a Escola de Danças Clássicas no Rio de Janeiro, em 1931, logo transformada em Corpo de Baile do Teatro Municipal, dirigido por ela até 1942. A primeira apresentação do Corpo de Baile ocorreu em 1937. Durante as décadas seguintes, os espetáculos eram geralmente calcados nos modelos clássicos europeus, ou seja, as coreografias seguiam os padrões do balé desenvolvido ao longo do século XIX na Europa. Convém lembrar, no entanto, que danças camponesas sempre providenciaram inspiração para os bailes

---

31 Sobre o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e a política de Vargas, ver Victor Hugo Adler Pereira, “Os intelectuais, o mercado e o estado na modernização do teatro brasileiro” in Helena Bomeny (org.), *Constelação Capanema: intelectuais e políticas* (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001), pp. 59-84; Mirna Aragão de Medeiros, “Abrem-se as cortinas: o teatro e a política nacionalista do governo de Getúlio Vargas, 1937-1945”, Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020, [↗](#).

32 Sobre Vargas, que gostava de assistir teatro de revista, e Walter Pires, ver: Pereira, “Os intelectuais”, p. 81.

33 Sobre as contradições do nacionalismo na produção cultural brasileira, em particular na chamada Música Popular Brasileira e no rádio, ver Bryan McCann, *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*, Durham: Duke University Press, 2004.

nas cortes europeias.<sup>34</sup> Contudo, os mestres de balé e os diretores elaboravam coreografias altamente estilizadas e personagens estereotipados que não mantinham qualquer relação com as culturas populares de origem, perdendo, nesse processo, qualquer intenção de autenticidade. No Brasil, se reproduzia, da mesma maneira, a dicotomia entre a “alta” cultura das elites no teatro e as diversões populares nos teatros de revista.

A grande inovadora nesse cenário foi Heros Machado (1914-2004), mais conhecida por seu nome artístico Eros Volússia, com a proposta de criar um balé “genuinamente nacional”. Filha de poetas e neta de atriz, cresceu num ambiente artístico e intelectual, mas, como conta nas suas memórias, desde criança também frequentava um terreiro de macumba perto de sua casa, onde aprendeu a dançar.<sup>35</sup> Estudou balé clássico com Olenewa, começou a ler os folcloristas e a pesquisar danças populares e conseguiu apoio da Comissão Nacional de Teatro.<sup>36</sup> Em 1937, subiu ao palco no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com o espetáculo *Eros Volússia – Bailados Brasileiros*, apresentando-se para o presidente Getúlio Vargas.

As categorias “popular” e “mestiça” foram frequentemente acionadas por Eros – que se definia como mestiça –, “ao construir a sua imagem pública como representante da ‘raça brasileira’”.

Analisando as performances de Eros Volússia, Karla Carloni observa que a coreografia da artista se inspirava do processo de renovação da dança acadêmica que ocorria na Europa e nos Estados Unidos desde a virada do século XIX para o XX. Os movimentos de Eros Volússia rompiam com as “linhas retas da estética clássica” e seu figurino trazia essa novidade. A artista incorporava elementos da cultura popular em suas apresentações e aparecia descalça, com cabelos soltos e vestimentas ornadas por adereços. Carloni observa que Eros Volússia, em suas coreografias, “selecionava e representava o que considerava como as

---

34 Carol Lee, *Ballet in Western Culture: a history of its origins and evolution*, New York: Routledge, 2002, p. 19.

35 Eros Volússia, *Eu e a dança*, Rio de Janeiro: Revista Continente, 1983.

36 Pereira, “Os intelectuais”, p. 62.

mais legítimas e originais manifestações da cultura brasileira”.<sup>37</sup> Como sublinha a pesquisadora, o corpo mestiço da bailarina “[...] representava, por um lado, o desejo de valorização da mescla étnica e cultural que daria origem à brasilidade. Por outro, e não contraditoriamente, indicava a possibilidade de construção de um passado e de um presente calcados na ideia de unidade”.<sup>38</sup>

Ainda que tivesse muito menos impacto que Eros Volúcia, merece menção, nesse contexto, a obra da bailarina, coreógrafa, pintora e escritora Felicitas Barreto (1910-?). Ela apresentou um *Ballet Folclórico Nacional* no Teatro João Caetano, em 1946, com coreografias inspiradas nas culturas indígenas e afro-brasileiras, incluindo “Macumba”, “Casamento de Zumbi”, “Feitiço” e “Yemanjá”. Como nota Fernando Ferraz, ao se apresentar “dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima”, chegou a ter problemas com a censura.<sup>39</sup>

O relaxamento da censura e o processo de redemocratização de 1945 a 1946 resultaram num clima intenso de renovação cultural, ainda que o início da Guerra Fria tenha logo deixado claro os seus limites.

## O TEN e “Aruanda”


Uma das companhias novas que mais se destacaram nesse período foi o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 por Abdias Nascimento. O objetivo do TEN era “um protesto contra a exclusão do negro dos palcos brasileiros ou contra sua inclusão marginal, em papéis subalternos ou decorativos”.<sup>40</sup> Como explicou na época, o TEN “não é, nem uma

---

37 Karla Carloni, “Eros Volúcia: a bailarina do Brasil moderno” in Jorge Ferreira e Karla Carloni (orgs.), *A República no Brasil: Trajetórias de vida entre a democracia e a ditadura* (Niterói: Eduff, 2019), pp. 79-121. p. 82.

38 Carloni, “Eros Volúcia”, p. 88.

39 Ferraz, “O fazer saber das danças afro”, p. 95.

40 Petrônio Domingues, “Tudo preto: a invenção do teatro negro no Brasil”, *Luso-Brazilian Review*, v. 46, n. 2 (2009), pp. 113-128 .

sociedade política, nem simplesmente uma associação artística, mas um experimento psicossociológico” para alcançar o avanço da população negra ou “de cor”, conforme a expressão usada na época.<sup>41</sup> Abdias foi, sem dúvida, uma personalidade extremamente influente no meio artístico carioca naquele momento, sobretudo entre aqueles que buscavam uma renovação do teatro em termos de conteúdo, de origem social dos atores e do público-alvo. A companhia não se encaixava em nenhum gênero conhecido no Brasil. Funcionava como um coletivo que, de acordo com o próprio Abdias, alfabetizava seus primeiros participantes recrutados de grupos sociais mais marginalizados e lhes oferecia uma nova atitude frente ao reduzido espaço que “ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional”.<sup>42</sup> Além de amadores, o TEN também recorreu a atores profissionais já consagrados, inclusive do gênero revisteiro, como Grande Otelo. Vários atores de destaque no entretenimento começaram suas carreiras no TEN, como a atriz Ruth de Souza, a bailarina e coreógrafa Mercedes Batista e Haroldo Costa.

A organização coletiva, independente do teatro institucionalizado, a revolta contra as estruturas de poder e o rompimento com cânones estabelecidos consagraram Abdias Nascimento, junto a Nelson Rodrigues, como dramaturgo modernista de primeira importância nesse momento.<sup>43</sup> Além disso, Abdias conseguiu, através do TEN, da revista *Quilombo* e das conferências que organizou, aglutinar um grande número de intelectuais negros e brancos – brasileiros, da estirpe de Guerreiro Ramos ou Edison Carneiro, e estrangeiros, como Melville Herskovits. Abdias também trouxe Katherine Dunham, a famosa bailarina e coreógrafa norte-americana, para dar oficinas no Brasil, o que intensificou as trocas e aprendizados de baila-

---

41 Abdias Nascimento, “Espírito e fisionomia do Teatro Experimental do Negro”, *Quilombo*, v. 1, n. 3 (1949), p. 11. Edição fac-similar, São Paulo: USP, Editora 34, 2003, p. 45.

42 Abdias do Nascimento, “Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões”, *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18 (2004), pp. 209-224. [DOI](#) p. 211.

43 Sobre as características do modernismo no teatro, ver Sally Debra Charnow, *Theatre, Politics, and Markets in Fin-de-Siècle Paris: Staging Modernity*, Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2005, pp. 206-207.

rinas emergentes como Mercedes Batista. Existia, então, uma forte rede de articulações entre artistas negros que entendiam a importância desses empreendimentos e que contribuíram para os espetáculos. Muitos deles estarão na Brasileira ou colaborarão com ela.

Muitas peças eram engajadas na luta anticolonial ou no combate ao racismo. Na adaptação da peça do autor norte-americano Eugene O'Neill, *O Imperador Jones*, estreada em 1946, o TEN transportou a ação de uma ilha do Caribe para o interior da Bahia. Usou cantos e ritmos afro-brasileiros para recriar o ambiente, mas sem integrarem o enredo. Já na peça *Aruanda*, estreada em 1948, do escritor e folclorista carioca Joaquim Ribeiro, o candomblé baiano esteve no centro da ação com o velho e ciumento pai de santo Quelé, interpretado por Abdias.<sup>44</sup> A maioria dos críticos elogiavam a atuação de Ruth de Souza como baiana doceira, mas criticavam o texto, por fugir, “por vezes, à linguagem usada pelos negros” em uma óbvia demonstração dos preconceitos que esses críticos tinham sobre sujeitos negros e esperavam ver esses estereótipos reproduzidos nas personagens. No entanto, reconheciam que o TEN havia feito, “pode-se dizer, um verdadeiro ensaio da criação do teatro folclórico”.<sup>45</sup>

Depois de *Aruanda*, no entanto, o TEN escolheu apresentar dramas de autores consagrados como Camus e Garcia Lorca, de mais difícil acesso para o público e para os próprios atores – muitos deles, sem formação teatral. Assim, não é de surpreender que alguns não compartilhassem o entusiasmo do diretor do TEN por peças como *Calígula*, que, à primeira vista, pareciam muito distantes tanto das preocupações dos atores quanto da cultura popular brasileira. Segundo o depoimento de Haroldo Costa, uma parte do grupo não apreciava esse tipo de espetáculo. Essa insatisfação resultou na dissidência de um grupo de jovens do TEN.

---

44 Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), Rio de Janeiro, Acervo Abdias Nascimento, Abdias do Nascimento, *Drama para negros e prólogo para brancos*, Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

45 *Correio da Noite*, 28 dez. 1948. Recorte de jornal, Acervo Abdias Nascimento/IPEAFRO. 

## Do grupo dos novos à criação do teatro folclórico brasileiro, 1949-1950

O Teatro Folclórico Brasileiro nasceu do encontro desse grupo de dissidentes do TEN, liderados por Haroldo Costa e Wanderley Batista, com Miécio Askanasy, então dono de uma livraria. Vale a pena apresentar os protagonistas principais para entender melhor como surgiu o grupo, quais foram seus objetivos iniciais e as razões que levaram ao câmbio da orientação, anos depois.

### Haroldo Costa

Figura 1  
Haroldo Costa, em 1964



Fonte: Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.



Haroldo Costa nasceu em 1930, no Rio de Janeiro. Depois da morte da mãe, ainda criança, foi mandado pelo pai para Alagoas, onde foi criado por sua tia. Segundo seu depoimento, foi essa tia que

me alfabetizou e, mais do que isso, quem me despertou para a chamada cultura popular, com seis, sete, oito anos. Ela [...] adorava música, tocava bandolim muito bem, tocava harmônica nas cerimônias da igreja e tinha muita sensibilidade para as coisas artísticas. E, claro, ela gostava dos guerreiros, da chegança, dos pastores, de todas as manifestações folclóricas de Alagoas, e me levava pela mão.<sup>46</sup>

Haroldo Costa voltou para o Rio de Janeiro aos dez anos e foi morar na Lapa. Com a ajuda do pai, conseguiu entrar no prestigioso Colégio Pedro II, onde militou na Associação Metropolitana de Estudantes Secundaristas (Ames), que tinha vínculos com a União Nacional dos Estudantes (UNE). Ao mesmo tempo, desenvolveu seu gosto pela leitura enquanto trabalhava numa livraria no período da tarde. Interessou-se pelas atividades do TEN, começando a dar aulas de alfabetização pela organização, que usava o espaço do prédio da UNE. Acabou entrando para o elenco do TEN e estreou na peça *O Filho Pródigo* (1947).<sup>47</sup> Em seguida, participou das peças *A Noiva e Aruanda* (1948).<sup>48</sup> Quando participava da encenação de *Os amores de Don Perlimpin*, Haroldo achou o texto de Garcia Lorca muito pesado e, segundo suas próprias palavras, “a gente via que não tinha nada a ver conosco, vamos fazer um negócio mais sacudido e tal [...] Foi aí que nasceu a ideia de formar um outro grupo”.<sup>49</sup>

A intenção desse grupo dissidente, que passou a se chamar Os Novos, era levar para o palco as manifestações populares negras que já conheciam ou pelas quais começaram a se interessar. Iniciaram ensaios num terreno baldio, sem luz, no Catete. Depois tentaram ensaiar no quintal de

46 Laboratório de História Oral (Labhoi), “Entrevista com Haroldo Costa”, Rio de Janeiro, 21 maio 2014. Entrevistadores: Martha Abreu e Matthias Röhrig Assunção.

47 Para mais detalhes, ver Rodrigo Faour, “Haroldo Costa 91 anos: ícone negro, artista e produtor - de fundador da Unes à Brasileira”, parte 1, Youtube, 2021 [📺](#).

48 Labhoi, “Entrevista com Haroldo Costa”, 21 maio 2014.

49 Labhoi, “Entrevista com Haroldo Costa”, 21 maio 2014. Ver também: Luiz Carlos Lisboa, *Haroldo Costa*, Rio de Janeiro: Editora Rio, 2003, p. 20.

uma casa de cômodos na rua do Catete, onde residia Wanderley Batista, um dos integrantes. Mas os demais moradores da casa, a maioria trabalhadores que acordavam cedo, começaram a reclamar. Tentaram então alugar uma vez por semana o espaço do tradicional Clube Recreativo Flor do Abacate, mas não tinham dinheiro suficiente para pagar o aluguel.<sup>50</sup>

Vê-se que o início do Grupo dos Novos foi marcado pela dificuldade de dispor de local de ensaio apropriado, o que levou o “quartel general” do grupo para o Café Lamas, perto do Largo do Machado, onde faziam suas reuniões. Como não conheciam a “ritualística de terreiro”, começaram a frequentar terreiros de macumba e de candomblé na Baixada Fluminense. Foi no terreiro de Joãozinho da Goméia, em Duque de Caxias, que Haroldo Costa encontrou “um gringo alto” e o chamou para assistir um ensaio.<sup>51</sup>

## **Miécio Askanasy**

Esse “gringo” era Miécio Askanasy, outro personagem central para a emergência e consolidação da Brasiliana. Mieczyslaw Weiss nasceu em 1911 em Lviv, na Galícia, que nesse momento ainda pertencia ao Império Austro-Húngaro, mas passou a fazer parte da Polônia depois da Primeira Guerra Mundial, e da Ucrânia, União Soviética, depois da Segunda Guerra. Filho de um empresário judeu abastado, vivia, segundo ele próprio admite, uma vida de “filhinho de papai rico” entre Viena e a Riviera italiana. A incorporação da Áustria à Alemanha nazista, em 1938 (*Anschluss*), resultou na perseguição aos judeus e Mieczyslaw Weiss, como muitos, emigrou para o Novo Mundo, chegando ao Brasil em julho

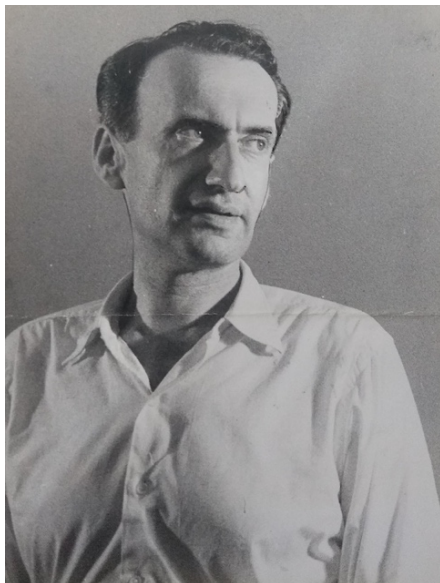
---

50 Para mais detalhes, ver também *A Noite*, 5 out. 1955, p. 14.

51 Rodrigo Faour, “Haroldo Costa 91 anos”.

de 1939.<sup>52</sup> Vale a pena lembrar que entre 20 mil e 35 mil judeus de língua alemã chegaram no Brasil no período entre 1933-1941.<sup>53</sup>

**Figura 2**  
**Miécio Askanasy, em 1950**



Fonte: Fundo Correio da Manhã, Arquivo Nacional.

Separado do pai rico e sem meios pecuniários, Askanasy viveu as dificuldades típicas de muitos exilados. Como era, segundo sua própria apreciação, um “esteta culto” sem conhecimento técnico nem comercial, passou a viver de dinheiro emprestado por conterrâneos.<sup>54</sup> Acabou entrando em depressão e pensando em suicídio. O seu amor por livros

52 Essas informações provêm de seu livro, em grande parte autobiográfico. Miécio Askanasy, *Alles ist Samba*, München: Kürzl, 1972. Todas as traduções do alemão são de nossa autoria.

53 Pedro Moreira, “Juden aus dem deutschsprachigen Kulturraum in Brasilien Ein Überblick” in Elke-Vera Kotowski (org.), *Das Kulturerbe deutschsprachiger Juden: Eine Spurensuche in den Ursprungs-, Transit- und Emigrationsländern* (Berlin: De Gruyter Oldenbourg, 2017, pp. 410-435), p. 430.

54 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 9.

constituiu-se em sua tábua de salvação. Começou a vender livros para falantes de alemão residentes no Rio e virou livreiro ambulante. Graças ao empréstimo de um emigrante rico de Hamburgo, alugou um espaço no primeiro andar de uma casa velha, no Centro.<sup>55</sup> Circulando pelos meios intelectuais e artísticos cariocas, conheceu vários pintores modernistas, que lhe emprestavam quadros para expor para venda na livraria. Em 1944, organizou uma exposição de obras de arte banidas do Nazismo, com apoio da União Nacional dos Estudantes, e conseguiu vender alguns quadros para um museu norte-americano.<sup>56</sup> Em 1946, registrou a empresa Livraria Askanasy Limitada, em parceria com outro austríaco, Walter Ernst, com capital de dois investidores privados, mudando sua livraria para a Rua da Quitanda. Naturalizou-se brasileiro em 1949, usando o nome de Miécio Askanasy, expressão de sua nova identidade no Brasil.<sup>57</sup> Recebeu, então, a proposta do escultor polonês Conde August Zamoyski, casado com a pintora Bellá Paes Leme, de família tradicional e abastada, para reformar a sua livraria-galeria para expor os trabalhos da esposa, com todas as despesas pagas pelo casal. Essa exposição foi um sucesso e recebeu visita até do futuro governador, Carlos Lacerda, e do milionário Carlos Guinle.<sup>58</sup>

Em outras palavras, em dez anos, o refugiado Mieczyslaw conseguiu transformar-se em Miécio, um empresário de sucesso na área de cultura no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, não somente aprendeu a língua portuguesa como também mergulhou na cultura afro-carioca. Na noite de São João de 1947, visitou com a amiga Maria Kowalska um terreiro de macumba na Pavuna.<sup>59</sup> Impressionado, passou a frequentar os terreiros de José do Mattozinho e Joãozinho da Gómeia, onde, segundo ele, conheceu Haroldo Costa. Quando contraiu uma doença grave, que dois médicos consultados não conseguiam diagnosticar adequadamente,

---

55 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 11.

56 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 12.

57 Ver seu processo de naturalização, disponível no Arquivo Nacional (AN), Rio de Janeiro, *Processo de Naturalização de Mieczyslaw Weiss (Miccio Askanasy)*, 1949.

58 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 11.

59 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 13. Askanasy chama ela de “Marysia”.

Maria chamou uma “macumbeira”, que providenciou uma cura rápida, estando plenamente restabelecido no outro dia.<sup>60</sup>

Seu fascínio pela cultura afro-carioca se combina com a constatação de que, por baixo do discurso da democracia racial prevalecente nessa época, havia um racismo estrutural. Nesse sentido, é interessante a razão que Askanasy deu para explicar seu empenho em prol da cultura popular negra na sua nova pátria:

O ódio racial tinha exterminado uma grande parte do povo judeu. Mas os mortos estavam mortos, e os sobreviventes não precisavam de minha ajuda. Eram mais poderosos que eu. Me aproximei dos fracos, oprimidos, os socialmente excluídos, os desfavorecidos por sua raça. Assim cheguei aos negros.<sup>61</sup>

Em sua narrativa, Askanasy aponta para uma preocupação com a exclusão social que já aparecia na narrativa de intelectuais como Abdias Nascimento. Certamente, esse tema já era discutido em diferentes círculos frequentados por Miécio Askanasy. Essa empatia do judeu exilado com os negros oprimidos, em terras brasileiras, reflete uma constelação mais ampla, explícita na “Black-Jewish Alliance” que acontecia na mesma época nos Estados Unidos.<sup>62</sup>

Askanasy passou a frequentar as reuniões do Grupo dos Novos ao redor do Largo do Machado. Constatando que o grupo não tinha espaço adequado para ensaiar, ofereceu o recinto de sua livraria nos horários que estivesse fechada, das 18 às 20 horas. Assim, começou a colaboração entre o Grupo dos Novos e o livreiro-galerista, que logo se tornaria empresário cultural. Como se vê pelo seu testemunho, Miécio Askanasy apreciava muito o talento musical e dançante de vários integrantes e o convívio informal e caloroso do grupo, mas tinha suas dúvidas quanto à capacidade de organização dessa turma. Em seu livro, dá como exemplo a festa de

60 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 26.

61 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 21. Askanasy emprega alternativamente as palavras “Schwarze” e “Neger”, conforme o uso comum no tempo em que escreveu.

62 Ver, por exemplo, Marc Dollinger, *Black power, Jewish politics: Reinventing the alliance in the 1960s*, Waltham: Brandeis University Press, 2018.

fundação do Grupo dos Novos que presenciou (naquela mesma casa de cômodos no Catete) que deveria começar às três da tarde, mas acabou acontecendo somente a partir das oito da noite – e ainda assim, segundo ele, de maneira bastante desorganizada.<sup>63</sup>

Na opinião de Askanasy, os ensaios desse grupo tão dotado e simpático levavam a nada, pois faltava uma direção. Aparentemente, o próprio grupo começou a sentir isso e um dos integrantes, Roberto Pereira, lhe ofereceu a direção em nome do grupo. É celebrado, então, um acordo que prevê uma direção coletiva para o grupo, que também passou a se chamar Teatro Folclórico Brasileiro: Wanderley Baptista e Haroldo Costa, do Grupo dos Novos; Miécio Askanasy e um advogado branco, amigo e fiador seu, Dirceu Oliveira e Silva, escolhido para aparentar mais seriedade nas relações com as autoridades.<sup>64</sup> A primeira reunião do novo grupo aconteceu em outubro de 1949 na casa de Askanasy, no Centro, reunindo umas 30 pessoas. Segundo o relato de Askanasy, um diretor, Wanderley, não apareceu nem deu desculpas. O advogado logo declarou que não iria se envolver nos trabalhos. Teriam sobrado, assim, Costa e Askanasy, mas segundo este último, Costa lutava com tremendos problemas de sobrevivência, a ponto de ter de dormir na rua. Isso não bate com os relatos do próprio Haroldo, que relatou trabalhar como datilógrafo na Rádio Mayrink Veiga nessa época.<sup>65</sup> Seja como for, o resultado teria sido Miécio assumir a direção de fato do grupo, versão contestada ulteriormente por Haroldo Costa, como iremos ver em seguida.<sup>66</sup>

---

63 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 28.

64 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 38. Essa versão de quatro diretores é também endossada por Abdias Nascimento no jornal Quilombo: “Estreou no Ginástico o Teatro Folclórico Brasileiro, grupo idealizado por vários elementos lançados pelo Teatro Experimental do Negro, entre eles Haroldo Costa e Wanderley Batista, aos quais se juntaram posteriormente os Snr. Askanasy, inteligente e conhecido livreiro, e Dirceu Oliveira Silva”. Abdias Nascimento, “Teatro Folclórico Brasileiro”, *Quilombo*, ano 2, n. 5 (1950). Edição fac-similar, São Paulo: USP, Editora 34, 2003, p. 12

65 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 18.

66 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 39.

## As inovações do teatro folclórico brasileiro

A partir do momento que o grupo, agora chamado Teatro Folclórico Brasileiro, começou a ensaiar regularmente nos fundos da livraria Askanasy, a dinâmica mudou. Não que faltassem vizinhos ou policiais incomodados com pessoas fantasiadas e dançando ritmos percebidos como de “bruxaria” – o que mostra o preconceito dos cariocas em geral em relação aos ritmos tocados pelo grupo. Mas a regularidade dos ensaios permitiu que os talentos dos integrantes se desenvolvessem.

### A dinâmica dos ensaios e os novos integrantes

Sintomática é a história do dançarino João Elysio, que emocionou Askanasy ao contar que cresceu sem pai nem mãe e que trabalhava como faxineiro em um prostíbulo. Askanasy o descreve como “feio, pequeno”, mas grande dançarino do frevo, “estrela do grupo” desde o tempo dos Novos, “de boa índole, histérico, imprevisível, energético, vulgar, sensível à arte e conhecedor de arte”.<sup>67</sup> Tanto que as bailarinas Agostinha Reis e Fausta Conceição só queriam dançar frevo com João Elysio. Os integrantes faziam vários tipos de contribuições – dançando, tocando instrumentos, criando coreografias, fantasias e cenários. O dançarino Elysio, por exemplo, virou também coreógrafo do grupo.<sup>68</sup> Desde o tempo dos Novos, havia dois percussionistas que tocavam os tambores: Waldemar Bastos e Roberto Pereira. Pereira, na sequência, também assumiu o cargo de cenógrafo, segundo Askanasy, o trabalho mais pesado de toda a trupe.<sup>69</sup>

---

67 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 35

68 Askanasy, *Alles ist Samba*, pp. 33-36. No programa de 1955, figura como coreógrafo de *Na praia nordestina*. Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal (Cedoc-FTM), Rio de Janeiro, *Brasiliana Programa do Theatro Municipal* (042280), Impresso, 27 out. 1955.

69 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 37.

Como os ensaios começaram a atrair público, mais pessoas se juntaram ao grupo.

Desde o início, o foco do Grupo dos Novos era o folclore. Por isso, atraía mais dançarinos e percussionistas do que atores. De acordo com o jornal *O Cruzeiro*, “E toda noite, quem seguisse pela Rua do Ouvidor ouviria o som compassado do tambor que saía da Livraria Askanasy, nas imediações. José Prates a compor suas músicas, João Elycio a fazer suas marcações”.<sup>70</sup>

José Prates (1928-2004) foi outra personagem importante que entrou para o grupo nesse momento. Era pernambucano de Recife, filho de um compositor de danças populares, que serviu na Marinha e vivia com a mãe e dois irmãos em um pequeno cômodo. Tocava cavaquinho e ofereceu músicas ao grupo. Naquela altura, Askanasy, Costa e Roberto acharam as melodias monótonas e as letras banais. Mas adoraram como ele as apresentava e ele passou a incorporar o grupo, passando a assumir um papel de destaque, principalmente como compositor e intérprete.<sup>71</sup>

Ao núcleo inicial dos Novos também se juntou Antônio Rodrigues, recrutado em um terreiro na Baixada, como percussionista. Antônio, mais tarde, se transformaria também em dançarino, após vencer grande relutância, pois achava que dançar no palco não seria “para homem”.<sup>72</sup> Duas mulheres importantes para a dinâmica do grupo foram Maria Baiana e sua filha, Agostinha Reis. De acordo com os jornais da época, Maria Baiana vendia doces com seu tabuleiro pela cidade. Haroldo Costa era amigo e frequentador de sua casa e o convite surgiu dessas visitas. Muitos outros homens e mulheres participaram ou colaboraram em algum momento com a Brasileira. Ao acompanhar as pequenas menções a esses sujeitos nos periódicos, chama a atenção que eram muito ligados aos universos do samba e do candomblé. Sujeitos que se encontravam

---

70 José Medeiros. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1953, p. 94 ☒.

71 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 46. Para uma biografia mais detalhada de José Prates, ver: Itamar Dantas, “A história esquecida de José Prates: o músico que divulgou a cultura brasileira em mais de 90 países”. Ver também: ☒.

72 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 35.



em festejos, que em algum momento poderiam ter trabalhado juntos em outros espaços, e que criaram uma rede de articulação e de ajuda mútua que certamente contribuiu para a dinâmica e o desenvolvimento do grupo. Assim, o Teatro Folclórico Brasileiro, nessa fase, conseguiu mobilizar diferentes artistas, profissionais e amadores, em um sentido muito próximo da proposta do TEN.

**Figura 3**  
**Quadro “Bahia, 1835” Teatro Folclórico Brasileiro**



Fonte: Centro de Documentação da FUNARTE.

### **A mobilização de profissionais do teatro**

Mais surpreendente, à primeira vista, é que os ensaios do grupo atraíam também curiosos do mundo das artes e artistas de renome. Nas palavras de Haroldo Costa:

Ascanasy [sic] foi o cara que deu esse gás inicial, porque ele acreditou na ideia, ele tinha uma livraria de livros estrangeiros na Rua da Quitanda e, quando a livraria fechava, a gente ensaiava de noite. E virou moda. Eu me lembro que, quando o Alberto de Cavalcanti veio da Europa, quando ele veio da Inglaterra, ele foi lá assistir o ensaio. Djanira, a pintora. É o que hoje seria um *must*, todo mundo ia lá para ver o que era aquilo, porque era uma coisa inteiramente nova.<sup>73</sup>

Isso permitiu à diretoria do Teatro Folclórico Brasileiro mobilizar seus contatos já existentes – Ascanasy entre escritores e pintores, Costa entre atores e ambos entre periodistas – para que colaborassem com textos, coreografias, cenários e guarda-roupa ou então apoiassem a estreia em artigos e conversas.<sup>74</sup>

De fato, a grande originalidade e inovação do TFB estava em juntar cultores populares a profissionais de teatro e de balé clássico para adaptar aspectos do folclore negro ao palco.<sup>75</sup> Vejamos alguns protagonistas dessa estilização.

No caso do balé clássico, é necessário ressaltar a contribuição de Maryla Gremo (1911-1985) para a coreografia do TFB. Nascida na Polônia, Gremo começou sua carreira estudando balé clássico com várias mestras russas e se apresentou em numerosas cidades da Europa. Também aprendeu técnica e dança moderna com os coreógrafos Rudolf Laban e Mary Wigman. Adoeceu em uma excursão pela Argentina com o Gérard Ballet e acabou fixando-se no Brasil, estreando numa temporada do balé *As Criaturas de Prometeu*, de Beethoven, em 1936. Em 1938, passou a incorporar o corpo de baile do Teatro Municipal, tornando-se a primeira bailarina em várias óperas europeias, com coreografias de Maria

---

73 Labhoi, “Entrevista com Haroldo Costa”, 21 maio 2014. A pintora Djanira contribuiu com uma “cortina” pintada para o espetáculo. Ver programa do Teatro Municipal de 1955, *Festa na Roça*, Cedoc-FTM, Rio de Janeiro, Brasiliana Programa do Teatro Municipal, Impresso, 27 out. 1955.


74 Gustavo Doria, *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1950, p. 2 ☒

75 Em nossa pesquisa, não localizamos os roteiros das peças. Desse modo, não podemos afirmar se em todos os quadros havia diálogos. Os jornais também não trazem essa informação.

Olenewa.<sup>76</sup> Com essa impressionante bagagem de balé clássico e dança expressionista, Maryla elaborou a coreografia de, “Funeral de um Rei Nagô”, contribuindo assim para um quadro importante do repertório do grupo.<sup>77</sup>


Ela e os outros colaboradores que vinham do teatro e do balé clássico trouxeram aptidões e habilidades que permitiram uma adaptação inovadora de manifestações folclóricas brasileiras ao palco, conquanto houvesse, do outro lado, detentores com fundamentos nessas expressões de cultura popular. De fato, a seleção do repertório do TFB seguia de perto o enraizamento dos atores, bailarinos e músicos em suas respectivas culturas negras regionais. No programa de 1950, já se destacavam os quadros “A Macumba”, “O Maracatu”, “A Congada”. No programa do ano seguinte figuram, assim, do Rio de Janeiro, samba e pernada no quadro “No Morro Carioca”, ritmos de macumba em “Macumba de Exu”. Os ritmos do candomblé baiano e a capoeira estavam presentes no quadro “Bahia em 1830”. A maioria dos quadros do Nordeste, como o auto de “Guerreiros” e os quadros “Frevo” e “Maracatu de Nação Elefante” eram, no entanto, inspirados do folclore de Pernambuco e Alagoas, regiões de origem de grande parte dos compositores, músicos e bailarinos do TFB.<sup>78</sup> O poeta e autor Solano Trindade e sua esposa Margarida também contribuíram nessa fase inicial. Solano dirigiu o quadro “Maracatu”, para o qual Margarida produziu os figurinos.<sup>79</sup> Na estreia, a artista Marina Gonçalves declamou o poema “Quem está gemendo”, de Solano Trindade.<sup>80</sup>


---

76 São Paulo Companhia de Dança, “Maryla Gremó”, *Dança em Rede*, São Paulo .

77 Hekel Tavares; Murilo Araújo; José Siqueira, *Funeral dum rei Nagô*, s.d.

78 Havia, além do mais, o quadro mais genérico “Na Praia Nordeste”, com músicas do pernambucano José Prates, de Haroldo Costa, que tinha fortes elos com o folclore alagoano, e de José Roberto.

79 *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1950, p. 6 .

80 *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1950, p. 7 ; *Correio da Manhã*, 27 jan. 1950, p. 13. Sobre o poema, ver: Solano Trindade, *Cantares ao meu povo*, São Paulo: Fulgor, 1961.

## Adaptação, estilização e autenticidade

Em 1951, Olga Obry sugeriu que “Maryla Gremo, primeira figura do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio, criou coreografias para o conjunto, pondo no caos da arte popular a ordem que o palco exige”.<sup>81</sup> Pode-se questionar os preconceitos embutidos nessa afirmação, mas não a interação dos atores com tradições e coreografias estrangeiras. Se a colaboração de Maryla Gremo representa a coreografia de tradição europeia e modernista, é importante sublinhar que houve também a influência da dança modernista negra. Katherine Dunham, que visitou o Brasil e administrou um curso no Theatro Municipal do Rio em 1950, foi uma referência fundamental para o grupo, sendo mencionada por Haroldo Costa e Askanasy.<sup>82</sup> Provavelmente, também tenha sido professora de vários bailarinos do Grupo dos Novos.

Outro coreógrafo profissional que ajudou a montar o espetáculo foi Gilberto Bréa, o único bailarino branco do Teatro Folclórico Brasileiro. Filho de família abastada, estudou dança e foi aluno da bailarina russa Nina Verchinina, quando ela assumiu, por breve período, o posto de coreógrafa e *maître-de-ballet* do Corpo de Baile do Teatro Municipal, em 1948.<sup>83</sup> É curioso como a grande imprensa distorcia sua colaboração no grupo. Um artigo na *Manchete*, por exemplo, afirmava: “Gilberto Bréa encarregou-se da coreografia e das partes de dança que pudessem ser executadas por brancos”.<sup>84</sup> Bréa, pelo contrário, havia criado – na primeira temporada do TFB – os quadros “Na praia nordestina”, “Macumba de Exu”, e “Bahia em 1830”, com coreografias baseadas na cultura e religiosidade afro-brasileiras. Além do mais, ele próprio dançava o orixá Xangô nas apresentações.<sup>85</sup>

---

81 Olga Obry, “Do terreiro ao teatro”, *A Casa*, Rio de Janeiro, maio/abr. 1951, p. 56 [↗](#).

82 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 23.

83 Editores da Enciclopédia Itaú Cultural, “Nina Verchinina”, Enciclopédia Itaú Cultural [↗](#).

84 Brutus Pedreira, “Brasiliana: Teatro Folclórico Brasileiro”, *Manchete*, 9 jan. 1954, p. 59.


85 Ferraz, “O fazer saber das danças afro”, p. 138.

Haroldo Costa, em depoimento ulterior, reconheceu a importante contribuição de Gilberto Bréa e o aprendizado de balé clássico russo que trazia para o grupo. No mesmo trecho, Costa não somente valoriza a contribuição de integrantes não negros, como ressalta que a mistura era vista como constitutiva da própria construção do espetáculo:

Devemos a ele muitas informações sobre balé moderno, que mais tarde agregamos aos números que apresentamos. Gilberto era coreógrafo e tinha uma boa base de balé moderno. Mais tarde, inclusive, criou para nós algumas danças, e era solista dos números de candomblé, em que representava invariavelmente a figura de Xangô. Nossa preocupação mais constante era a de que fôssemos um grupo brasileiro, dançando, declamando e cantando coisas do Brasil, sem preocupação de que apenas atores, cantores, dançarinos, músicos e ritmistas negros fizessem isso. Essa concepção foi sempre mantida e atraiu ao grupo pessoas de etnias diferenciadas, como o Gilberto Bréa, que era louro. E ele não era o único. Nosso espetáculo era misturado, e trouxe para mim, pessoalmente, ao longo de toda a vida, essa preocupação de sempre fazer espetáculos mostrando nosso perfil geral, de tantas influências, de vários matizes.<sup>86</sup>

Askanasy menciona outra influência importante: o grupo Pássaro Azul, grupo de teatro inovador inspirado na cultura popular russa. Inicialmente fundado na Rússia, por Jascha Južnyj, em 1917, seus integrantes, fugindo da Revolução bolchevique, o reconstituíram no exílio, em Berlim, onde residiam 400 mil russos exilados na década de 1920. O Pássaro Azul perseguia a ideia de uma obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), ou seja, uma interação multimídia de várias artes, através da colaboração de pintores, músicos, atores e cenógrafos. Combinando novas tendências cenográficas russas e modernistas alemãs – expressionismo e cubismo –, o Pássaro Azul destacava-se particularmente pelos cenários coloridos representando e estilizando a cultura popular russa.<sup>87</sup> Južnyj assumia também o papel de conferencista, explicando a cultura popular

86 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 30. Ver também o Ferraz, “O fazer saber das danças afro”, p. 137.

87 Marion Koschier, “Der Blaue Vogel”, *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit* .

russa para o público de língua alemã. O grupo se apresentava anualmente em Viena desde 1922, e certamente foi ali que Askanasy assistiu ao espetáculo, pois escrevia resenhas sobre peças de teatro na época. Ele cita explicitamente o grupo como inspiração para o TFB.<sup>88</sup>

O curioso é que todo esse diálogo com o teatro e a dança moderna são apagados ou, pelo menos, atenuados, pela grande maioria da imprensa, que apenas sublinhava a necessidade de elevar “o nosso folclore” ao palco.<sup>89</sup> A preponderância da cultura popular negra no espetáculo também não é mais tematizada, em contraste com o que acontecia ainda com a Companhia Negra de Revistas vinte anos antes. Talvez naquele momento já fosse mais delicado discriminar um grupo de teatro por esse motivo, ou então, se mostrava mais interessante a apropriação de todas as manifestações possíveis para avançar a agenda nacionalista da maioria dos críticos e comentaristas.

**Figura 4**  
**Haroldo Costa, noivo na quadrilha**



Fonte: Centro de Documentação da Funarte, Teatro Folclórico Brasileiro.

88 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 26, para as reportagens e ver a página 40 para o Pássaro Azul. Esse grupo também é mencionado em resenhas sobre o TFB.

89 Uma exceção é o artigo “Teatro Folclórico Brasileiro”, *O Globo*, 26 jan. 1950, p. 2, mas ele basicamente reproduz as informações fornecidas pelo grupo.

## Da estreia para a primeira turnê internacional. 1950-1955

Na última fase antes da estreia, o grupo conseguiu autorização para fazer ensaios no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, na esquina da Rua México, no Centro.<sup>90</sup>

Nos jornais, multiplicavam-se os anúncios da temporada dando detalhes de sua programação. Os ensaios criaram um clima de expectativa e suspense, alimentado por apoiadores benevolentes, como Paschoal Carlos Magno, que destacava o potencial do grupo.

A primeira e curta temporada de cinco dias foi marcada para os dias 25 a 29 de janeiro de 1950, no Teatro Ginástico, na Rua Graça Aranha 187, no Centro do Rio – atualmente o Teatro SESC Ginástico. Não sabemos se o Ginástico lotou ou não nesses dias. É curioso como alguns jornais imprimiram notas sobre o espetáculo (“estreou ontem”), mas apenas reproduziam os anúncios dos objetivos e do programa do TFB, sem a apreciação crítica própria de uma resenha na temporada inicial.<sup>91</sup> O programa do espetáculo da estreia começava com o quadro “Navio Negreiro”, no qual Haroldo Costa recitava o famoso poema de Castro Alves. Os outros quadros eram “Brejeiro”, “Bahia”, “Funeral dum Rei Nagô”, “Batuque e Cateretê”, “Maracatu” e “Macumba da Selva”.<sup>92</sup> O quadro “Bahia, 1835” era inspirado em um quadro de Rugendas e incluía uma cena de capoeira, provavelmente a primeira vez que essa arte era apresentada num palco de teatro, e não em ringue de lutas.

Como já salientou Roberto Pereira, o espetáculo foi saudado por uma série de críticos e intelectuais de destaque, em particular integrantes do movimento folclorista.<sup>93</sup> Esse movimento estava em plena ascensão no início da década de 1950 e gozava do apoio institucional e do presidente

---

90 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 21.

91 Ver por exemplo: Gustavo Dória, “Teatro Folclórico Brasileiro”, *O Globo*, 26 jan. 1950, p. 2.

92 *Correio da Manhã*, 29 jan. 1950, p. 15.

93 Pereira, “Teatro Folclórico”, p. 226.

Vargas. Renato Almeida, presidente da então recém-criada Comissão Nacional do Folclore, manifestou seu apoio incondicional ainda antes da estreia:

Um teatro dessa natureza colocará a riqueza do nosso folclore ao alcance do povo em geral, ressuscitando e valorizando esse legado dos mais ricos, que é de todos nós. Admiro e aplaudo a coragem e a perseverança desse grupo, que revela ao mesmo tempo um sentido de patriotismo construtor.<sup>94</sup>

Logo depois da estreia outra vez Renato Almeida louvou os esforços do TFB: “Pela primeira vez se faz semelhante esforço no Brasil e é preciso que seja apoiado e prestigiado, apontando aos nossos dramaturgos o campo imenso de inspiração que se lhes depara nas artes e tradições populares, que o teatro deve transformar e elevar esteticamente”.<sup>95</sup>

Outro apoio importante inicial veio do ator, poeta, crítico de teatro, diplomata e político Paschoal Carlos Magno, que presenciou pelo menos um ensaio e escreveu uma coluna ainda antes da estreia do TFB, na qual dizia:

É uma iniciativa que se deve a um grupo de entusiastas das coisas brasileiras e que entende ser urgentemente necessário salvar do esquecimento o nosso patrimônio popular de música, festa e danças. A congada, o maracatu, o bumba-meu-boi, os reisados e tantas outras danças populares tão – intensamente belas e fascinantes – realizam-se, apenas episodicamente, com repercussão cada vez menor e mais restrita. E, assim, os nossos temas folclóricos, vão, aos poucos, adquirindo a algidez das coisas mortas, passando, tão somente, a constituir objeto de estudo dos especialistas, sem que o povo – que é o depositário das tradições – deles tome conhecimento.<sup>96</sup>

Esses louvores demonstram que o TFB conseguia ir de encontro às ideias e à agenda do movimento folclórico, que pode ser resumido nos seguintes pontos: o folclore brasileiro é rico e deve contribuir para

94 “Palavras de Renato Almeida”, *Correio da Manhã*, 25 jan. 1950, p. 15.

95 *Correio da Manhã*, 2 fev. 1950, p. 17.

96 *Correio da Manhã*, 19 jan. 1950, p. 17.



a construção da nacionalidade; as manifestações folclóricas estão em extinção e, portanto, precisam ser preservadas através de intervenções; representar o folclore no teatro é uma maneira de divulgá-lo e prestigiá-lo. Essa agenda nacionalista era compartilhada por uma ampla gama de críticos, intelectuais e funcionários que, naquele momento, simpatizaram com o projeto do TFB de levar o folclore brasileiro para o teatro. Para Roberto Pereira, foi estratégia deliberada do grupo: “O TFB se apropriou do discurso nacionalista desse segmento da intelectualidade brasileira e o materializou nos palcos”.<sup>97</sup>

Se todos os críticos foram unânimes em saudar o projeto, sua execução naquela estreia, no entanto, não foi do gosto de todo mundo. Talvez a crítica mais dura tenha vindo de Gustavo Dória, em *O Globo*, ao escrever que “a estreia do Teatro Folclórico Brasileiro se apresenta, apenas, como uma ideia a ser desenvolvida”. Vejamos os aspectos que criticou:

E essas dificuldades são evidentes no espetáculo a cuja estreia assistimos na quarta-feira última, no Ginástico. Faltou a Askanasy a colaboração técnica eficiente e indispensável numa tal empreitada [...] Faltou ao espetáculo autenticidade em seus diversos quadros, alguns, como a ‘Congada’, marcados à maneira de um número de *music-hall* qualquer ou naquela nudez inadmissível na ‘Macumba’ final. Os elementos de que o Teatro Folclórico dispõe são, em sua maioria, estreantes e poucos, realmente, dotados de qualquer predicado que os indique para o palco. Os bailados, com exceção de ‘Maracatu’ (que resulta, realmente, num quadro digno de menção), são pauperríssimos como ideia e se desenvolvem dentro de uma coreografia sombria ainda mais prejudicado pela ausência de efeitos de luz. Falta, outrossim, ao espetáculo, um diretor habilitado, que saiba coordenar os diversos números de maneira a evitar demoras e esperas num espetáculo que não se apresenta como uma realização de amadores.<sup>98</sup>

A crítica concentrava-se em torno de quatro questões: o amadorismo dos atores e dançarinos; a falta de uma iluminação profissional; a falta de direção que ligasse os quadros; e a suposta estilização no molde do teatro de revista, o que tiraria a autenticidade do espetáculo. Sua

97 Pereira, “Teatro Folclórico”, p. 230.

98 Gustavo Dória. “Teatro Folclórico Brasileiro”, *O Globo*, 28 jan. 1950, p. 2.

análise reduzia, assim, de forma sintomática, o espetáculo. A estratégia de aproximar ao teatro de revista era usualmente utilizada para desqualificar alguma atividade.

**Figura 5**  
**Quadro “Candomblé”**



Fonte: Centro de Documentação da Funarte, Teatro Folclórico Brasileiro.

Dessa forma, o consenso a respeito da importância de levar o folclore brasileiro para o palco se desfazia tão logo chegava aos modos de representação. Em primeiro lugar, a originalidade do TFB, como do TEN, de recrutar atores negros e mestiços amadores, oriundos das classes populares, sempre resultava em críticas ao amadorismo. A combinação de danças populares coreografadas com diálogos mais ensaiados e textos poéticos – como o “Navio Negreiro” declamado por Haroldo Costa – tampouco agradava aos críticos mais conservadores, cuja expectativa era de um espetáculo mais integrado e menos experimental.

Destarte, a própria originalidade do TFB era vista como um problema por alguns críticos. No entanto, o caráter amador do elenco, que representava no palco manifestações de sua própria vivência, era sempre ressaltado como positivo e “autêntico” por outros críticos. O próprio Abdias

Nascimento aplaudiu o esforço do TFB e o aproximou da finalidade do TEN, ou seja, de “levar para o palco o folclore genuíno e puro, tal como existe na fatura ingênua e espontânea do povo. Tudo foi uma decorrência do exemplo do Teatro Experimental do Negro, provando com ‘Aruanda’ as possibilidades dramáticas do nosso folclore”.<sup>99</sup>

Uma marca dessa autenticidade foi, sem dúvida, a transposição de rituais religiosos com transe para o palco. Aqui, o TFB adotou um recurso que já havia feito sucesso na performance negra modernista anterior. A macumba e o candomblé – tambores e ritmos “primitivos” e a representação da possessão – sempre provocavam *frisson* e excitação no público de classe média ou alta, no Sudeste, e depois, no exterior. Askanasy afirma que, no quadro “Macumba”, os atores incorporavam de verdade no palco e que demoraram cinco anos e muitas apresentações para isso não mais acontecer. Além do mais, teria havido tranSES espontâneos entre o público também.<sup>100</sup> Outra marca da autenticidade do Brasil, o carnaval representava a celebrada convivialidade de seus habitantes. Desde a década de 1930, era considerado central para a idiosincrasia brasileira e por isso não surpreende que o TFB tenha feito do carnaval outro quadro proeminente e permanente no espetáculo, respondendo à demanda do público.

## **Apresentação em São Paulo e convite internacional**

Depois do sucesso relativo da estreia no Ginástico, o grupo conseguiu finalmente decolar. Mesmo assim, não foi nada fácil, pois o grupo não podia depender apenas de apresentações em grandes salas de teatro. Precisou, então, adaptar seus números a vários tipos de palco e audiências, apresentando-se, por exemplo, em teatros e casas particulares.<sup>101</sup>

---

99 Abdias Nascimento, “‘Aruanda’: marco do teatro folclórico”, *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 12 set. 1955, p. 26 ☒.

100 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 60. Outro episódio de transe é relatado por Gilberto Bréa, “O Baião invade a Europa”, *A Noite*, 11 nov.1955, p. 3.

101 *A Noite*, 5. out. 1955, p. 4

Os primeiros contratos que Askanasy conseguiu foram para apresentações em cidades do interior do estado do Rio de Janeiro. Em seguida, o grupo estreou no Theatro Municipal de São Paulo, no dia 8 de dezembro de 1950. “Ficamos seis meses em São Paulo – diz Haroldo Costa – e ali conseguimos a nossa maioria artística”.<sup>102</sup> Em São Paulo, o grupo também recebeu seu primeiro convite internacional. Segundo relatou Haroldo, depois de uma matinê de sábado, chegou um gringo pequenino perguntando: *Qui est le maître de ballet?* Sendo o único do grupo a arranjar algo em francês, Costa explicou que não havia *maître de ballet*.<sup>103</sup> O gringo era Mariano Norsky, cujo irmão gêmeo era diretor do Royal Festival Ballet, de Londres, e que estava procurando grupos para um festival folclórico naquela cidade no ano seguinte. Norsky se tornaria outro empresário e organizador de temporadas do Grupo, após alcançarem a Europa.

## **A primeira turnê internacional: América do Sul e Europa, 1951-55**

A turnê pela América do Sul começou na Argentina, onde os donos do Teatro Astral, em Buenos Aires, exigiram que o grupo se apresentasse como Ballet del Brasil em vez de TFB.<sup>104</sup> Dali, o grupo seguiu para se apresentar em várias cidades do interior da Argentina e em Montevideú. A etapa seguinte foi o Chile, para onde foram de avião, porque a neve estava bloqueando a passagem dos Andes. Tiveram que deixar, então, parte do cenário e figurino para trás porque os grandes baús não cabiam no avião.<sup>105</sup> Em Santiago, segundo Costa, não tiveram maiores problemas porque o alojamento e alimentação eram pagos. Entretanto, para ganhar algum trocado entre duas temporadas, tinham que se apresentar em lugares pouco recomendados: “A gente saía de um espetáculo no Teatro

---

102 Citado em: *A Noite*, 5 out. 1955, p. 4.

103 Silvio Tendler. “Haroldo Costa - O nosso Orfeu”, *Youtube*, 2015 [📺](#).

104 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 26.

105 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 31.

Municipal de Santiago, por exemplo, e acabava atuando num cabaré de bandido, em Valparaíso. E, quando uso essa expressão, não uso figura de retórica não, era cabaré de bandido mesmo!”<sup>106</sup>

Esse era apenas o começo das dificuldades. Quando saíram do Peru, depois de um *show* num anfiteatro ao ar livre, em Lima, o grupo saiu de ônibus em direção ao Equador, onde tinham outro compromisso. Depois de longa viagem em que passaram por privações por falta de dinheiro, encalharam na fronteira entre Peru e Equador, que estava fechada quando chegaram. Sem dinheiro para alojamento nem comida, improvisaram uma apresentação no cinema da cidade fronteiriça. Em seguida, conseguiram se apresentar no prestigioso Teatro Colón, de Bogotá, ainda que em meio a um levante urbano conhecido como Bogotazo.<sup>107</sup>

Dali, o grupo seguiu para Barranquilla, no litoral atlântico e outras cidades da área, local onde os integrantes do TFB passaram as maiores necessidades. Em Santa Cruz de Mompoix, um empresário colombiano fugiu com o dinheiro devido ao grupo. Sem meios de pagar o hotel, tiveram que mendigar um alojamento improvisado num convento de freiras.<sup>108</sup> O bailarino Domingos Campos foi recrutado por Askanasy em 1952, quando tinha apenas 17 anos, e se juntou ao grupo no Chile. No seu depoimento para Ferraz, conta como viajou de Barranquilla para o interior e encontrou o grupo:

Na beira do rio, quando cheguei eu, com o dinheiro para pagar a barca, sabe? Eu perdi a barca. Eu tive que dormir na beira do Rio Magdalena, que tinha Jacaré, na praia sem comer, pra no outro dia eu pegar a lanchinha. Daí quando cheguei o Prátis [José Prates] tava pescando com uma calça minha que eu emprestei pra ele. Uma tristeza. ‘Aonde que está o pessoal da Brasiliana?’ Ah, tá lá no colégio das freiras que deram pra gente morar. E eu cheguei lá menino, foi de cortar o coração. Os rapazes tudo com roupa do samba, sabe? As mulheres, as irmãs Marinho, com a perna inchada, cheio de mosquito.<sup>109</sup>

106 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 33.

107 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 36.

108 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 37.

109 Citado em: Ferraz, “O fazer saber das danças afro”, p. 134.

Após vários episódios dessa natureza, os integrantes chegaram ao porto de La Guaira, na Venezuela, de onde embarcaram para Europa, depois de um ano de aventuras pela América do Sul. Conforme atesta Haroldo Costa, apesar de algumas deserções, esse périplo acabou reforçando a coesão do grupo e certamente também desenvolveu sua capacidade de improvisação.<sup>110</sup>

A temporada na Europa começou no Teatro Borràs, em Barcelona, no início de 1953. “Em seguida, foi a vez de Portugal, Itália França, Bélgica, Alemanha, Suíça, Rússia, Inglaterra, Escócia, todo o leste Europeu e o norte da África”.<sup>111</sup> Nessa época, o grupo mudou seu nome para *Brasiliana*, mais fácil para o público estrangeiro. Ainda falta uma pesquisa pormenorizada sobre a recepção do espetáculo nesses países, mas geralmente o público e os críticos se surpreendiam com a espontaneidade dos atores e apreciavam os ritmos contagiantes:

A arte do povo nativo, mostrando de forma colorida e romântica algo de suas vidas, suas alegrias e tristezas, é vividamente demonstrada na *Brasiliana*, o balé musical colorido do Rio de Janeiro, sendo apresentado no Picadilly Theatre. Trinta talentosos artistas, cantores, dançarinos e músicos participam em cenas coloridas, e o espetáculo termina num espírito carnavalesco com uma atividade alegre, canções e danças rítmicas excitantes.<sup>112</sup>

Os críticos de teatro europeus não deixaram de notar a originalidade do espetáculo, recorrendo a vários modos de representação. Após a apresentação em Paris, uma comentarista ponderou:

A meio caminho entre o folclore do vilarejo e o sofisticado exotismo frequentemente mostrado no teatro, o espetáculo da trupe que acaba de se mudar para a Avenue Wagram reflete tanto a pureza de antigas tradições quanto uma arte cênica muito fina. Uma encenação perfeitamente regulamentada dá ao programa eclético um ar constante de espontaneidade e improvisação. Embora um pouco esticadas no início, as cenas se sucedem em um ritmo ininterrupto, sejam elas cenas rituais

---

110 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 42.

111 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 43.

112 “*Braziliana*”, *Harrow Observer*, London, 18 ago. 1955, p. 2, , tradução nossa.

de encantamento e enfeitiçamento, ou eventos musicais ou dançantes alegres. Não há nenhuma estrela. Todos se entregam inteiramente à sua arte e se mostram sob a melhor luz. Na realidade, cada artista é um virtuoso em sua especialidade.<sup>113</sup>


A volta da Brasileira para o Brasil, em setembro de 1955, foi recebida com certo entusiasmo pela imprensa brasileira: “A maior embaixada artística que já deixou o Brasil, volta, quatro anos depois, coberto de glórias – ‘tournée’ por 25 países, visitando 250 cidades”, eram alguns dos subtítulos de extensa matéria no jornal *A Noite*.<sup>114</sup> Nas notícias, destacava-se que o grupo saiu do “amadorismo” para o “estrelato internacional”. E a apresentação no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, logo em seguida à sua volta, simbolizava o duramente conquistado reconhecimento profissional para esses artistas. A respeito dessa apresentação, afirmava-se no *Correio da Manhã*:

Do ponto de vista teatral, compreende-se porque o espetáculo obteve sucesso tão retumbante. A gama de ritmos, cores e variações coreográficas é qualquer coisa que deve fascinar o europeu, que em duas horas trava contato com o candomblé, o samba de morro, a batucada, as canções praieiras do Norte, o baião, o lundu, o maracatu e o frevo. Isto sem falar no carnaval que, na Europa, fechava a noitada e contaminava artistas e público, numa folia infernal.<sup>115</sup>

Apresentar elementos do folclore afro-brasileiro no palco do Theatro Municipal não era comum, até aquele momento. Durante anos, a corporeidade afro-brasileira só encontrava espaço nos teatros da Praça Tiradentes.

Se no Rio de Janeiro eles foram celebrados, o mesmo não aconteceu, de imediato, no Theatro Municipal de São Paulo. Os responsáveis pela cessão do teatro foram contrários à apresentação do grupo. De acordo com os jornais, para o Conselho Municipal de Teatro, a Brasileira era “uma séria tentativa de estilização artística de motivos populares

---

113 Dinah Maggie, “Au Théâtre de l’Étoile. ‘Brasileira’ a fait danser les fauteuils”, *Combat*, 10 abr. 1954, p. 2, , tradução nossa.

114 *A Noite*, 5 out. 1955, p. 4.

115 *Correio da Manhã*, 30 out. 1955, p. 15.

em nível de qualidade”.<sup>116</sup> Já o Departamento de Cultura da Prefeitura alegava que a “‘Brasiliana’ não seria mais do que uma ‘revista’, estando num nível incompatível com o Theatro Municipal”.<sup>117</sup> Na imprensa paulista, o caso foi lido como racismo. Delmiro Gonçalves, na coluna “Teatro” do *Correio Paulistano*, afirmava que “um tal sr. Florence que alto funcionário da Secretaria da Educação e Cultura da Prefeitura – num parecer tendencioso e racista, deixa entrever que o Teatro Municipal não deve ser cedido ao conjunto Brasiliana, por ser composto de elementos negros!”.<sup>118</sup> A pressão da imprensa paulista, certamente associada a outras articulações, surtiu efeito. Em março, os periódicos noticiavam a cessão do teatro ao grupo.<sup>119</sup> A presença da Brasiliana nos palcos dos teatros municipais das principais cidades do país representava, portanto, uma conquista para esses artistas e a cultura negra que representavam.

**Figura 6**  
Quadro “Maracatu”



Fonte: Teatro Folclórico Brasileiro, Centro de Documentação da FUNARTE.

116 *Nossa Voz*, São Paulo, 28 fev. 1956, p. 13, ☒.

117 *Nossa Voz*, 28 fev. 1956, p. 13.

118 *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 mar. 1956, p. 13, ☒.

119 *Diário da Noite*, 1 mar. 1956, p. 5.



## A cisão e a nova Brasileira, 1956-1973

O sucesso resultou em certo êxito da Brasileira como empresa. As temporadas intensivas de *shows* asseguravam fluxo de caixa que permitiu uma melhor estabilidade financeira para os seus membros. Todavia, ao retornar ao Brasil depois de uma ausência de quatro anos, a Brasileira encontrava novos desafios, necessitava de uma reinserção rápida nos palcos da capital, ou do Sudeste, para garantir a sobrevivência do grupo. Mas o Brasil havia mudado nesse ínterim – e o cenário do teatro, em particular.

A Brasileira não era mais o único grupo a apresentar danças folclóricas. Mercedes Batista havia fundado, em 1953, o seu Ballet Folclórico. Desde o afastamento do TFB, Solano Trindade e seu Teatro Popular Brasileiro se apresentavam com vários números folclóricos.<sup>120</sup>

O empresário Carlos Machado era conhecido como “Rei da noite carioca” por ser dono de várias casas noturnas, entre elas a badalada *Night and Day*, localizada no Hotel Serrador, um imponente edifício na Rua Álvaro Alvim, na Cinelândia. Em 1955, a alta sociedade carioca podia apreciar ali o *show* Banzo Aié, em que se apresentavam Jupira e suas cabrochas, Ataulfo Alves e suas pastoras e o Ballet Negro, de Mercedes Batista. Um mercado de entretenimento noturno cada vez mais concorrido, que gerava disputas e conflitos entre diretores e empresários. Foi nessa altura que eclodiu o conflito entre Mercedes Batista e Askanasy, documentado no jornal *A Noite*, que acabou virando plataforma privilegiada tanto para o sucesso quanto para os problemas envolvendo a Brasileira. Mercedes sustentou que já havia assinado um contrato com Machado e acusou Askanasy de falta de ética profissional ao aceitar substituir seu espetáculo pelo da Brasileira.<sup>121</sup> Mesmo que o conflito com Mercedes e seu grupo se explique, em parte, pela competição dos dois grupos num mercado ainda bastante restrito, ele também revela, pela primeira vez em público, algumas contradições no seio da Brasileira que eclodiriam em conflito aberto logo depois.

---

120 *A Noite*, 2 jun. 1952, p.25.

121 *A Noite*, 20 out. 1955, p. 12; *A Noite*, 23 nov. 1955, p. 4.

## Quem dirigia a Brasiliana?

Uma questão intrincada nesse contexto é: quem dirigia o TFB e a Brasiliana? Segundo o relato de Askanasy, a direção inicial era de um coletivo de quatro pessoas. Essa versão de quatro diretores aparece também na imprensa, em 1950, e é endossada por Abdias Nascimento:

Estreou no Ginástico o Teatro Folclórico Brasileiro, grupo idealizado por vários elementos lançados pelo Teatro Experimental do Negro, entre eles Haroldo Costa e Wanderley Batista, aos quais se juntaram posteriormente os Srs. Askanasy, inteligente e conhecido livreiro, e Dirceu Oliveira [e] Silva.<sup>122</sup>

Como já indicado antes, tratava-se mais de um acordo formal do que uma situação de fato, visto que pelo menos um dos quatro, o advogado Dirceu Oliveira e Silva, desde o início e por vontade própria, não cumpriu um grande papel na direção. Interessa, portanto, tentar apurar melhor essa questão e sua evolução ao longo do percurso da trupe. Haroldo Costa afirma que, na fase inicial,

Eu era um misto de diretor, bailarino e integrante do elenco: era tudo o que precisava ser. Todo mundo ali, aliás, era assim: tudo aquilo que precisava ser, dependendo das necessidades que se apresentavam no preparo do espetáculo. Não tínhamos vedetes, não havia estrelas na companhia, primeira bailarina; nunca houve nada disso. Era algo também estabelecido pela nossa intuição conjunta, jamais alguma coisa foi determinada de cima para baixo. Tudo ali aconteceu naturalmente: pura dinâmica. [...] Ficava até muito engraçada, porque as decisões eram de um colegiado que nunca se estabeleceu como colegiado. A gente decidia meio no olho.<sup>123</sup>

Em outras palavras, o TFB é apresentado como uma continuação da espontaneidade e do caráter coletivo do Grupo dos Novos, dando pouca ênfase às mudanças importantes que aconteceram a partir de 1950. Ao ponto que, na lembrança de Haroldo Costa, o nome Grupo dos

122 Nascimento, “Teatro Folclórico Brasileiro”, p. 12.

123 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 24.

Novos permaneceriam até a excursão pela América Latina, quando passam a adotar o novo nome Brasileira, ideia cuja autoria é reivindicada tanto por ele quanto por Askanasy.<sup>124</sup>

Outra informação importante para entendermos a dinâmica da direção é provido também por Haroldo Costa, quando diz que “a direção artística era nossa, mas cada um dirigia seu quadro e as coisas iam acontecendo mesmo”. Ele dá como exemplo o quadro “Os pregões do Recife”, montado por Solano Trindade, no qual fez uso de seu famoso poema “Gente com fome”.<sup>125</sup> De fato, o programa combinava um núcleo de quadros com os mesmos coreógrafos e bailarinos com outros, cuja autoria era mais diversa. No programa mais antigo que conseguimos localizar, da apresentação no Theatro Municipal em 17 de julho de 1951, Miécio Askanasy figura na “direção geral”, e José Roberto na “supervisão técnica”. Somente em seguida, aparecem abaixo, na “produção artística”, oito nomes: Askanasy, Costa, Gilberto Bréa, Fernando Duboc, Landio José, José Prates, José Roberto e Waldomiro Machado.<sup>126</sup> Todos homens, certamente um sintoma de que a direção não era compartilhada por todos os membros do grupo, já que as mulheres nunca aparecem nos cargos de chefia, com exceção de Maria Kowalska. Nascida na Polônia em 1902, veio para o Brasil em 1946. Kowalska foi auxiliar de escritório da Livraria Askanasy, entre 1947 e 1950. Como relata Miécio, visitavam juntos os terreiros da Baixada e frequentavam os ensaios dos “Novos”.<sup>127</sup> Em fevereiro de 1951, foi contratada como “diretora artística do Teatro Folclórico Brasileiro”, recebendo remuneração mensal de “três mil cruzei-

---

124 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 32; Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 21, relata que o nome vem da sua livraria que vendia “Brasileira”, livros sobre Brasil.

125 Lisboa, *Haroldo Costa*, p. 25.

126 Programa da apresentação do Teatro Folclórico Brasileiro no Theatro Municipal, 17 de julho de 1951. O programa da “Temporada Oficial” de 1951, iniciada em 21 de julho, repete o mesmo organograma.

127 *A Noite*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1956, p.13.

ros”.<sup>128</sup> Ela era sobretudo responsável pelo vestuário dos artistas, às vezes mencionada como “chefe das costureiras”.<sup>129</sup>

Essa estrutura, pelo visto, continuou até a primeira *tourné* internacional pela América Latina, de 1951 a 1953. Durante essa *tourné*, no entanto, Askanasy se ausentava do grupo em tempos ainda não bem apurados, para recrutar novos integrantes ou conseguir algum apoio. Segundo o usualmente bem-informado jornal *A Noite*, “Na sua ausência, o ‘Brasiliãna’ é orientado por seus colaboradores Haroldo Costa, Roberto Pereira e Maria Kowalska”.<sup>130</sup> Como Kowalska era muito próxima de Askanasy, podemos assumir que ela o representava junto ao grupo na sua ausência.

Os créditos da Brasiliãna, ao retornar da Europa e participar no Festival do Rio de Janeiro, no Theatro Municipal, em outubro de 1955, já diferem bastante dos programas de 1951. Agora é Miécio Askanasy que “apresenta” Brasiliãna. A “direção artística” é atribuída somente a Askanasy e Haroldo Costa; a direção musical, a José Prates; a direção técnica, a José Roberto; e seguem-se os coreógrafos, direção de guarda-roupas, assistência de direção e o “organizador da *tourné* mundial”, Mariano Norsky. Ou seja, a direção-geral aparece dividida apenas entre Costa e Askanasy, sendo que o primeiro figurava entre os bailarinos, enquanto o segundo também “apresenta” o grupo, refletindo seu papel empresarial.

## O conflito pela direção, 1956

Em março de 1956, o conflito entre Miécio e Haroldo tornou-se público. É difícil reconstituir todas as dimensões desse conflito somente a partir das crônicas de teatro de Ney Machado no jornal *A Noite* ou dos depoimentos posteriores dos dois protagonistas. Mas tudo indica que Haroldo

---

128 AN, Rio de Janeiro, Processo de Naturalização de Maria Kowalska, 1951

129 *Correio da Manhã*, 18 nov. 1953, p. 9; *A Noite*, 3 maio 1954, p. 23.

130 *A Noite*, 27 ago. 1955, p. 12.

Costa, assim como alguns integrantes da Brasileira, queria, como afirma Machado, “que se organizasse uma sociedade civil, em que seriam sócios proprietários não só Askanasy e Haroldo Costa, como também os demais artistas participantes da excursão”.<sup>131</sup> Em outras palavras, queriam dar continuidade ao ideal de um coletivo de teatro já cultivado pelo Grupo dos Novos.

No entanto, após o sucesso em casa de 1950-1951 e uma turnê internacional de quatro anos, a dinâmica do grupo havia mudado. As apresentações constantes forçavam a trupe a submeter-se a horários mais estritos e a uma vida social limitada e pautada pelo roteiro da temporada. As exigências dos administradores dos teatros e espaços de apresentação reforçavam o caráter de *show*, em detrimento da espontaneidade de atores inicialmente amadores. A “autenticidade” da cultura popular minguava e virava um fetiche de *show business*. A necessidade de sempre obter contratos de apresentação reforçou o poder do agente que negociava com os teatros. Foi por esse viés que Askanasy, ao assinar em nome do grupo, conseguiu vencer a batalha, argumentando que Costa era seu “empregado” e manteve-se dono do nome Brasileira.<sup>132</sup>

Além do mais, o modelo de negócios de Askanasy parece ter sido mais convincente para a maioria dos integrantes do grupo. Se fosse correta a apreciação de Askanasy a respeito de Haroldo tomando-o como sonhador idealista, com simpatias comunistas e dificuldades para organizar um espetáculo, talvez os integrantes, de maneira geral, confiassem mais nos talentos empresariais de Askanasy, para garantir seu sustento. Pelo que conseguimos avaliar, além de Haroldo Costa, apenas alguns integrantes, como as dançarinas conhecidas como irmãs Marinho, acompanharam Haroldo e saíram da Brasileira. Não se cumpriria a previsão de Ney Machado de que “estas moças e Haroldo Costa serão, com certeza, o embrião de um novo TFB”.<sup>133</sup> De fato, logo depois Haroldo

---

131 *A Noite*, 12 mar. 1956, p. 3.

132 *A Noite*, 24 mar. 1956, p. 3.

133 *A Noite*, 28 maio 1956, p. 3.

Costa estava engajado em outra peça, que seria um dos seus mais belos trabalhos no palco: *Orfeu da Conceição*, peça de Vinicius de Moraes.<sup>134</sup> Costa havia conhecido Vinicius na passagem da Brasileira por Paris e foi com essa peça, depois adaptada para musical e filme, que Haroldo Costa tornou-se ícone do teatro brasileiro. De certa maneira, retornava assim para os ideais do TEN.

José Prates, Roberto Pereira, “Mateus” (José Dias Teixeira) e muitos outros continuaram com a Brasileira e acompanharam Miécio Askanasy e Mariano Norsky para a segunda turnê internacional (1956-1958). Segundo Askanasy, esses três eram os artistas mais importantes do grupo: “Mateus, Prates e Roberto: essas eram as colunas, sobre as quais o grupo repousava. Os outros podiam ficar ou ir embora, voltar ou não, não importava. Eram substituíveis. Enquanto essas três colunas ficavam em pé, os valores sociais, espirituais e artísticos da trupe estavam assegurados”.<sup>135</sup>

A eles podemos adicionar o papel de Kowalska como figurinista, pois na opinião de Askanasy, ela era responsável pelas “fantasias de melhor gosto e folcloricamente os mais autênticos, um guarda-roupa que suscitava comentários”.<sup>136</sup>

## **A nova Brasileira, 1956-1973**

A nova estrutura do grupo refletia o abandono definitivo da ideia de uma direção comunitária. Agora se consolidava o pequeno núcleo de direção que recrutava talentos novos que precisavam se encaixar no espetáculo. É difícil apurar se os artistas eram bem pagos nessa nova fase ou até que ponto continuaram a receber de maneira irregular como durante a primeira turnê, pois há pouquíssimos e contraditórios depoimentos a esse

---

134 Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição (tragédia Carioca)*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

135 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 51.

136 Askanasy, *Alles ist Samba*, p. 58.

respeito. É importante relevar, nesse contexto, que os dançarinos homens e mulheres tinham pouca visibilidade enquanto artistas individuais, embora fossem constantemente fotografados e seus retratos aparecessem em matérias de jornais e revistas. Nas fotografias e até nos programas, muitas vezes eles têm apenas seu primeiro nome mencionado ou são designados de maneira genérica como bailarinos.<sup>137</sup> Esses artistas dificilmente eram entrevistados – esse era um privilégio para os organizadores da companhia.

As apresentações da Brasileira se adequavam cada vez mais ao gosto do público estrangeiro, pois esse era o mercado do grupo, que depois de 1956 só excepcionalmente se apresentava no Brasil. Não fazia mais sentido declamar o “Navio Negreiro” ou inserir cenas difíceis de serem compreendidas por audiências internacionais. Se o público internacional queria ritmos envolventes, belas bailarinas e magia, a Brasileira tinha como satisfazer esse gosto pelo exótico. Os quadros tematizando o candomblé e macumba foram mantidos e mesmo alongados. Os trajes folclóricos sempre tinham que ser substituídos, em algum momento, pelos biquinis e fantasias de carnaval que mostravam mais do que escondiam os corpos negros. Em outras palavras, a adequação ao gosto do grande público internacional e dos empresários locais que não podiam entender os códigos da cultura popular negra levou ao declínio, em termos de qualidade artística, do espetáculo da Brasileira. As sutilezas da sabedoria popular se perdiam na tradução dupla para outra cultura e para o palco.

Algumas críticas estrangeiras não deixaram de noticiar essa evolução. Em 1969, quando a trupe passava pela terceira vez na Inglaterra, um crítico escreveu:

Há um lugar no teatro para um espetáculo alegre e pouco exigente como o ‘Brasileira’, que abriu ontem à noite no Teatro Wimbledon. Nem que seja para nos lembrar que um aspecto da dança é descomplicado, cheio de saltos e bravatas e bastante despreocupado com problemas

---

137 Chama a atenção, por exemplo, que o nome de Agostinha Reis constantemente aparecia errado nos jornais. Várias vezes ela era erroneamente mencionada como Agostinho Reis e listada entre os bailarinos homens.

intelectuais ou emocionais. Igualmente inevitável, no processo de alcançar o sucesso popular, essa companhia do Brasil perdeu algo de sua força e espontaneidade originais, tanto na dança como na canção. Nessa ocasião, houve pouca novidade em suas apresentações. O padrão das cenas foi uma homenagem ao tempo em que momentos de drama romantizado, comédia suave e sentimental se alternavam com conjuntos vigorosos e coloridos. Façanhas ocasionais de velocidade e habilidade animaram rotinas de dança que, de outra forma, não seriam notáveis, mas em resumo havia mais espírito e charme do que talento excepcional em qualquer direção.<sup>138</sup>

A imprensa brasileira, agora menos apologética a respeito do grupo, também noticiou as mudanças. A *Manchete*, que gostava de publicar fotos de espetáculos *chics*, anunciou que agora a melhor atração da Brasiliana no Teatro dos Champs Élysées eram as “mulatas brasileiras”:

O atual cartaz brasileiro para o público parisiense é a nova versão do conjunto Brasiliana, agora integrado por 50 passistas, cantores e músicos e que se exhibe durante a primeira quinzena deste mês no Teatro dos Champs Élysées. Segundo a publicidade, o espetáculo ‘dá a maravilhosa ilusão de assistir ao carnaval do Rio’. Se não o consegue, pelo menos exhibe uma competente representação de mulatas, que dispensam fantasias para mostrar o que existe de mais característico em matéria de samba e de bossa bem brasileira. Por coincidência, faz menos frio agora em Paris.<sup>139</sup>

O trecho em nenhum momento cita quadros folclóricos. A narrativa se aproxima muito das descrições sobre as apresentações em clubes noturnos do Rio de Janeiro que promoviam “shows de mulatas”. O carnaval e o samba são exaltados como a representação da brasilidade e os outros artistas desaparecem sobre a generalização das mulatas passistas. Bem parecido foi o trecho publicado por um crítico do *Jornal do Brasil*, que relevou outro detalhe que atraía o público para o show, e providenciou uma explicação de um dos diretores sobre a razão pela qual a Brasiliana caiu na desgraça da crítica:

138 *The Daily Telegraph*, 4 mar. 1969, p. 19 [↗](#).

139 *Manchete*, 20 abr. 1968, p. 157.



Com um mês de atraso, o carnaval carioca chega a Paris: todas as noites, espectadores tentam – no palco – repetir alguns dos passos que o bailado Brasileira apresenta no Teatro Champs-Élysées. Precedido por eficiente campanha publicitária que permite encontrar em qualquer ponto da Cidade duas lindíssimas mulatas em biquini sobre cartaz colorido, Brasileira, não teve boa crítica. - O que provavelmente desagradou – explica José Prates, diretor artístico do grupo [...] é a metamorfose pela qual passa Brasileira: também nos deixamos influenciar pelas forças estranhas mais inevitáveis que atingiram tanto o samba como dança quanto o samba como música, nos últimos anos.<sup>140</sup>

Wilson de Moraes, diretor de outro grupo folclórico, resumiu o percurso do grupo na época:

Sob a direção de Miécio Askanasy, o Brasileira se enriqueceu e, em sua primeira fase, viveu uma época áurea. Mas, passada a fase de ouro, entrou em declínio. Na última vez (1958) que São Paulo viu esse outrora famoso conjunto, no ex-Teatro de Alumínio, o seu espetáculo já tinha todas as características de um grande *show* sem maiores pretensões. Parece que, com o correr do tempo, foi se distanciando de suas origens, perdendo o seu lastro cultural, que era sua verdadeira base.<sup>141</sup>

Ao mesmo tempo, o sucesso da Brasileira no exterior permitiu que muitos de seus artistas iniciassem suas carreiras e ajudou que eles fossem enxergados como profissionais pela crítica. Muitos membros da equipe se casaram no período em que o grupo estava em turnê na Europa e essas notas apareciam nas colunas sociais dos jornais do Brasil. Após o encerramento das atividades na Brasileira, muitos desses artistas se engajaram em outros espetáculos de entretenimento que envolviam música, dança e atuação. Alguns participavam em espetáculos da noite carioca, como o passista Jorge Pão.<sup>142</sup> Olívia e Maria Luiza Marinho mais tarde se tornariam conhecidas como as irmãs Marinho, estrelas do carnaval. Na década de 1960, encontramos outras bailarinas, como

---

140 *Jornal do Brasil*, 22 abr. 1968, p. 56.

141 Wilson Rodrigues de Moraes, “Folclore e Teatro”, *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, set/dez. 1968, pp. 280-283 [↗](#).

142 *Última Hora*, 29 out. 1956, p. 11 [↗](#).

Dina Antunes, participando do Teatro do Grupo Opinião. O dançarino Domingos Campos dirigiu o espetáculo do Grupo Folclórico Senzala.<sup>143</sup> O pernambucano Jonas Moura fazia *shows* na França e Estados Unidos com Sari Clymas.<sup>144</sup> Outros artistas continuaram suas carreiras no exterior. Foi o caso do músico José Prates (1928-2004), que gravou discos depois do fim da Brasileira e acabou se radicando na Austrália, onde morreu.<sup>145</sup>

## Conclusões

O Teatro Folclórico Brasileiro, logo depois denominado Brasileira, representou uma inovação importante no modo de apresentar a cultura popular negra e afro-brasileira. Rompeu em grande parte com o modelo anterior do teatro de revista, porque seus membros trouxeram para o palco uma estética artística para o corpo negro muito diferente dos grupos anteriores. Eles se apropriaram e forjaram um modelo de brasilidade a partir de seus próprios termos. Brasilidade esta que tinha como objetivo o reconhecimento da cultura negra como parte da cultura nacional brasileira e seu afastamento de estereótipos geralmente atrelados às apresentações de sujeitos negros. Da mesma forma que seus precursores, a Companhia Negra de Revista e o TEN, a Brasileira deu protagonismo para artistas negros e mestiços.

Assim como Eros Volúcia e Felícitas Barreto, no Brasil, e as estrelas internacionais Josephine Baker, Carmen Miranda e Katherine Dunham, os integrantes da Brasileira adaptaram as danças populares para o palco. Mas Josephine Baker e Katherine Dunham tiveram que fazer muitas concessões – não somente ao público, mas também para as companhias de produção. Assim, Hollywood impôs, por exemplo, uma mistura de costumes e estilos que satisfazia os estereótipos do *Latin*

---

143 *Tribuna da Imprensa*, 30 jul. 1969, p. 11; *Correio da Manhã*, 12 ago. 1969, p. 13.


144 *Tribuna da Imprensa*, 11 set. 1965, p. 41; *O Mundo Ilustrado*, 5 mar. 1960, p. 52.

145 Para uma biografia mais detalhada, ver: Dantas, “A história esquecida de José Prates”.

nos Estados Unidos, e que acabava sendo muito distante do folclore e mais próximo do *kitsch*.<sup>146</sup> No caso de Barreto e Volúcia, tratava-se de bailarinas de classe média, uma branca e a outra mestiça de pele clara, que tentavam enquadrar suas apresentações nas exigências de teatros como o Municipal do Rio de Janeiro, pautadas pelo balé clássico. Dessa maneira, o TFB/Brasiliiana, como os grupos de Mercedes Batista e de Solano Trindade, era percebido como mais “autêntico”, pois abria o palco para atores negros e mestiços que representavam sua própria cultura, pelo menos na percepção do público e da crítica. Essa autenticidade foi também valorizada pelo público e a crítica internacionais. É bom lembrar que o folclore estava sendo valorizado nessa época como cultura popular autêntica através de campanhas e políticas públicas, tanto no Brasil como no exterior. A Brasiliiana satisfazia, portanto, uma demanda do momento, o que em parte explica seu sucesso inicial.

Ao levar para os palcos o folclore negro, a Brasiliiana foi muito além das iniciativas da Companhia Negra e do TEN na valorização das corporeidades negras. Os artistas negros e mestiços do grupo não somente performavam, mas participavam do processo criativo do espetáculo. Graças à participação ativa de muitos coreógrafos, cenógrafos, poetas e outros profissionais do espetáculo, os quadros do espetáculo da Brasiliiana não faziam apenas uma transposição mecânica do terreiro para o palco, mas inovavam nos modos de representação da cultura negra. Essa inovação era de caráter experimental, e não deu certo em todos os quadros do espetáculo desde o início, como ressaltaram os críticos. O grupo logrou criar novos modelos de representação, que foram retomados e serviram de inspiração para muitos outros grupos e que precisam ser mais estudados. Nas performances da Brasiliiana, o folclore negro era apresentado como

---

146 Para as apresentações de Baker e Dunham como baianas, ver Adjoa Osei, “Performing an Afro-Brazilian archetype: Transnational stage and celluloid representations of the black baiana”, *Atlantic Studies*, v. 18, n. 2 (2021) pp. 217-243 ; Hannah Durkin, Josephine Baker and Katherine Dunham, *Dances in Literature and Cinema*, Urbana: University of Illinois Press, 2019.

arte, que dialogava com as vanguardas artísticas nacionais e internacionais, em particular com o modernismo negro transatlântico.

Essas inovações foram aplaudidas pelo público e a crítica na estreia e durante os anos iniciais. Mas ao repetir a fórmula durante centenas de apresentações ao redor do mundo, o espetáculo perdeu esse caráter inovador. Além do mais, o mercado de espetáculos e os diferentes públicos que assistiam a *Brasiliana* influenciavam a escolha dos temas e a maneira de apresentá-los. Tanto no Brasil quanto no exterior, o público apreciava o caráter selvagem de cenas evocando a cultura negra. O exotismo era particularmente visível na representação das religiões de matriz africana e no erotismo do quadro de carnaval. Assim, os artistas da *Brasiliana* tampouco escaparam das contradições e dos estereótipos do modernismo, que, como salientou Petrine Archer-Straw, incluíam os negros apenas como contraste ao mundo branco: “a participação na cultura negra significava o rejuvenescimento e a libertação das amarras dos valores burgueses. Mas foi a ideia da cultura negra e não a cultura negra em si que informou esta modernidade”.<sup>147</sup>

A busca pela inserção em uma indústria cultural cada vez mais competitiva fez com que a *Brasiliana* se adequasse a uma estética comum a muitas apresentações de sucesso da época, se reaproximando do teatro de revista, quando não da estética do “*show de mulatas*”. Além do mais, as exigências das turnês estabeleceram estruturas de poder que reproduziam as clássicas relações de trabalho no teatro, de exploração dos artistas, e que não combinavam com os ideais comunitários da fase amadora inicial. A partir da trajetória da *Brasiliana*, podemos entender o circuito artístico-cultural transnacional do período e o dilema de sujeitos afro-brasileiros que, ao mesmo tempo que resistiam afirmando suas identidades, tiveram que negociar arduamente e aceitar as imposições de uma indústria cultural que veiculava e estimulava representações estereotipadas e exotizadas da produção artística negra. No fim das contas, a história da

---

147 Petrine Archer-Straw, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, New York: Thames and Hudson, 2000, p. 183

Brasileira reflete a dificuldade desses sujeitos de tentar transpor a “cultura popular” para os palcos, que foram se tornando cada vez mais comerciais. Ainda assim, dentro desse sistema de reprodução de desigualdade, sujeitos afro-brasileiros criaram sua própria linguagem artística em diálogo com artistas e produtores internacionais, tanto da Europa como da diáspora negra.

---

*Recebido em 12 set. 2023*

*Aprovado em 03 maio 2024*

---

doi: 10.9771/aa.v0i69.56421



O grupo Brasileira estreou em janeiro de 1950, no Rio de Janeiro, e teve um papel fundamental, mas pouco reconhecido, na transposição da música e do balé negros, ou afro-brasileiros, para o palco e no desenvolvimento do “balé brasileiro” e do “espetáculo folclórico”. O artigo examina a criação do grupo como Teatro Folclórico Brasileiro, destacando o papel de seus principais protagonistas, Haroldo Costa e Miécio Askanasy. Em contraste com o teatro de revista, que se utilizava do riso e da ironia para expor as questões sociais e políticas do cotidiano, a Brasileira se propôs a encenar manifestações da cultura popular “autênticas”, sem o sarcasmo da produção revisteira. Em oposição ao balé do teatro “erudito”, colocava protagonistas negros no palco e almejava alcançar um público mais amplo. Seus espetáculos dialogavam tanto com o teatro de vanguarda quanto com o movimento folclorista e outros modernismos negros no Atlântico. No entanto, a opção por longas turnês internacionais provocou cisões e afastou o grupo de seus objetivos iniciais.

Brasileiana | Folclore negro | Teatro | Modernidade negra.

**BRASILIANA:  
BLACK BALLET AND PERFORMANCE  
IN THE TRANSATLANTIC CIRCUIT, 1949-1973**

*The Brasileira group debuted in January 1950 in Rio de Janeiro and played a fundamental, but under-recognized, role in the transposition of black or Afro-Brazilian music and ballet to the stage and in the development of “Brazilian ballet” and “folkloric spectacle”. The article examines the creation of the group as the Brazilian Folkloric Theatre, highlighting the role of its main protagonists, Haroldo Costa and Miécio Askanasy. In contrast to the teatro de revista, which used laughter and irony to expose everyday social and political issues, Brasileira set out to stage “authentic” manifestations of popular culture without the sarcasm of the revue production. In opposition to the ballet of the “erudite” theater, it put black protagonists on stage and aimed to reach a wider audience. Its shows dialogued both with avant-garde theater and with the folklorist movement and other black modernisms in the Atlantic. However, the option for long international tours ended up causing splits and distancing the group from its initial objectives.*

Brasileiana | Black folklore | Theatre | Black modernity