

Noite na macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia

Night at the Macumba: the Afro-Brazilian religions and the dancing of Eros Volusia

Rossana G. Britto*

Luciano Campos Tardock**

Resumo

Este artigo trata um pouco da vida, arte e impacto que a bailarina Eros Volusia (1914-2004) causou durante a sua vida artística sempre levando aos palcos danças com temas ligados a questões afro-brasileiras atinentes à prática da umbanda no Rio de Janeiro dos anos 1930, período em que esta religiosidade ainda não era reconhecida e onde o governo apresentava sutil preferência para o espiritismo de linha kardecista, visto com melhores olhos por sua origem europeia.

Palavras-Chave: Eros Volusia. Gênero. Religiões. Arte. Umbanda.

Abstract

This Paper deals a bit with the life, the art and the impact that ballerina Eros Volusia (1914-2004) caused during her artistic life, always taking to the stage dances with themes related to Afro-Brazilian issues regarding the practice of Umbanda in Rio de Janeiro during the 1930s, a period when this religiosity wasn't recognized yet and where the government had subtle preference for Kardecist spiritualism, seen with better eyes for its European origin.

Keywords: Eros Volusia. Gender. Religions. Art. Umbanda.

A originalidade da menina me deslumbrou.

Zilah Monteiro.

*What can I say to you, Bonita?
What magic words would capture you?
Like a soft evasive mist you are, Bonita
You fly away when love is new.*

Tom Jobim

* Doutora em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Professora Adjunta de História do Brasil Colonial no Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: rossanabritto@hotmail.com.

** Mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira (Universo). E-mail: tardock@gmail.com.

Introdução

O escritor, poeta e jornalista Carlos Maul (1887-1974) escreveu no Jornal ABC, de 9 de junho de 1934, que Eros Volusia era: *A Bailarina do Brasil* (Maul, 1934, p. 9). Ela não imaginava que sua carreira artística tomasse altas dimensões e voos. Sua trajetória biográfica remonta ao bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, quando nasceu na data de 1 de junho de 1914. Seu nome de batismo era Heros Volusia Machado, mas ganhou projeção internacional como dançarina com o nome de Eros Volusia. Desenvolveu coreografias inspiradas na cultura brasileira que ficaram conhecidas como “Dança Mestiça” por misturarem elementos das diferentes culturas regionais, sendo responsável pela criação de um bailado essencialmente nacional. Assim declarou Carlos Maul sobre Eros:

Eros Volusia é pouco mais do que uma creança. Fala com naturalidade e desembaraço do sonho de arte. É brasileira até a nódula... Tem nas veias o sangue das três raças formadoras da nacionalidade. Da linha materna vêm-lhe as virtudes do índio, a ingenuidade, a intrepidez, o instinto bom do habitante primitivo da floresta. O coração que é a riqueza do preto e a inteligência que a civilização desenvolveu no branco trouxe-os do ascendente paterno (Maul, 1934, p. 9).

A própria Eros disse a um periódico: “Eu nasci defronte a uma macumba celebre, a macumba do João da Luz. Com quatro anos de idade fugia de casa para ir dansar no terreiro. As primeiras impressões nunca mais se apagaram da minha memória...” (Maul, 1934, p. 9).

As primeiras décadas do século XX, no Brasil, foram períodos de construção de uma identidade; e a valorização e compreensão da mestiçagem foi o principal instrumento escolhido pela dançarina. Eros Volusia vivenciou e se preencheu de toda esta confluência de ideias de vanguarda neste período no Brasil: Semana de Arte Moderna, em 1922; Gilberto Freyre com o trabalho *Casa Grande & Senzala* (1933); e Getúlio Vargas e a prática de uma política de cariz nacionalista. Para a pesquisadora Sandra Meyer, esse foi um período de afirmação cultural, uma mistura de nacionalismo e modernismo “imbuídos em refletir a cultura brasileira, mais precisamente, a vertente africana” (Meyer, 2010, p. 1). “Na segunda parte do seu programa artístico Eros Volusia interpretará a *Dansa Selvagem*, sequência de motivos fúnebres, festivos, guerreiros e religiosos, extrahidos do nosso folklóre; e o *Batuque*, de Nepomuceno: ‘No Terreiro de Umbanda’, *dansa afro-brasileira*” (Jornal O Imparcial, 1939, p. 11).

Foi também um período de nacionalismo crescente, mas de turbulência e profusão de novas propostas de interpretação do Brasil, diante de um contexto internacional marcado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) em que Eros encantou a todos. Mesclou o clássico ballet com as danças populares. A característica única de seus movimentos criou identidade própria para a dança brasileira. Expressou a diversidade cultural que pulsava e que percebia suas raízes no híbrido, na miscigenação, e que persiste até hoje, se tornando símbolo da cultura brasileira.

Eros era filha do poeta Rodolfo Machado e da poetisa Gilka Machado, tendo sido fortemente influenciada pela própria família. Válido destacar que seus avós também estavam na vanguarda da arte no início do século XX. Seu avô, Hortêncio da Gama Souza Melo, também era poeta e sua avó, Teresa Cristina Muniz, era atriz de rádio e teatro. Sua mãe, poetisa simbolista do início do século XX, exerceu grande influência em seu tempo (Monteiro, 1939).

Gilka Machado e sua mãe abriram uma pensão na Rua São José, centro do Rio de Janeiro; frequentada pela nata da intelectualidade fluminense do início do século XX. Como se já não bastasse toda a força da influência que absorvia de dentro de casa, Eros conviveu neste espaço com figuras renomadas: Arthur Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga, a primeira-dama Darcy Vargas e escritores tais como o jovem Nelson Rodrigues; poetas, músicos e outros expoentes (Monteiro, 1939).

Sua formação clássica começou no balé aos 4 anos de idade, na Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi aluna de Maria Olenewa¹ (1896-1965), bailarina russa, que se naturalizou brasileira e que foi responsável pela organização da escola de dança e do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e de Ricardo Nemanoff². Olenewa integrou a companhia de dança da bailarina russa Anna Pavovla (1881-1931).

Foi a primeira bailarina a dançar samba de sapatilhas e a primeira a dançar descalça no Teatro Municipal. Usava trajes de baiana com a barriga de fora e também se apresentava em cassinos. Mesclando estilos, Eros criou uma nova estética, incorporando novas metodologias na dança; teve a inteligência e sensibilidade para incorporar manifestações do Brasil como o frevo, o maracatu, o caboclinho e, principalmente, danças de terreiros. Inaugurou o que seria futuramente conhecido por “dançarino-pesquisador”, que resgata a formação do

conhecimento artístico – a técnica – com a sensibilidade artística, para além da técnica. Usava de todo recurso que o corpo podia expressar, com os movimentos dos olhos, das mãos, dos quadris e, na boca, um convidativo sorriso. Criou uma dança alegre e híbrida. Seu corpo era o instrumento da inovação.

Sua primeira apresentação pública foi no palco do teatro onde estudou, em 1929, participando de uma homenagem ao então presidente Washington Luiz. A bailarina apareceu dançando descalça e acompanhada por violão e alegres batucadas, desde já indicando o caminho que seguiria durante toda sua vida artística. Como seria anotado pela jornalista Zilah Monteiro, da Gazeta de Notícias: “Eros só tem olhos para o Brasil” (Monteiro, 1939).

Aquele período foi caracterizado pela ousadia, tendo em vista as tradições daquele espaço. Eros nunca abandonou suas referências de vanguarda. Suas coreografias eram caracteristicamente ligadas aos temas da cultura brasileira: Amor de Iracema, Peneirando o fubá, Moleque capoeira, Cascavelando e O Guarani, espetáculos apresentados no Teatro Municipal com a presença do então Presidente da República Getúlio Vargas e de seu corpo diplomático (Correio, s/d).

Os acompanhamentos serão feitos por uma orchestra de 35 professores sob a regência do Ilustre maestro Francisco Mignone. O espetáculo começará às 9 horas da noite, estando o teatro aberto ao público que foi convidado desde às 8 horas. Para assistir a essa prova de arte choreográfica brasileira foram especialmente convidados o presidente Getúlio Vargas e as altas autoridades do paiz, e também o corpo diplomático (Jornal O Paiz, 1935, p. 5).

É importante mencionar as apresentações de *Noite na Macumba* e *No Terreiro de Umbanda*, sucessos na década de 1930 e que aportaram nos grandes clubes frequentados pela elite fluminense, como o Theatro Cassino, Theatro Municipal, Escola Nacional de Música, Theatro Gymnastico, mas, principalmente, no Atlantic Refining Club. Diz a citação jornalística sobre os eventos do Atlantic:

Baile organizado com esmero e capricho, com todos os requintes de arte e bom gosto, superando em tudo o brilho dos anteriores, afirma-nos o diretor social do Atlantic que, protegido pelas sete linhas de Umbanda e por todos os orixás, realizará um dos mais importantes bailes do presente Carnaval” (Gazeta de Notícias, 1939, p.14).

A “macumba civilizada” foi apresentada nos clubes do Rio de Janeiro dos anos 1930, como diz a citação:

Da boa, legítima, alucinante, em um ambiente adrede preparado caprichosamente, com requintes de detalhes! Macumba para civilizados, possuídos de *Changô*, no império de Ogum, onde a marcação será feita por *Pae de Santo*, famoso: Simão Butman, da orchestra do Copacabana Palace (Jornal O Imparcial, 29 jan., 1939, p. 8).

Mais uma ideia do diretor social E. B. Pereira, do Atlantic Refining Club, que organizava animadas festas às elites desta *Sebastianopolis* (Diário Carioca, 3 fev., 1939, p. 4). Eros Volusia foi uma das figuras mais importantes da dança brasileira. Renato Viana, do jornal *O Paiz*, declarou, em dezembro de 1933, que Eros era “o verbo que se fez carne” (Viana, 1933, p. 21).

Ainda na década de 1930, Eros começou a atuar em alguns filmes: *Favela dos meus amores* (1935), *Samba da vida* (1937), *Caminho do céu* (1943), *Romance proibido* (1944) e *Pra lá de boa* (1949), iniciando uma carreira cinematográfica. Também, na década de 1940, foi professora de dança de algumas estrelas nacionais, tais como Luz del Fuego e de Mercedes Baptista (Melgaço, 2007, p. 14). Nos tempos coloniais, os africanos – oriundos da diáspora para escravidão na América – expressavam os seus lamentos e saudades através de suas manifestações religiosas. A chamada “macumba”, apresentada no Atlantic Refining Club na década de 1930, não era a expressão religiosa dos tempos da diáspora compulsória dos africanos.

Noite na macumba não será a macumba dos ‘peji’ e dos ‘terreiros’, mas uma macumba civilizada e surpreendentemente encantadora, sem pae-de-santo...e deuses Xango, Ogum, Odê, Abaluyê, Yemanjá e Yamesson (Jornal O Imparcial, 1939, p. 5).

A princípio, parecia que a “Noite na Macumba” seria um baile no terreiro, mas não. Foi um baile organizado em um teatro com a presença da dançarina Eros Volusia, com seus bailados típicos da cultura e da religiosidade africana.

E pois, incontestável, que o Director Social do Atlantic, o infatigável E. B. Pereira vae homenagear as elites desta Cidade Maravilhosa, momentaneamente transformada num império de ‘Ogum’, com mais um alucinante baile caprichosamente organizado sob a proteção das sete linhas de Umbanda (Jornal O Imparcial, 1939, p.8).

É interessante observar que naquele contexto, a percepção das religiosidades africanas era feita de uma forma estereotipada. Uma herança colonial da demonização que persistia:

Em face do motivo escolhido o da denominação primitiva e pouco comum que foi dada, há de dar parecer a muitos que o Atlantic vae dar o seu magnífico baile num 'terreiro' no qual, acorados, sete caboclos esguios (engulos) e em cortosões estranhas seguem o ritual pagão da Magia Negra, e entoam em surdina, olhos esbugalhados, feições contraídas, ao som cadenciado dos tan-tans africanos, a sua queixa... (Jornal O Imparcial, 1939, p. 8).

É pertinente notar que durante os tempos das danças da macumba de Eros Volusia – principalmente nos anos 1930 – o reconhecimento da cultura de matriz africana não acontecia. Pelo contrário, as entidades e as manifestações ritualísticas da umbanda, eram mencionadas com termos e expressões pejorativas, tais como “macumba para civilizados”, o “violino satânico”, “ritual da magia negra”, entre outras.

A religião que hoje conhecemos pelo nome de Umbanda surge nesse forte e caudaloso rio híbrido composto pelas culturas de índios, brancos e negros³. De acordo com Bruno Rohde, “alguns autores acadêmicos referem-se à umbanda como sendo o resultado de uma síntese transformadora, algo novo que se diferencia de todas as vertentes que contribuíram com aspectos culturais em sua formação” (Rohde, 2009, p. 78).

A Umbanda nasceu em meio ao conhecimento das matas dos indígenas, no meio das festas nas senzalas onde os negros escravos reverenciavam os orixás, mas mesclando com os santos católicos para que não fossem perseguidos. E as incorporações que a princípio eram apenas dos orixás passaram a ser de espíritos ancestrais: pretos velhos que eram escravos anciãos que viveram anos e anos nas senzalas e que possuíam o respeito dos mais jovens, e outros que vieram dos contatos com índios, como os caboclos. Eros Volusia levou para os palcos nas décadas de 1930 e 1940 temáticas religiosas. Segundo Vainfas (2008, p. 234), Eros atuou não apenas como bailarina, mas como mediadora cultural⁴.

Mário de Andrade retrata bem isso:

(...) essencialmente uma bailarina brasileira, uma expressão nacional do bailado, e este é o seu grande mérito, que ninguém lhe poderá mais tirar. Foi ela a primeira a tentar sistematicamente

a estilização de nossa música coreográfica popular, e a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita... (Andrade, Mário apud Volusia, 1983, p. 92).



Eros Volusia, hoje, no Municipal

FONTE: Diário da Noite, 3 jul., 1947, p. 5.

A Umbanda na década de 1930

No conjunto de cultos de matrizes africanas, no Rio de Janeiro, o nome Umbanda foi mais preponderante no decênio de 1920 a 1930, depois da anunciação da *Umbanda* por Zélio de Moraes. Apesar de toda a repressão e de preconceito, surgiram um grande número de Tendas Espíritas pelo estado, como as tendas criadas pelo próprio Zélio: Tenda Nossa Senhora da Guia, Tenda Nossa Senhora da Conceição, Tenda Santa Bárbara, Tenda São Pedro, Tenda Oxalá, Tenda São Jorge e Tenda São Jerônimo entre os anos de 1918 e 1935 assim como também a Tenda Espírita Mirim, de outubro de 1924. José Guilherme Magnani nos oferece uma síntese da Umbanda:

A Umbanda (...) é o resultado de um duplo movimento: de um lado, apropria-se de elementos já existentes no seio de cultos, ritos e valores religiosos populares que constituíam a macumba e o baixo-espiritismo, bem como o candomblé; de outro, submete-os a um processo de depuração, reinterpretando-os dentro da lógica

do kardecismo. Esta ação “civilizatória” sobre rituais “bárbaros” e “atrasados” representa uma tentativa de estruturação de práticas mágico-religiosas heterogêneas, sujeitas à improvisação e criatividade de cada chefe de culto, institucionalizando-se através da atuação de seus novos líderes que reivindicam, para ela, um espaço social legítimo e próprio, ao lado de outras religiões (Magnani, 1991, p. 29).

Deve ser destacado aqui que, naquele momento, a sociedade brasileira não convivia pacificamente com outros campos religiosos. Qualquer prática religiosa que demonstrasse ou possuísse características semelhantes com os ritos africanos era perseguida. Um dos motivos para que as revistas tratassem o tema da Umbanda de maneira tão sensacionalista, conseqüentemente estereotipada.

Para Prandi (1990) a Umbanda surge oriunda da “macumba carioca” a partir da entrada de adeptos do kardecismo insatisfeitos com a impossibilidade da manifestação de caboclos e preto-velhos por serem considerados “espíritos atrasados”, novamente o pensamento eurocêntrico em face das práticas umbandistas. O autor a destaca como uma religião brasileira, surgida nas primeiras décadas do século XX, um momento de desenvolvimento da urbanização e industrialização que propiciou e contribuiu para sua formação.

Entre as décadas de 1930 e 1940 a situação das tendas e terreiros passou por uma mudança importante, por meio da liberdade consentida, a partir da lei de 1934, ainda que toda tenda ou terreiro precisasse de um determinado Cadastro Policial na 4ª Delegacia Auxiliar para que suas práticas fossem realizadas.

No livro *Umbanda e sua História*, Diamantino Trindade⁵ afirma que a expansão da religiosidade umbandista se dá com a ascensão ao poder de Getúlio Vargas, em 1930. Uma lei de 1934 situava a prática da Umbanda, assim como também o Kardecismo, Candomblé, a Maçonaria, entre outras, dentro da seção especial de “Costumes e Diversões do Departamento de Tóxicos e Mistificações”, do Rio de Janeiro. Dentro do contexto da atividade dessa seção, a Umbanda passou a ser tratada como problema ligado a bebidas, drogas, jogos e prostituição.

A Umbanda teve grande repercussão em todo o Brasil, em especial, no Rio de Janeiro. Matérias tentando envolver esse fenômeno cultural apareciam em diversas revistas e jornais da época. As danças de Eros Volusia que eram

noticiadas em jornais cariocas, lançavam notoriedade às práticas umbandistas. Grande parcela dessas matérias apresentava essa religiosidade com um olhar preconceituoso. Sempre que possível, usavam o termo Macumba, ao invés de Umbanda (Monteiro, 1939). Destacamos o caderno suplemento de *A Noite* que trouxe 26 páginas para apresentar a Umbanda aos seus leitores⁶. Logo na primeira página aparecem termos como: Mistério, sacrifício, rito, confusão e sacrilégio. Ricamente ilustrado, apresenta desde os instrumentos musicais utilizados nos terreiros, como até o interior de um terreiro.

Esse trabalho trata da prática religiosa durante todo o tempo como algo pitoresco, que mistura não só as práticas do catolicismo ao fetichismo negro, mas que também absorvia práticas do baixo espiritismo e da cartomancia. Vagner Gonçalves da Silva (1994, p. 107) define os elementos que dão origem à Umbanda, ressaltando as origens afro-brasileiras desta religião que remontam, assim, ao culto às entidades africanas, aos caboclos (espíritos ameríndios), aos santos do catolicismo popular e, finalmente, às outras entidades que formam este rico panteão.

E é nessa mistura, diríamos hibridismo cultural, que encontraremos as bases do que hoje identificamos como Umbanda. Essas práticas que começaram nos primeiros anos da colonização, tomaram corpo e se tornaram uma das primeiras representações de uma cultura estritamente brasileira. Ainda ao tempo das reportagens de João do Rio (1881-1921), os cultos de origem africana do Rio de Janeiro chamavam-se coletivamente candomblés como na Bahia, reconhecendo-se duas seções principais – os orixás e os alufás, ou seja, os cultos nagôs e os cultos muçulmanos (malês) trazidos pelos escravos. Mais tarde, o termo genérico passou a ser macumba, substituído, recentemente, por Umbanda (Carneiro, 2008).

Meio século após a publicação da obra *As religiões no Rio*, estão inteiramente perdidas as tradições malês, e em geral os cultos, abertos a todas as influências, se dividem em terreiros (cultos nagôs) e tendas (cultos nagôs tocados pelo espiritismo). Por se localizar na antiga capital da República, a Umbanda sofreu das mais variadas e poderosas influências, favoráveis e desfavoráveis. Perseguida e muitas vezes expulsa do Rio de Janeiro, não teve outro recurso senão colocar-se à sombra do catolicismo popular, do espiritismo e do ocultismo para escapar à destruição (Carneiro, 2008).

Considerações Finais

Os estudos de gênero andam em evolução. Cada vez mais, estudar a mulher como agente da história ganha evidência. O olhar de gênero vai se ampliando. Gênero trata da construção da diferença sexual. Quando adotamos a perspectiva de gênero, estamos pensando nas maneiras como as sociedades entendem, por exemplo, o que é ser homem e ser mulher, e o que é considerado masculino e feminino com seus conceitos históricos.

As concepções de gênero são tanto produto das relações de poder quanto parte da construção dessas próprias relações, pois, em muitos casos, são usadas como referencial para a distribuição de poder nas sociedades. Eros Volusia ao dançar, liberava o seu corpo para a experimentação estética em uma época ainda incipiente para emancipação feminina.

Como objeto de investigação, o corpo é plural. Ao mesmo tempo material e imaterial. Sujeito a pesquisas que envolvem fisiologia e medicina, mas também fê, pensamento, sentimentos, imagens e representações. O corpo é visto pelos historiadores como um documento vivo, repleto de significados sobrepostos por inúmeras temporalidades; sua história não para de ser recriada. (Diwan, 2013, p. 120)

A mediação cultural exercida pela dançarina Eros Volusia foi relevante para unir os elos das religiões que existiam no Brasil dos tempos de outrora: religiões de origem europeia, ameríndia e africana; religiões que apontam para o hibridismo cultural do povo brasileiro que, na década de 1930, tinha seu processo identitário em preliminar construção. Eros Volusia não é um enigma para interpretações. Na realidade, ela representa a intercambialidade de mundos – religioso, estético e mercantil – que ficou evidente em suas apresentações teatrais, principalmente durante a *Noite na macumba*. O corpo de Eros transformou-se em uma marca, a marca da expressividade da cultura brasileira de então. Insinua que a sua apresentação confere identidade em um mundo social e transcendente.

No caso específico da dançarina, a intercambialidade dos mundos ocorre da seguinte forma: A dança é o início do circuito social que leva a umbanda para os teatros cariocas das décadas de 1930 e 1940. O circuito de elos com o real ocorre a partir da dança. As apresentações de Eros eram concorridas, com um nexu mercantil evidente neste circuito social. Os circuitos nos quais se

movimenta e os elos que estabelece com os atores e fatos que não são estritamente religiosos participam da efusão de sentidos que ganha e da capacidade que apresenta de se fazer presente e visível na vida social.

A este respeito, Pietra Diwan assim discorre sobre o corpo na História:

Como objeto de investigação, o corpo é plural. Ao mesmo tempo material e imaterial. Sujeito a pesquisas que envolvem fisiologia e medicina, mas também fé, pensamento, sentimentos, imagens e representações. O corpo é visto pelos historiadores como um documento vivo, repleto de significados sobrepostos por inúmeras temporalidades; sua história não para de ser recriada. (Diwan, 2013, p. 120)

A História, particularmente, é capaz de contribuir muito com esse debate: ao historicizar verdades científicas..., ao humanizar o corpo (revelando os condicionamentos sociais a que está sujeito), ao mapear as diferentes e por vezes contraditórias. Ambos transitavam em mundos distintos, com seus corpos e almas movidos pela singularidade de suas *artes*. Representações sobre o corpo e ao apontar, com exemplos do passado, as possíveis consequências sociais de determinadas visões ditas científicas e aparentemente neutras sobre o corpo. (Diwan, 2013, p. 125)

Eros foi Professora do Serviço Nacional de Teatro, onde criou o curso de coreografia. Este é considerado o primeiro, dentre os cursos de dança nacional, a aceitar bailarinos negros. Depois de décadas de trabalho em nome da formação da identidade e da cultura brasileira, foi reconhecida em vida no ano de 2002 pela Universidade de Brasília (UnB) que criou o Centro de Documentação e Pesquisa Eros Volusia, vinculado ao seu Departamento de Artes Cênicas. Na noite de 31 de dezembro de 2003 sofreu um derrame cerebral, vindo a falecer um dia depois, na data de 1º de janeiro de 2004 em sua casa, no bairro do Leblon, aos 89 anos.

Fontes:

A Batalha, 19 de fevereiro de 1939.

Correio da Manhã, s/data.

DIÁRIO Carioca. *Atlantic Refining Club*: Surpreendente a ornamentação de “Noite na Macumba”. 3 fev., 1939.

DUARTE, P. *Negros no Brasil*. O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 5, 16 abr, 1947.

GAZETA de Notícias. *O Baile do Atlantic Refinig Club*. Rio de Janeiro, 10 fev., 1939.

JORNAL O Imparcial. *Atlantic Refining Club: O grande baile de terça-feira gorda*. São Paulo, 29 jan., 1939.

JORNAL O Imparcial. *O bailado brasileiro através de uma demonstração de Eros Volusia*. São Paulo, 20 jul., 1939.

JORNAL O Paiz. *Os bailados brasileiros de Eros Volusia*. 9 nov., 1935.

MAUL, Carlos. *A Bailarina do Brasil*. Jornal ABC, São Paulo, 9 jun., 1934.

MONTEIRO, Zilah. *CHRONICA: Eros Volusia – a Dançarina Brasileira*. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 12 ago., 1939.

VIANA, Renato. *Eros Volusia - O verbo que se fez carne*. O Paiz, Rio de Janeiro, 20 dez., 1933.

Bibliografia:

BONFIM, M. *América Latina, males de origem*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.

BOURDIEU, P. *A dominação simbólica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHARTIER, R. *História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

DEL PRIORE, Mary. *A Mulher na História do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

DIWAN, Pietra. Corpo. In: BASSANEZI P. (org.). *Novos temas nas aulas de História*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1933.

HAHNER, J. E. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAGNANI, José Guilherme C. *Umbanda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

MELGAÇO, Paulo. *Mercedes Baptista, a criação da Identidade Negra na Dança*. Fundação Palmares, 2007, p.14.

MEYER, Sandra. *Modernidade e Nacionalismo nas danças solo: o bailado de eros volusia e a performance de Luiz de Abreu*. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 9., 2010, Florianópolis. Anais eletrônicos... Disponível em:

http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277663015_ARQUIVO_TEXTOSandraMeyer.pdf. Acesso 02 jun. 2014.

NADER, M.B. *Mulher: do destino biológico ao destino social*. Vitória: EDUFES, 2001.

PERROT, Michelle. Práticas de memória feminina. *Revista Brasileira de História*, v. 9, n. 18, ago/set. São Paulo, 2000.

_____. *As mulheres e os silêncios da história*. São Paulo: EDUSC, 2007.

PINTO, L.A. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

PRANDI, R. Modernidade com Feitiçaria: Candomblé e Umbanda no século XX. *Tempo Social: Revista de Sociologia de São Paulo*. São Paulo, v. 2, n. 1, jan/jun., p. 49-74. 1990.

ROHDE, Bruno. Umbanda, uma Religião que não nasceu: Breves Considerações sobre uma Tendência Dominante na Interpretação do Universo Umbandista. *Revista de Estudos da Religião*. São Paulo: PUC, 2009. Disponível em: http://www.pucsp.br/rever/rv1_2009/t_rohde.pdf. Acesso em 07 ago. 2014.

SANT'ANNA D. B (org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. (Org). *A escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda – caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Ática, 1994.

TELES, E. *Racismo à brasileira, uma nova perspectiva sociológica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Fundação Ford, 2003.

THERBORN, G. *Sexo e poder: a família no mundo, 1900-2000*. São Paulo: Contexto, 2006.

TODOROV, T. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TRINDADE, Diamantino Fernandes. *Umbanda e sua História*. São Paulo: Editora Ícone, 1991.

VAINFAS, Ronaldo. *Traição: um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VIGARELLO, G. *História da beleza: o corpo e as artes de se embelezar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

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

¹ Maria Olenewa (1896-1965). Bailarina, coreógrafa e professora russa, fundadora da primeira escola oficial de dança no Brasil, em 1927. Foi primeira-bailarina na companhia de Anna Pavlova e de Léonide Massine, ambos egressos dos Balés Russos de Diaghilev.

² Ricardo Nemanoff. Bailarino russo, ex-componente da Cia. de Bailados Anna Pavlova, atuou como bailarino e coreógrafo do corpo de baile do Theatro Municipal, além de ter participado como bailarino, coreógrafo e ensaiador de inúmeras coreografias apresentadas no teatro de revista carioca nos anos 1920 e 1930.

³ Sobre o hibridismo: VAINFAS, Ronaldo. *História da Vida Privada no Brasil*.

⁴ Ver também: VAINFAS, R. Os protagonistas anônimos da História. *Micro-História*. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

⁵ Ver mais em: TRINDADE, Diamantino Fernandes. *Umbanda e sua História*. São Paulo: Editora Ícone, 1991.

⁶ Ver mais na edição do periódico “A Noite Ilustrada” de 27 de outubro de 1936.

Recebida em 25/05/2015, revisada em 28/06/2015, aceita para publicação em 02/01/2016.