

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Escola de Dança/ Escola de Teatro

**Entre a ponta de pé e o calcanhar:
Reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na
década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística.**

Ana Valéria Ramos Vicente

Orientadora: Prof. Suzana Martins

Linha I – Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea

Salvador, março de 2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Escola de Dança/ Escola de Teatro

**Entre a ponta de pé e o calcanhar:
Reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990:
cultura, subalternidade e produção artística.**

Ana Valéria Ramos Vicente

Orientadora: Prof. Suzana Martins

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Banca Examinadora: Fernando Antônio de Paula Passos (PPGAC)
Inaicyra Falcão dos Santos (UNICAMP)
Suzana Martins (Orientadora – PPGAC)

Salvador, março de 2008

Dedico em memória

de

Meus avôs: João Vicente e
Paulo Ramos (organizador do meu primeiro e único concurso de Passo)
Meu padrinho José Vicente (Doutor)
Minha mãe Tereza Noronha

Agradecimentos

As pessoas a quem preciso agradecer são realmente constitutivas da forma como esta pesquisa se configurou. Além disso, a teia de relações que tornam esse texto possível é o que de mais duradouro e produtivo resulta dele. Infelizmente o texto linear provoca uma hierarquia que não existe:

Esse projeto de mestrado foi adiado por dois anos pelo falecimento inesperado da minha mãe, e é sua lembrança que me orienta desde então. Seus livros, conselhos e sorrisos são retomados em minha memória sempre. Por mais que deva aos vivos, dedicar a ela tudo que faço é alimentar a alegria que me põe de pé e que me ensina a conviver com a dor.

Ao lado dela, tive muitas mães nesses anos. Isa Trigo, Suzana Martins, Tâmisa Vicente. Pessoas que me acolheram e me impulsionaram a me superar.

Tive vários “co-orientadores”: Severino Vicente, meu pai, que me orienta desde sempre e até o último momento; Fernando Passos, através das disciplinas cursadas e do Trabalho Individual Orientado (TIO); Jampa e suas discussões epistemológicas; Roberta Ramos, fundamental no segundo ano do mestrado, quando já não morava mais em Salvador: nossa “OMS – Orientação Mútua Semanal” e que de vez em quando se tornou “Orientação Mútua Sentimental” – foi fundamental para manter a renovação das idéias e o rigor na escrita.

Isa Trigo me deu em Salvador tudo que eu poderia desejar: um lar, uma família, um link para internet, muitos livros de Artes Cênicas e uma sala de dança a um lance de escada do meu quarto! Pra completar, divide comigo sua experiência como artista e doutora em Artes Cênicas, corrigindo e discutindo meus textos. Estamos tão próximas que se tornou desleal convidá-la pra minha banca. Além disso, me incluiu no grupo de pesquisa – CARPA, através do qual conheci parceiros fundamentais: Adailton Santos e Makarios Maia. Amigos e irmãos, amantes da arte, do prazer e da pesquisa.

Mas nenhum desses “co-orientadores” constantes diminui a importância fundamental de Suzana Martins. Suzana me aceitou como orientanda antes de me conhecer e foi sempre atenciosa, cuidadosa, presente e co-responsável pelo desenvolvimento deste trabalho. Leu mais de uma vez todos os meus textos, sendo fundamental para a descrição dos espetáculos e organização dos capítulos, além de me incentivar a manter a prática de criação artística independente dos obstáculos.

Antes de voltar para Recife tenho que lembrar dos “irmãos” baianos que me acudiram nos momentos de insônia, de super exigência e tensão desnecessária: Tito, Neneco, Serginho, Cadja, Luiza, Egas, à distância, e BELA - quando eu crescer quero ser igual a ela. Mas quem me levou a Salvador foi mesmo a SUA Companhia: Clara Trigo, Duda Pinheiro, Thaís Bandeira e Clara Domingas. São, cada um e todos, referência e estímulo, na dança e no viver. Agradeço aos colegas de turma, principalmente Gabi, Frank, Jorge, Corey, Ângela, Fabinho, Juliana, Pedro, Ale e Marlos.

Sem dúvida, eu não poderia desenvolver esse trabalho se não tivesse, nos últimos dois anos a companhia e talento dos artistas que compõem o espetáculo Fervo: Lêda Santos, Iane Costa, Calixto Neto, Jafelis Nascimento e Marcelo Sena. E aqui falo de um tipo de contribuição que só corpos sensíveis, inteligentes e disponíveis podem dar. Do mesmo modo, não poderia saber muito do que escrevi sem o acolhimento dos integrantes do grupo Guerreiros do Passo: Eduardo Araújo, Miro Neto, Gil Silva, Lucélia de Queiroz, Wilson, Ricardo, Jorge, Francis, Otávio Bastos, Adriana, Luciano Amorim e todos os alunos que circulam por esse projeto.

Agradeço ao grupo Zimba, de capoeira, do mestre Boca do Rio (BA) e ao Ponto de Cultura Estrela de Ouro (PE).

A Mestre Nascimento do Passo, Maria Paula Costa Rego, André Madureira, Ângelo Madureira, Ana Catarina Vieira, Alexandre Macedo, Jaflis Nascimento, Raimundo Branco e Christianne Galdino: pela atenção e disponibilidade.

Aos professores e amigos do Balé Popular do Recife.

E a esses artistas produtores indispensáveis: Luiz Guimarães, Vivi Bezerra, Silvério Pessoa, Yuri Queiroga, Antônio Carlos Nóbrega e Rosane, Sônia Sobral.

E, no último e decisivo semestre: ao Coletivo Lugar Comum (brigada Maria e Renata) e a Compassos Cia de Danças, onde pude dividir e confrontar idéias sobre dança e sobre frevo.

Às amigas de trabalho: Liana Gesteira, minha consultora sobre balé, que assumiu o peso do RecorDança On line para que eu pudesse investir no mestrado, e à equipe da Fundaj – Isabela Cribari, Jeanine Toledo, Duda Freyre e Mônica Liausu.

À Acácia Coutinho, Renata Pimental e Maíra Brito, tão importantes na revisão final.

Aos professores do PPGAC – UFBA: Ângela Reis, Antônia Pereira, Armindo Bião, Ciane Fernandes, Daniel Marques, Lia Rodrigues, Lucia Lobato, Sérgio Farias. Aos professores Helena Katz, Adriana Faria, Cláudio Lacerda e Inaicyra Falcão. À Ângela Prystthon, que à distância permanece como referência, sendo ainda tão presente sua influência na minha incursão nos Estudos Culturais.

A meu irmão, Ângelo e sua/minha família: Cândida e Rafinha; Jarbas e sua família, Dona Luiza e Pedrinho e todos os meus primos e seus filhos.

E, antes de tudo, a Afonso, meu marido. Companheiro constante: sempre que me vejo nos seus olhos sinto que posso ser alguém melhor: ele me vê enorme.

Resumo

Esta dissertação analisa o processo de transformação da dança frevo de forma atenta às disputas narrativas e às hierarquias do campo da arte, tendo como base discussões pós-coloniais. E, através da análise de espetáculos, discute parte da produção coreográfica que no Recife, na década de 1990, apresentou elementos de danças populares como elemento criativo e plástico.

O ideário que legitima essa produção está ligado tradicionalmente à idealização da nação como comunidade homogênea, o que opera apagamentos das disputas sociais. No entanto, este cenário, criado no limite entre a arte convencional e as artes populares, constitui-se como espaço para produções artísticas que divergem dos padrões convencionalmente aceitos.

Palavras-chave: Frevo, nação, estudos pós-coloniais, dança popular, análise de espetáculos.

ABSTRACT

This dissertation examines the transformation of dance frevo so receptive to disputes narratives and hierarchies of the field of art, based on post-colonial discussions. And, through the analysis of plays, discusses the choreographic production that in Recife, in the 1990s, provided evidence of popular dances as a creative and plastic. The ideology that legitimizes this production is traditionally linked to the idealization of the nation as a homogeneous community, which operates deletions of social disputes. However, this scenario, created in the boundary between the conventional art and popular art, is as space for artistic productions that diverge from conventionally accepted standards.

Keywords: nation, post-colonial studies, popular dance, analysis of plays.

Sumário

Introdução	10
O lugar do discurso	10
Mapeando o objeto	13
Cap. 01 – Premissas Teóricas	19
1.1 Aspectos teóricos pertinentes à análise de dança	20
1.2. Dança e subalternidade	28
1.2.1 Termos pós-coloniais do debate — ou, porque não basta associar dança popular e nacionalidade.	29
1.2.2 Como o “povo” entra na Dança	32
Cap.2 – As danças populares em debate: panorama das discussões e seus precursores	38
2.1 Cultura popular e vanguarda no séc. XIX e início do séc. XX.	39
2.2 Cultura popular e cultura Brasileira: símbolos de “Estados de Exceção”	44
2.3 O Teatro retoma a discussão	46
2.4 Década de 1960 e 1970 - O(s) povo (s) da arte e da nação	49
2.5 Popular & Erudito – a perspectiva do movimento armorial	53
Cap.3 – O(s) frevo(s)	61
3.1. O Povo no Frevo – Do “monstro popular” à “Onda do Carnaval”	61
3.2. Consolidações do frevo no século XX	71
4. O processo de construção das Escolas de Frevo	75
4.1 Nascimento do Passo, seu método de ensino e sua visão do frevo.	76
4.2 O papel significativo do Balé Popular do Recife - a trajetória da dança brasílica	85
4. 3. O frevo do Balé Popular do Recife – BPR	94
Cap.5 – O frevo nos espetáculos estudados	102
5.1 - <i>O Romance da Nau Catarineta</i> do grupo Balé Popular do Recife e Balé Brasílica: os criadores e análise do espetáculo.	102

5.1.1 - O grupo Balé Brasília	102
5.1.2 - Os criadores: André Madureira e Ângelo Madureira	106
5.1.3 - <i>Brasília... o Romance da Nau Catarineta</i> (1992)	110
5.1.4 - Poética do espetáculo e utilização do frevo	113
5.2 <i>Procissão dos Farrapos</i> do grupo Balé Brincantes: o criador e análise do espetáculo.	122
5.2.1 O Balé Brincantes	122
5.2.2 O criador: Alexandre Macedo	122
5.2.3 <i>Procissão dos Farrapos</i> (1991)	125
5.2.4 Poética do espetáculo e a utilização do frevo	127
5.3 <i>A Demanda do Graal Dançado</i> do grupo Grial: a criadora e a análise do espetáculo.	133
5.3.1 O Grupo Grial	133
5.3.2. Maria Paula Costa Rego	136
5.3.3 O espetáculo <i>A Demanda do Graal Dançado</i> (1998)	138
5.3.4. Poética do espetáculo e utilização do frevo.	140
Considerações finais	151
Bibliografia	160
Índice das Ilustrações	166
Anexos	168

Introdução

Imagem 001



Passistas na comemoração dos cem anos do frevo, em 09 de fevereiro de 2007 no Bairro do Recife Antigo. Em destaque, “Johnny”.

O lugar do discurso

O frevo, para mim, era o suor do carnaval. Era o “empurra-empurra” das multidões cantando frases despudoradas, fazendo piadas sobre políticos e sobre a inflação. O frevo era o fogo que me fazia pular alegremente na rua e em casa, embaixo do chuveiro, relembrando a algazarra recentemente vivida com meus pais. Eu era então uma criança de classe média, na década de 1980, e com alguma facilidade para aprender danças. Sabia três ou quatro “passos” e isso já era mais do que suficiente. Esses movimentos, hoje, são parte de um repertório formado pelo meu contato com diversos grupos de dança e escolas de frevo, por leituras diversas e pelos processos de criação de espetáculos.

O frevo compõe parte das minhas lembranças de infância, do meu ingresso na Escola Brasília de Dança, das aulas com Nascimento do Passo e com o grupo Guerreiros do Passo. Além disso, há dois anos, o frevo é também o elemento base de meus processos criativos. Assim, a escolha do frevo e dos espetáculos selecionados como objeto de análise diz respeito a interesses artísticos que estão relacionados com a minha história de vida. Acredito que assumir essa proximidade é colocá-la a serviço deste estudo, que pretende

contribuir com um olhar específico e incorporado sobre essa dança e seus contextos de realização.

O caráter autoral das discussões e considerações expostas é ressaltado através da utilização dos pronomes na primeira pessoa do singular durante a dissertação e está em conformidade com as leituras, realizadas durante o curso de mestrado, que apontam para o entendimento da produção científica como historicamente construída.

Retorno ao caminho que me leva ao frevo: no início da adolescência, conheci o Maracatu Nação Pernambuco e soube da existência de uma escola que ensinava as danças apresentadas pelo grupo. Assim, me matriculei na Escola Brasília e aprendi o repertório de movimentos e danças do Balé Popular do Recife. Trocar as aulas de *jazz* por dança popular, durante quatro anos, foi equivalente a encontrar uma nova cidade, um novo corpo e também um novo frevo. Dessa experiência derivam grande parte das minhas experiências profissionais posteriores: o estudo das culturas populares, o trabalho com a África Produções, produtora cultural voltada para apresentações de grupos populares, a participação no maracatu tradicional Estrela Brilhante, o direcionamento do curso de jornalismo para jornalismo cultural e para a área de Estudos Culturais, entre outros. São desdobramentos da identificação e da inquietação criada pelo contato com o universo de folguedos que o Balé Popular representava, somados ao entusiasmo gerado nas minhas turmas de amigos pelo Movimento Mangubeat, que também dialogava com as culturas populares. Dançar, fazer aulas de dança, participar das apresentações e frequentar esses grupos era parte das diversões da minha adolescência. Também na escola particular onde estudei, participei das aulas de dança popular com o ex-integrante do Balé Popular do Recife, Alexandre Macedo. Posteriormente, dediquei-me a aulas de teatro e dança moderna e contemporânea.

Foi dessa forma, como estudante e dançarina amadora, que assisti aos espetáculos que estudo nessa dissertação: *O Romance da Nau Catarineta* foi remontado enquanto eu era aluna da escola Brasília, *Procissão dos Farrapos* eu dancei como integrante do Balé Brincantes, em uma das suas remontagens; e quanto a *A Demanda do Graal Dançado*, eu assisti à estréia, na época em que eu já fazia aulas de dança contemporânea.

Meu propósito é problematizar esse cenário com o interesse de documentar as produções artísticas aqui discutidas, e enunciar questões implícitas na produção em dança que envolve relações com artes populares. É também uma estratégia de aprendizado criativo: Eu acreditava, quando propus o mestrado, que através do estudo das escolhas dos

artistas analisados eu poderia repensar minhas próprias escolhas e antever caminhos ainda não pensados. Por outro lado, eu estaria amadurecendo academicamente para, posteriormente, propor uma discussão sobre meu próprio trabalho criativo com o frevo.

Durante a realização deste mestrado, minha produção criativa com base no frevo foi intensa. Fui contemplada pelo Prêmio Fomento às Artes Cênicas, da Prefeitura da Cidade do Recife, para realização do espetáculo *Fervo*, no qual eu investiguei a cultura da violência através de relações com movimentos do frevo. Enquanto produzia este trabalho, recebi o prêmio Klauss Vianna, da Funarte/Petrobrás, para realização e registro da pesquisa teórico-prática “Do Frevo ao Fervo”, o que permitiu a realização de um trabalho coletivo constante com o elenco desse espetáculo e passistas convidados. Após a estréia do espetáculo *Fervo*, fui contemplada pelo programa Rumos Dança, do Instituto Itaú Cultural, para a criação do solo *Pequena Subversão*, que também tem como linha poética o estudo do frevo, abordando sua dimensão de metáfora e corporificação da alegria. Realizar esses trabalhos foi fundamental para me munir de informações corporais sobre o frevo e sobre o processo coreográfico a partir dele.

Outro fator fundamental para a realização deste trabalho foi a estrutura acadêmica oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA para o tipo de pesquisa que propus. Houve, durante todo o percurso das disciplinas, pontos de conexão com as questões deste trabalho e que tiveram efeitos importantes sobre o desenrolar da pesquisa. As disciplinas ministradas pelo professor Fernando Passos, “Seminários Avançados 1” e “Tópicos Especiais em Artes Cênicas”, cujo subtítulo “En-cenações: escrituras subalternas nos estudos pós-coloniais” indica a discussão sobre a produção em artes cênicas inserida nos contextos pós-coloniais, tiveram papel determinante na perspectiva teórica assumida por mim. Os trabalhos dessas disciplinas foram incorporados ao conjunto da dissertação como premissas teóricas, que compõem o primeiro capítulo, e, portanto, compõem elementos direcionadores das análises.

Também foram incorporadas à dissertação discussões da disciplina “Análise Crítica da Dança”, ministrada pela professora Lia Rodrigues, e a discussão sobre erudito e popular, fruto da disciplina “Seminários Avançados”, ministrada pelo professor Daniel Marques. É preciso ressaltar, ainda, a importância dos Seminários de Pesquisa em Andamento e o grande impulso que tive a partir das considerações da banca de qualificação composta pelos professores Suzana Martins, Inaicira Falcão e Fernando Passos.

Através do apoio do Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco - FUNCULTURA - foi possível para mim, durante o curso de mestrado em Salvador, o acompanhamento constante dos professores do projeto Guerreiros do Passo, que promovem aulas abertas para transmissão do método de Nascimento do Passo, no Recife, o que foi fundamental para as informações que disponibilizo.

Mapeando o objeto

Em um curso de criação coreográfica, um conceituado artista me “estimulou” a “deixar um pouquinho isso que você vem pesquisando” (no caso, o frevo), para “ir em busca do desconhecido”, pois, “quando se usa uma coisa regional em um trabalho de contexto contemporâneo, tem um conteúdo de ufanismo”. E, no decorrer da discussão, explicou:

Esse material que já existe – ou deixa ele como está que já é maravilhoso ou, se quiser desconstruir, desconstrua, e vá fundo na pesquisa, porque se ficar no *in between* fica manchado. Ou deixa do jeito que está, ou vai pra uma outra coisa.

Nesse momento, este artista, que respeito e com quem aprendi muito em outros momentos, explicitou um tipo de pensamento com que, segundo ele, muitas pessoas da área concordam, e o qual esta dissertação tenta desestabilizar, na medida em que apresenta exemplos e os discute, apontando a diversidade de possibilidades que existem entre essas duas opções explicitadas.

Meu objetivo inicial foi compreender a produção em dança que se baseia em tradições populares, tendo como recorte a análise de três espetáculos produzidos no Recife na década de 1990. No Recife, a partir da década de 1970, a presença de danças tradicionais populares é constante em espetáculos e também conforma um gênero de dança, denominado pela historiadora Goretti Rocha de Oliveira “Dança Popular Cênica”, cujo principal expoente é o Balé Popular do Recife.

Uma das questões que conformaram essa pesquisa é minha percepção de que a estrutura de encenação e utilização das danças populares consolidadas pelo Balé Popular do Recife (BPR) passou a ser questionada por dançarinos profissionais da cidade, no final da década de 1980 e início da década de 1990. Parte desses dançarinos, que antes haviam pertencido ao elenco do BPR, formou grupos e criou espetáculos e coreografias que ampliavam o diálogo com outros gêneros da dança, outros elementos da cultura popular e buscavam

resultados artísticos diferentes dos já existentes. E o Balé Popular do Recife procurava possibilidades de renovação.

Os espetáculos *Procissão dos Farrapos*, criado pelo Balé Brincantes em 1992; *O Romance da Nau Catarineta*, produzido pelo Balé Popular do Recife/Balé Brasília em 1992 e *A Demanda do Graal Dançado*, produção de 1997, do Grupo Grial, podem ser considerados exemplos dessa tentativa de nova abordagem cênica e, por isso, compõem o *corpus* dessa dissertação.

A escolha desses trabalhos deu-se pelas seguintes razões: 1. utilização de danças populares, com intenção de construção de diferentes configurações cênicas; 2. clara utilização do frevo; 3. constatação da repercussão local e longa trajetória de remontagens e apresentações; 4. importância do trabalho na trajetória dos grupos.

Apesar de esses trabalhos terem sido escolhidos como recorte para a pesquisa, outros espetáculos dialogaram, nesse período, com danças populares, investigando outras possibilidades de abordagem, a exemplo dos trabalhos *Ilustração e Louzeiro (1991)* e *Portas (1995)*, dirigidos por Raimundo Branco, e que compõem o histórico da Compassos Cia de Danças; *Pernambuco, Do Barroco ao Armorial (1996)*, da Companhia Vias da Dança e *Zambo (1997)*, do Grupo Experimental. No entanto, a ausência de pesquisa sobre frevo nesses últimos e a necessidade de reduzir o *corpus* da pesquisa foram determinantes para que a dissertação tenha se detido em apenas três exemplos.

Os espetáculos selecionados não se baseiam em uma dança ou tradição específicas, eles têm como característica comum a utilização de diversas danças populares. No entanto, tratar das especificidades de cada uma dessas danças e discutir suas formas de apresentação em cada espetáculo tornaria meu trabalho inviável. Devido à quantidade e complexidade das informações envolvidas, tal tarefa envolveria mais de uma dezena de danças, com suas história e características, e ainda sem bibliografia específica de dança.

Dessa forma, e diante dos interesses pessoais explicitados na minha apresentação, elegi a dança frevo como a dança popular com a qual eu desenvolveria a observação dos espetáculos. Essa escolha permitiu que a discussão por mim desenvolvida não exigisse o questionamento pertinente à dimensão religiosa, ou seja, ligado à legitimidade ou não de encenar tradições religiosas, o que seria necessário caso eu tivesse escolhido o afoxé ou a dança dos orixás¹, por exemplo. Por outro lado, demandou o direcionamento ao

¹ Essas danças têm ligação direta com religiões de origem africana desenvolvidas no Brasil.

questionamento dos limites estabelecidos pelo campo da arte, ou seja, demandou um olhar atento à tensão existente quando se discute o que deve ou não ser considerado arte.

O primeiro desafio com o qual tive que lidar foi a compreensão exposta pelo sociólogo Roberto Schwarz, segundo o qual, “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio” (2000:29). Essa consideração, que diz respeito tanto à produção artística quanto à produção intelectual e acadêmica brasileira, transposta para a área de dança, evidencia a necessidade de que as relações históricas com as artes da dança não privilegiem a compreensão de evolução da arte, cujo sentido último é a idéia de que a produção brasileira, ou africana, ou sul-americana “corre atrás” dos passos já dados no caminho evolutivo da arte européia. Nessa compreensão, a arte brasileira materializa tardiamente e de forma “incorreta” ou “incompleta” algo que já ocorreu em outro lugar e há tempos. Esse sentido de evolução única da arte e da sociedade nos torna prisioneiros do tempo, condenados a seguir os passos dos “irmãos mais velhos”, que têm a autoridade para dar as ordens e definir o caminho.

Trabalhar sob essa relação com a teoria, algo comum no cenário cultural brasileiro, significa a impossibilidade de descrição e compreensão das questões específicas da realidade brasileira, e vive-se, como à época do regime colonial, descrito por Schwarz como um “sistema de impropriedade” que “rebaixava o cotidiano da vida ideológica e diminuía a chance de reflexão” (2000:26).

Diante disso, tentar inscrever reflexões, levantar pontos para possíveis conceituações e entender de forma complexa as criações de dança no Recife são o desejo íntimo que move este trabalho. Este desejo está atrelado à minha situação de artista com inserção em meios de “dança contemporânea” e com relações constantes e diversas com danças e folguedos populares. Ou seja, de ser uma artista interessada em informações de danças populares que compõem parte do meu imaginário, da minha corporeidade, num ambiente que, a princípio, recusa esse tipo de investimento, ou o admite sob certos padrões já estabelecidos.

Essa discussão historicamente tem anunciado binômios questionáveis: arte e artesanato; popular e erudito; local e global. Faz-se necessário, entretanto, que eu defina alguns conceitos utilizados:

Cultura popular, arte popular – entendo como cultura popular o conjunto heterogêneo de produções simbólicas e materiais vivenciados e desenvolvidos fora do âmbito da arte convencional e que originalmente foi produzida pelas classes sociais de

menor poder aquisitivo, como decorrência de uma estrutura de exclusão social. Como conjunto heterogêneo, prefiro o termo Culturas Populares em detrimento ao termo cultura popular, tal como proposto por García Canclini (1998); arte popular refere-se, então, às expressões artísticas realizadas dentro desse conjunto.

Folclore, folclorização, discurso folclorista – Folclore foi um termo criado para categorizar as culturas populares e estudar suas especificidades, sob uma perspectiva colonizadora. Esse termo carrega uma visão romântica de povo e formaliza uma tradição preservacionista de discurso sobre a arte popular a qual eu refuto. Portanto, o termo será utilizado por mim como elemento de denúncia da operação de domesticação e das tentativas de enquadramento excludente das produções artísticas populares.

Arte convencional – é o termo que utilizo para designar a arte legitimada pelo sistema artístico, composto por críticos, artistas, curadores, estudiosos, especialistas, instituições de ensino e difusão. Normalmente esse seguimento, por ser tratado como espaço sublime e hierarquicamente superior às demais expressões culturais, é utilizado sem complemento – simplesmente como Arte - ou como arte erudita. Por não compactuar com a hierarquização da produção artística que este uso propõe, utilizo o adjetivo “convencional” como apontador de que se trata dessa tradição artística legitimada no renascimento cultural europeu e difundida e atualizada nos últimos séculos.

Arte erudita – termo sinônimo de arte convencional que é utilizado por artistas e pensadores no decorrer do século XX e no universo discutido nessa dissertação. Ele será utilizado entre aspas quando eu estiver desenvolvendo raciocínios referentes aos pensamentos enunciados por esses artistas e pensadores. A especificidade desse termo é aprofundada no segundo capítulo.

Dança frevo – Na década de 1940 a dança frevo foi denominada Passo, ficando o termo frevo como denominador para a música. Essa forma de separação não é produtiva para a discussão proposta aqui, pois o termo passo é utilizado na área de dança como sinônimo de movimentos convencionalizados e constitutivos de vocabulários de danças específicas. Portanto, refiro-me ao frevo especificando quando se trata da música frevo ou da dança frevo. O termo frevo aparece isoladamente quando reflito sobre o fenômeno cultural frevo que engloba a música, a dança, a estrutura sociocultural a ele referente, ou seja, quando este não se restringe à separação operada no campo da arte convencional.

Os procedimentos metodológicos que estruturam essa pesquisa baseiam-se numa abordagem teórico-analítica implementada através da combinação da análise de vídeo,

levantamento documental, aplicação de entrevistas semi-abertas, pesquisa bibliográfica e no levantamento dos elementos constituintes do frevo, a partir da minha experiência como artista e estudante da dança frevo junto ao grupo Guerreiros do Passo.

A dissertação está organizada em cinco capítulos que mantêm como elemento constante a explicitação das mútuas implicações entre “fazer artístico”, posicionamento ideológico, estratégias de sobrevivência e organização política.

No primeiro capítulo, apresento o enfoque teórico, com objetivo de explicitar as premissas que estruturam e possibilitam a realização da pesquisa proposta. Está dividido em dois itens: no primeiro, apresento a defesa da legitimidade do trabalho de teorizar dança, e apresento os elementos descritivos para análise dos espetáculos. No segundo item, reviso as relações entre cultura popular e nacionalismo, e utilizo o conceito de Pedagógico e Performativo, utilizado por Homi K. Bhabha (1998), para apontar a complexidade do cenário, no qual estão inseridas as produções culturais em países que sofreram processo de colonização.

O segundo capítulo é dedicado a uma revisão histórica das discussões a respeito da pertinência das artes populares para a arte convencional brasileira, mantendo como foco as discussões desenvolvidas em Pernambuco. Essa ênfase na realidade local tem o intuito de apresentar os caminhos das discussões e ações, em que, na década de 1970, é criado o Balé Popular do Recife. Novamente, há o reforço à complexidade das discussões, explicitando imbricações políticas, ideológicas, de compreensão da arte, e suas mudanças através do tempo.

O terceiro capítulo apresenta a trajetória de organização e consolidação do frevo, e os embates sociais envolvidos nessa trajetória, o que será importante na análise dos espetáculos.

O quarto capítulo é composto pela enunciação dos processos de transformação da dança frevo advindos da criação do Método de Nascimento do Passo e da tradução cênica promovida pelo Balé Popular do Recife. Ainda neste capítulo detalho o percurso histórico do Balé Popular do Recife e as questões pertinentes à formação dos grupos e espetáculos que serão analisados.

No quinto capítulo, os espetáculos selecionados são analisados. Para isso, apresento a história de cada grupo e seus coreógrafos, discuto o que a análise do frevo revela de construção coreográfica e postura corporal, e aponto os elementos que articulam a poética de cada trabalho, além de como a discussão da encenação da nação se materializa. A

descrição detalhada dos mesmos é apresentada como anexo, a fim de permitir o desenvolvimento do raciocínio.

Por fim, nas considerações finais, proponho um olhar sobre para onde essas incursões artísticas apontam na construção da cena de dança local e na configuração atual do frevo, retomando as imbricações entre o pedagógico e o performativo na reflexão sobre a cultura no Brasil.

Dessa forma, estudar o uso do frevo em espetáculos do Recife da década de 1990 se constituiu como uma forma de expor e problematizar a complexidade dos cruzamentos de compreensões e práticas de dança, por um lado; e de refletir sobre as disputas de poder e discursos ideológicos que compõem o cenário em que a produção artística estudada está envolvida, por outro. Portanto, este trabalho lida com a complexidade de analisar e teorizar danças no contexto brasileiro.



Cap. 1 – Premissas teóricas

A intenção deste capítulo é apresentar dois eixos de discussão que são tomados como premissas para a análise dos espetáculos selecionados. O primeiro eixo discute desdobramentos conceituais da idéia da dança como arte efêmera e a opção de realizar a análise de registro de espetáculos como ferramenta teórica.

O segundo eixo reflete sobre as discussões políticas que envolvem a produção artística que dialoga com elementos das artes populares. Como as danças populares e o povo foram usados como substrato para a simbologia da nação moderna, todas as práticas ligadas a essas vertentes culturais são contaminadas pelos afetos e desconfortos relacionados à estrutura do Estado moderno. Seguindo os termos da Diferença Cultural — propostos por Homi K. Bhabha (1998) e que serão explicitados a seguir, para compreensão das contradições inerentes à nação moderna — proponho que as danças populares podem apresentar aspectos performativos e pedagógicos. Ou seja, elas materializam as concepções de nacionalidade, que dão continuidade ao *status quo*, ao mesmo tempo em que inscrevem, de forma performativa, narrativas que desestabilizam “o poder oficial” e a legitimidade das narrativas lineares da nação.

1.1 Aspectos teóricos pertinentes à análise de dança

Muitas das dificuldades de abordar a dança e as artes da performance, como tema e objeto de investigação científica ou produção de discursos (críticas, reportagens, resenhas), estão ligadas à noção de impossibilidade de traduzir a sua linguagem artística para a linguagem verbal, e a incompletude de qualquer tipo de registro, até então existente para garantir sua preservação e transmissão.

A idéia de dança como arte sobre a qual não se podem construir discursos e como arte condenada à efemeridade perpassa discussões de diversas épocas e continua sendo motivo de debates na atualidade. Ancoradas nos estudos pós-estruturalistas, novas abordagens vêm sendo dadas a essa problemática e apontam principalmente para a reformulação das perguntas e parâmetros de entendimento da questão. Tomarei as proposições de André Lepecki (2004), Heidi Gilpin (1996) e Randy Martin (1995) para guiar o entendimento dessas novas abordagens, suas afinidades e proposições específicas para, em seguida, iniciar uma reflexão sobre como essas novas abordagens reverberam no processo de fazer e pensar a teoria da dança.

Randy Martin (1995), em seu artigo *Agency and History*, levanta alguns dos paradoxos ligados às tentativas de registro de dança. Segundo ele, pode-se dizer que a reportagem ou crítica de dança inscreve a dança na história, por ser um documento que permite que a performance seja conhecida por quem não estava lá. Seria, portanto, um instrumento para o entendimento do que fez o evento possível, no entanto, a crítica de dança seria um documento “fraco”, tanto para dar conta da descrição do objeto quanto pela omissão de diversas faces do evento. Martin acrescenta que este é um problema de toda arte, senão de todo fenômeno, mas acredita que a dança apresenta um problema especial quando se pretende criar relação entre a representação e o objeto.

Esta não seria uma dificuldade apenas para a crítica ou para a documentação escrita, pois, segundo ele, o vídeo também oferece diversos problemas enquanto representação da dança. A videografia inscreve a dança em outro meio e, mesmo a forma mais consciente de videografia, não evita que uma história seja reescrita na produção do documento. O registro em vídeo perde a tridimensionalidade que a presença ao vivo permite, e pode esconder a heterogeneidade da atividade da audiência, ou seja, ao dar uma visão geral do evento, apaga-se que cada espectador assiste de uma posição e prestando atenção a elementos

diferentes. Além disso, o recurso da edição e o uso de várias câmeras transformam a obra, criando uma outra coreografia.

Assim, Martin alerta que a coreografia é a inscrição do movimento do corpo no espaço — e não no papel ou na tela de vídeo — no qual a atividade do movimento é uma pré-condição para inscrição, em suas palavras “É preciso primeiro dançar para depois escrever” (1995: 109).

Para além dos limites do registro da dança, Martin alerta para a heterogeneidade da experiência de assistir a dança, pois na dança é mais evidente que a relação entre significante e significado não é imutável e varia de pessoa para pessoa, afinal, não foi desenvolvido um código de interpretação suficiente para se afirmar o sentido de cada movimento: “A associação movimentos particulares e conceito não foi culturalmente estabelecida por nenhuma “comunidade de falantes” que pudesse equiparar o movimento da dança com uma circulação de gestos mais generalizada.”² (1995:109). Mesmo em danças em que um vocabulário com sentidos possíveis foi desenvolvido, não há uma equivalência entre movimento e sentido.

A partir desses elementos descritos por Martin, introduzo uma discussão que, segundo André Lepecki (2004), fundamenta grande parte da teoria de dança: o incômodo causado pela percepção da efemeridade da arte da dança. Lepecki mostra que, através dos tempos, a compreensão da especificidade da dança foi sendo percebida em graus maiores de complexidade que se materializam nas discussões sobre o registro da dança: da crença na fidelidade da escrita à compreensão das perdas geradas pelo vídeo ou fotografia, até o redimensionamento das características da escrita.

Lepecki historiciza a discussão apresentando o manual “*Dancing Master*”, escrito por Pierre Ramou em 1725. “*Dancing Master*” é estruturado em torno da sistematização do corpo e do movimento e descreve pequenos componentes de movimentos com ilustração e indicações de como realizá-los. Nesse mesmo manual, o mestre de balé sinaliza a sua inquietação diante da proposta de registrar o movimento em escrita, o que o fez utilizar também ilustrações e, ainda assim, sentir-se inseguro quanto à sua fidedignidade. A situação descrita mostrou que a proposta de Pierre Ramou estava ancorada na crença da possibilidade de a escrita traduzir o movimento sem perdas.

² Tradução minha do original em inglês: “The association between particular movements and concepts has not been culturally established by any equivalent of a “community of speakers” that would equate dance movement with more generalized circulation of gesture”

Mas a certeza da tradução da dança para a escrita vai ser profundamente abalada na segunda metade do século XVIII pelas reflexões de Jean-Georges Noverre. Noverre é considerado um dos principais teóricos da dança no século XVIII, e é responsável por inaugurar uma nova percepção sobre a dança que, segundo Lepecki, gerou um outro olhar sobre as possibilidades da atividade da dança e do seu registro. Para Noverre, a dança não pode ser fixada pela notação. Suas reflexões vão mostrar que o limite da escrita não comporta o fenômeno da dança, ao questionar, como a presença do objeto pode ser recuperada por algo que o decompõe.

Assim, na visão de Lepecki, a teoria da dança começaria a ser formulada como um paradoxo da temporalidade, uma reflexão que caracterizaria a dança como “uma arte em excesso”, com uma materialidade intangível. Uma arte ligada ao tempo e ao espaço e por isso com visibilidade limitada ao presente. Para Lepecki, portanto, Noverre inaugura um regime da percepção em que a questão da presença torna-se fundamental. Toda essa questão tornaria problemática a regulação e definição da dança e do seu registro. Por outro lado, marcaria a crescente distância entre a dança e a escrita – algo importante na delimitação da dança como campo artístico independente e na mudança do próprio fazer da dança, naquele momento. No século XVII a escrita precedia a dança, pois os mestres coreografavam através da escrita, o corpo e a lógica advinda do realizar a dança ficavam submetidos às idéias e à escrita da dança. Mas, por outro lado, gerou um certo “nervosismo”, pois o movimento passou a representar a passagem do tempo, a sinalizar que a presença é um abrigo de desaparecimento e ausência.

Essa compreensão foi encarada como uma condenação, algo a ser lamentado e redimido através da documentação. À medida que a fronteira entre a dança e a escrita da dança se torna clara, surge essa compreensão negativa do caráter efêmero da dança. Lepecki liga diretamente essa compreensão à consolidação da visão cartesiana do mundo. Para ele, com Descartes, desenvolveu-se um projeto político de uma estrutura arquivística, que respondia a uma compreensão ontológica da dança, como uma arte lamentável que não pode lembrar nem ser lembrada. Um regime de percepção que está amarrado a um modelo de corpo essencialmente moderno, tendo como base a fragmentação para o entendimento do todo, proposto por Descartes. Para Lepecki, essa estrutura que lamenta o esquecimento terá grande impacto na formação da dança como arte na modernidade. Uma noção que não é incomum até os dias atuais e que pode ser vista, por exemplo, no livro de Márcia Siegel

“*The Shapes of Change*”, no qual se encontra o argumento de que o trabalho do crítico e do teórico é lutar contra a materialidade (efêmera) da dança para fixá-la.

Mark Franko (apud Lepecki, 2004) critica essa tradição de estudo da dança que vê a efemeridade como algo contra o qual se tem que lutar. Como ressalta Lepecki (2004) no capítulo do livro citado, Franko argumenta que o privilégio da documentação para assegurar a presença da dança na história relega a dança e a teoria da dança para um reino de aparente esperança a-histórica, apolítica e atórica.

Perspectivas críticas redimensionam o sentido dessa questão. Martin (1995), por exemplo, reconhece na singularidade de cada apresentação de dança, não uma falha ou defeito, mas um instrumento político que vai de encontro à lógica mercadológica. Para ele, a dança se inscreve numa situação de execução que inviabiliza sua transformação em produto de consumo fácil e distanciado, pois, na medida em que ela depende da presença da platéia para existir, a diversidade dos olhares de cada indivíduo passa a fazer parte da performance. Dessa forma, estimular a capacidade de a audiência assumir o seu ponto de vista é uma estratégia que contribui para a quebra da visão única da realidade na qual está ancorada a lógica do capitalismo. Assim, nem a dança precisa ser protegida da desaparecimento nem a audiência precisa ser protegida de sua percepção individual, para enquadrar sua experiência dentro do viés de olhar do crítico ou documentarista.

No entanto, outras discussões levam essa questão mais a fundo, mexendo na estrutura da formulação da reflexão. Para Heidi Gilpin (1997), a questão deixa de ser como representar o momento único da experiência da performance, para questionar a própria existência da performance e nossa capacidade de apreendê-la. A autora questiona nossa possibilidade de realmente ver, de ter uma percepção atual do movimento, pois o que vemos é uma imagem do movimento. Essa mudança de viés traz consigo o questionamento do fundamento da compreensão de dança que tem gerado as teorias na área. O que Gilpin faz é trazer, para os estudos da performance, as reflexões ontológicas sobre a possibilidade de o homem ter acesso a uma realidade não mediada por si mesmo. Ao fazer isso, ela revela um dos fundamentos que são referenciais para certa visão de dança, de ciência, de verdade: a de que existe uma realidade para ser desvendada pela razão, uma verdade a ser descoberta, uma idéia ou um passo a serem alcançados.

O fundamento da proposição de Gilpin é de que todo conhecimento se faz através dos limites da percepção humana que não se relaciona com a coisa em si, mas sim, com a imagem desta, imerso não só num contexto específico, mas mediado pela própria

capacidade humana de ver e de reter o que vê. Ou seja, Gilpin incorpora elementos da crítica estruturalista e pós-estruturalista e, ao trazer as discussões dos estudos culturais para a dança, revela a lógica por trás da ansiedade gerada pela efemeridade da dança, e pela impossibilidade do seu registro. Por trás dessas questões estaria uma compreensão de mundo que elegeu a visão do homem, o pensamento racional e a escrita como dados de realidade isentos de influências das emoções e individualidade. Por exemplo, Guilpin nota que, normalmente, os críticos não destacam que escrever é representação, muitos escrevem subentendendo que a performance pode ser repetida, como se fosse fixa, ou então “romantizam” sua característica de efemeridade e recorrem à descrição do espetáculo. No entanto, a pesquisadora questiona o que se espera conseguir descrevendo um espetáculo como se houvesse aí uma objetividade intocável, se toda percepção já é interpretação. Guilpin defende que a única forma possível de relatar um evento é a forma ficcional, isto é, derivada do evento. Não se descreve o espetáculo, mas apenas a lembrança ou percepção dele e, portanto, “Nós nunca conhecemos o que aconteceu porque a imagem retida na memória é transformada no momento que nós tentamos reexaminá-la.”³(1997: 106) Para ela, é a representação que dá a impressão de se poder capturar a performance com apuro, “como se a performance não fosse sempre não ou extra-lingüística.”⁴ (1997: 108)

O que Guilpin propõe é que a performance do movimento deve ser vista como algo que se define pelo desaparecimento, só se apreende pelo vestígio. A performance seria a incorporação da ausência, ela decreta o desaparecimento, ela deixa apenas vestígios para que se procure o “entre”. Portanto, a performance não pode ser fixada como campo de representação, toda visão é sempre uma interpretação. E a interpretação seria limitada pela própria identificação com o objeto, o sentido, a presença, mas processada através da repetição e do deslocamento, limitada pela lembrança mais ou menos instável.

É essa perspectiva teórica que permite a Mark Franko (apud Lepecki, 2004) afirmar que a efemeridade da dança tem sido recentemente transformada, de um sintoma de inferioridade estética para um poderoso campo para novas teorias como a performance, graças à introdução da noção de vestígio.

Para Franko, a efemeridade como desaparecimento é um sinônimo do conceito de vestígio (pista, rastro e não documento ou fato) de Derrida. Lepecki, Franco e Guilpin

³ Tradução minha, texto no original em inglês: *We can never know what took place, because the image etched in memory is transformed the moment we attempt to reexamine it.*

⁴ Tradução minha, texto no original em inglês: *(Which is often non – or extra-linguistic)*

acreditam que a incorporação dos conceitos do pós-estruturalismo remove a presença como pré-requisito para o conhecimento e anuncia a possibilidade de “escrever em direção (como oposto ao “contra”) à efemeridade”⁵ (Lepecki, 2004: 132). O aspecto escorregadio do traço (que deriva da estrutura do signo de Saussure) mina o peso da presença. O vestígio está sempre se referindo ao elemento significante de outro vestígio, outra ausência da ausência.

Para Lepecki, essa compreensão gera importante contribuição para o estudo da dança: considerar a materialidade da dança não apenas como mobilidade física, espacial e temporal, fechada num pedaço de palco e na performance dos bailarinos, mas também “como uma simbólica mudança do espaço do imaginário”⁶ (2004: 135). A escrita da dança volta a ter sentido, a partir do reconhecimento de que tanto a dança quanto a escrita são signos e são efêmeras.

Essas questões provocadoras sobre o poder do discurso e a relativa materialidade do real vão ecoar e encontrar ressonâncias, a partir da segunda metade do século XX, em todas as áreas de conhecimento, inclusive nas ciências ditas “duras”, através do questionamento do valor da prova (Popper) e da revisão dos métodos científicos.

O que me parece interessante é notar que as questões sobre a efemeridade e a incapacidade de abordar a realização da dança, que tanto desconforto geraram durante os últimos séculos, passam a ser um incômodo geral para todas as áreas do conhecimento que se permitem rever suas concepções de verdade, fato, prova e objetividade do pesquisador. A dança como arte do efêmero, do indizível, começa a ser uma compreensão obsoleta, visto que todo o processo de apreensão da realidade, toda arte, toda comunicação, todas as coisas percebíveis estão agora compreendidas em sua impossibilidade de serem tocadas. Sua manutenção se dá através da memória, sempre mediada, sempre em movimento e sempre dentro de um novo contexto.

Essa compreensão obriga a sair do círculo já viciado de lamentações sobre a imaterialidade da dança e nos lançar a assumir as interpretações como elementos fundamentais da teoria, da ciência e da arte. Ao invés de lamentar a morte, passamos a ser responsáveis por conviver com ela. Portanto, mesmo o documento pautado nos preceitos contemporâneos da etnografia deve ser encarado não como prova, mas como vestígio. A mudança de prova para pista marca o redimensionamento que a História também passa a incorporar.

⁵ Tradução minha, texto no original em inglês: *writing along (as opposed to “against”) ephemerality.*

⁶ Tradução minha, texto no original em inglês: *also as a symbolically charged imaginary space.*

Na História, vê-se o surgimento da compreensão do documento como vestígio e não como prova de uma realidade, e a compreensão de que a História não é um relato do passado e sim uma visão do passado relatada a partir do presente. O documento reafirma a centralidade do presente, ou, como nas palavras de Walter Benjamin (1994:224), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Veremos também a compreensão da inviabilidade de criação de um discurso único que dê conta da instabilidade de todo fenômeno e a conseqüente valorização das micro-narrativas, dos relatos do perdedor, dos relatos das minorias e da experiência cotidiana, comum. (Cerbino, 2005).

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, a compreensão do documento como vestígio, da escrita como efêmera, da realidade como algo intocável e do passado como inacessível não torna desnecessário o estudo, a produção de discurso e a pesquisa histórica. Esses conceitos podem ser encarados como instrumentos para revisão do posicionamento do pesquisador e do artista e são um desafio para a prática da pesquisa que precisa ser enfrentado.

A compreensão de que a realidade se faz no discurso torna claro o papel da reflexão e da conceituação na disputa por poder, espaço social, respeitabilidade. Por isso, nesta dissertação busco revisar antigas premissas de compreensão e observação da dança e do frevo, para contribuir na busca de instrumentos para dialogar sobre o fazer artístico e sua prática. O desafio não é apenas compreender o documento como vestígio, reminiscência e sim encontrar formas não convencionais de construir discursos sobre esses documentos que não estejam eminentemente comprometidos com as visões convencionais de história, de verdade, de dança.

Diante dessas questões, minha análise utiliza elementos de descrição, assumindo o caráter interpretativo das ações de ver, descrever e criticar. As descrições permitem o acompanhamento das minhas percepções dos espetáculos que geram as compreensões que proponho. Além disso, esta perspectiva aponta para um certo tipo de materialidade que não pode ser descartada, a de que esses espetáculos existiram e formam um campo de opções de dança que não devem ser ignoradas. Afinal, a obra de arte é expressiva enquanto forma, sendo a formatividade essencial para a discussão no campo artístico (Pareyson, 1997). Procuro enfatizar as escolhas dos artistas, as formas como materializam em cena suas propostas de dança. Portanto, procuro evidenciar as poéticas das obras, tal qual definido por

Pareyson, para o qual a poética é o programa de arte implícito no próprio exercício da arte e traduz em termos operativos um determinado “gosto”. Para Pareyson (1997: 18),

Considerar uma obra como a realização de uma poética declarada ou implícita significa pôr-se na melhor situação para poder julgá-la. Isto é, vê-la como expressão de um gosto historicamente condicionado, recusar-se a julgá-la com base no próprio gosto, este também histórico, e por isso, diverso daquele, propor-se a avaliá-la não com base em critérios externos, mas tomando como base a própria obra e, por isso, abrir-se a possibilidade de apreciar a arte onde quer que se encontre ou manifeste, através dos gostos históricos os mais diversos e até opostos.

Também, levando em consideração a afirmação de Cristina Costa (2004:74) segundo a qual “quanto mais distante uma obra estiver da nossa cultura e do nosso dia-a-dia, mais informações são necessárias para resgatar o sentido da obra e o significado pretendido pelos artistas”, a interpretação dos espetáculos assinala os elementos que vão além da partitura do espetáculo, como informações sobre elementos citados ou utilizados, história pessoal dos componentes do grupo, e etc., entendidos como suplementares para a compreensão de suas proposições artísticas e das suas inserções no campo da dança e da cultura daquele período, na cidade do Recife.

No entanto, para além do roteiro e de elementos cênicos, o corpo que dança é o foco da produção dessa arte. As escolhas de movimento, a forma como esses são criados, articulados e apresentados, as escolhas sobre postura cênica, espacialidade, repertório e articulação do repertório são elementos fundamentais. As questões propostas no e com o corpo apresentam complexidade no fazer, que se refletem quando se objetiva descrevê-las. Para acompanhar essas proposições, detenho minha análise na forma de articulação da dança frevo. Espero com isso trazer compreensões “encarnadas” para a discussão dos espetáculos.

Esses elementos são discutidos não apenas no âmbito das escolhas poéticas. São também problematizados como parte da discussão sobre o espaço e as conotações advindas dos usos da arte popular. Dessa forma, proponho um olhar sobre os registros dos espetáculos que, ao mesmo tempo em que se reconhece em sua subjetividade, mantém em debate propostas artísticas desenvolvidas no Recife na década de 1990, para que eu desenvolva reflexões sobre autonomia, hierarquização e negociação cultural no campo da dança.

1.2. Dança e subalternidade

É possível afirmar que a ideologia que tem organizado o discurso sobre dança parte de uma perspectiva dos grupos hegemônicos, pois as narrativas históricas são lineares e pressupõem uma evolução, são univocais, privilegiam a dança européia e a norte-americana dando a estas o *status* de universalidade.

Essa perspectiva ideológica adentra não só a produção artística do Brasil, mas também a sua produção intelectual. Percebe-se, nos livros e relatos sobre História da Dança do Brasil, que essa história se inicia quando da instalação da dança européia na “nova” colônia. Leio, nessa opção, a idéia de que a dança só pode ser considerada arte sob esses padrões eurocêntricos.

Dessa forma, o desejo de construir um cenário para dança no Brasil, em larga escala, passou pelo uso das danças européias e americanas, como o manto que legitimava o que é arte. E, neste cenário, as demandas de criação de uma arte nacional tomam forma na dança do século XX através da utilização de temas como o índio, o negro, o sertanejo ou o mestiço, ou o uso de “danças típicas” que legitimariam, segundo a compreensão da época, a “cor” local nessa produção. No livro “A Formação do Balé Brasileiro”, Roberto Pereira (2005) apresenta vários exemplos de espetáculos, como “A Libertação de Pery” (1930) e “Maracatu de Chico Rey” (1943), que recorrem a este artifício de construção do nacional.

A relação “metrópole-colônia” é visível e determinante, bem como a posição de subalternidade de qualquer artista nesse contexto, pois o desejo de ter voz própria está submetido aos cânones da arte da metrópole. Pois, se a estrutura hierárquica está também nos discursos que legitimam o que é ou não arte, como uma produção fora dos cânones pode aspirar um diálogo real?

1.2.1 Termos pós-coloniais do debate — ou, porque não basta associar dança popular e nacionalidade.

A reflexão de Homi K. Bhabha (1998), a respeito da nação moderna como uma comunidade imaginada, ao retomar a discussão proposta por Benedict Anderson, o leva a entender a questão da “Diferença Cultural” como uma forma de intervenção no discurso homogeneizador da Nação Moderna. Tal discurso é construído a partir da necessidade de reforçar coerência social e história comum para culturas diversas dentro de um território, e tende a transformar “Todos em Um”. Ou seja, os discursos que articulam a nação moderna tentam eliminar as contradições que lhe são inerentes.

Em a “Invenção da Tradição”, Hobsbawn e Ranger (1997) mostram que a criação do Estado-nação envolve a organização de símbolos para representar e dar coesão ao novo sistema político. Assim, se organizam tradições recentes discursadas como legados imemoriais. Em nome da nação, uma política de silenciamento das pluralidades se tornou predominante e projetos totalitários e ditatoriais utilizaram a defesa da nação como elemento de legitimidade para se constituir e expandir. No Brasil, o ideal de construção nacional, no século XX, também seguiu esse percurso e, por isso, é intrinsecamente ligado a políticas das ditaduras do presidente Getúlio Vargas e do período militar, iniciado com o golpe de 1964.

Além disso, essas políticas, que precisavam de símbolos do nacional, elegeram as práticas que seriam legitimadas e tratadas como típicas e representativas do nacional, reduzindo o seu potencial subversivo e também, em contrapartida, reprimindo ou negando espaço para as demais práticas culturais.

Anderson (2005) chama a nação de comunidade imaginada: um coletivo que se estrutura em torno de um imaginário, acordado como real, e que funciona através de uma noção de tempo homogêneo e vazio, entre o passado fundante e o futuro idealizado na noção de progresso.

No entanto, Homi Bhabha (1998) recusa o entendimento da nação como homogênea. Ele concorda com Anderson que signos de nacionalismo são invenções históricas arbitrárias e ratifica a necessidade de que para a legitimação da nação “Os fragmentos, retalhos e restos da vida nacional devem ser repetidamente transformados nos signos da cultura nacional coerente” (1998:207), para que a nação se mantenha como signo de um coletivo. Porém, para ele, a contradição inerente à idéia de nação irrompe em práticas

performativas que rasuram suas fronteiras totalizadoras e perturbam as manobras ideológicas; assim, Bhabha (1998: 204) explica:

Tal apreensão do tempo “duplo e cindido” da representação do nacional, como estou propondo, nos leva a questionar a visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação.

Segundo ele, é justamente na ambivalência do signo nacional, escolhido para representar um conjunto homogêneo, e a sua impossibilidade de realização plena na prática cotidiana, que novas narrativas surgem, questionando a capacidade representativa desses signos. Ou seja, na cisão inerente à Nação, “a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de escrever a nação” (Bhabha, 1998: 207).

Essa ambivalência enfatizada por Bhabha tem, nos conceitos de pedagógico e de performativo, um modo de ler os textos no interior da nação. Segundo ele, o pedagógico tem uma temporalidade continuísta, cumulativa, vê o povo como um objeto histórico *a priori* e funda a sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, que “representa a eternidade produzida por auto geração”(1998: 209).

Já o performativo se organiza numa estratégia recorrente e entende que só é possível construir o povo na performance da narrativa, o seu “presente” enunciativo, marcado na repetição e pulsação do signo nacional. Para Bhabha, “O performativo intervém na soberania da auto geração da nação ao lançar uma sombra entre o povo como ‘imagem’ e sua significação como signo diferenciador do ‘Eu’, distinto do outro e do Exterior” (1998: 209). Assim, o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar, um espaço de fronteira entre discursos que desestabiliza o significado de povo como homogêneo.

De forma simplificada pode-se entender a dimensão pedagógica como uma ação que ratifica as ideologias do poder e a dimensão performativa, como ações que criam fissuras nas lógicas hegemônicas. São, portanto, forças que atuam no interior da nação e que exigem uma leitura complexa do seu funcionamento, o que ele chama de “liminaridade cultural” e que requerem um modo de explicação “não-metafísico” e “não subjetivista”.

Portanto, é preciso relativizar a idéia da nação como comunidade imaginária para que se possa ler a complexidade das nações. O tempo performativo mostra a incompatibilidade entre o discurso da nação imaginada e o presente dos atores sociais. Ao assumir o caráter ambíguo da nação, é possível ler as práticas performativas no interior de ações, aparentemente, apenas ligadas ao discurso hegemônico, como explica:

A figura liminar do espaço-nação asseguraria que nenhuma ideologia política pudesse reivindicar autoridade transcendente ou meta-física para si. A razão disso é que o sujeito do discurso cultural — a agência de um povo — se encontra cindido na ambivalência discursiva que emerge na disputa pela autoridade narrativa entre o pedagógico e o performativo. (1998: 210)

Portanto, a compreensão da nação como construção simbólica não encerra a questão, ao contrário, aponta uma tensão interna à nação em que a autoridade do discurso se articula em cada prática social. Para Bhabha, ao tomar a nação como lugar de ambivalência entre o pedagógico e o performativo, esta deixa de ser um símbolo da modernidade e se torna “um sintoma de uma etnografia do ‘contemporâneo’ dentro da cultura moderna.” (1998: 209) A nação mostra como o presente vai sendo escrito na cultura moderna:

O problema não é simplesmente a “individualidade” da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. (1998: 209).

Portanto,

A nação torna-se um espaço marcado internamente pelos discursos das minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e locais tensos de diferença cultural (1998: 210).

A perspectiva pós-colonial apresenta, portanto, a compreensão de que, no interior das práticas culturais, discursos e ações inscrevem um espaço para minorias e culturas subalternas que desestabilizam as grandes narrativas de homogeneidade e hierarquias de poder. De forma complexa e lidando com as dificuldades inerentes a essa proposta, as leituras pós-coloniais permitem também a construção de um “entre-lugar” discursivo, capaz de dar suporte às necessidades e histórias de grupos de países não ocidentais e, portanto, subalternos, nas disputas por espaço, autonomia e poder:

Isto porque é vivendo na fronteira da história e da língua, nos limites de raça e gênero, que estamos em posição de traduzir as diferenças entre eles, numa espécie de solidariedade. (Bhabha, 1998: 238).

As reflexões de Bhabha mostram a complexidade da questão cultural. Assim como para discutir a nação é preciso mergulhar nas rupturas entre o pedagógico e o performativo, para os processos da dança fora do ocidente, é também preciso encarar a complexidade envolvida nesse fazer artístico, relacionando os diversos contextos da arte e da sociedade.

1.2.2 Como o “povo” entra na Dança

A idéia de que é preciso construir a arte brasileira e que isso seria possível se se levasse em consideração o “rico manancial que vem do povo”, sendo o povo o “verdadeiro depositário da identidade nacional”, formula o tipo de pensamento que permite um lugar para as “danças populares” na produção reconhecida como a Arte da dança.

No Rio de Janeiro, por exemplo, onde foi criada a primeira escola oficial de balé do país, o estudo de Roberto Pereira (2003) apresenta como essa é a discussão fundante na formação da dança carioca. Segundo ele, o balé se instala no Rio de Janeiro, importando a visão romântica de arte:

Conceitos românticos delineavam a concepção da qual partiam as investidas no sentido de construir um balé que pudesse representar o que era considerado como *legitimamente* brasileiro (2003: 17).

O balé romântico surge na Europa no momento de estruturação dos Estados-nação e, por isso, tem nas danças nacionais “um dos seus mais importantes elementos constitutivos” (Pereira, 2003: 125). Para Pereira, é a proposição dessa fase do balé que se mantém como ideologia dominante nos países colonizados, pois estes ansiavam por sua afirmação como estados independentes. Segundo Jesús Martín-Barbero (1997), o Romantismo, em sua abordagem do povo, dá origem a um discurso de valorização da tradição dos povos colonizados. Porém, esse discurso estaria atendendo a um ideal de povo que o coloca como defensor da cultura original e pura do homem, representada nos folguedos e danças populares:

O Povo-Nação dos românticos conforma uma “comunidade orgânica”, isto é, constituída por laços biológicos, telúricos, por laços naturais, quer dizer, sem história, como seriam a raça e a geografia. (1997: 29).

Faz parte desse ideal romântico a crença de que as culturas populares seriam “puras”, “ingênuas”, “boas”, e a idéia de que o popular e o folclórico não são influenciados pela sociedade moderna. Assim, o pensamento romântico teria gerado grande distorção:

Pensado como “alma” ou matriz, o povo se converte em entidade não analisável socialmente, uma entidade abaixo ou acima do movimento social. (...) E ao ficar sem sentido histórico, o que se resgata acaba sendo uma cultura que não pode olhar senão para o passado, cultura-patrimônio, folclore de arquivo ou de museu nos quais conserva a pureza original de um povo-menino, primitivo. Os românticos acabam assim encontrando-se com seus adversários, os ilustrados: culturalmente falando, o povo é passado. (Martín-Barbero, 1997: 29-30).

Como passado, o povo passa a ser entendido como um não-ator social, resquício de uma civilização atrasada, um museu vivo do mundo antes da civilização. Há aí um sentido de despolitização e passividade. Esta perspectiva encontrou muitos difusores. Marcos Novais e Maria Inês Ayala (1995) discutem como alguns estudiosos abordam e utilizam os conceitos de cultura popular no Brasil e mostram como os primeiros estudos são marcados pela busca por traços nacionais:

Trata-se de opor as características especificamente brasileiras às influências culturais da antiga metrópole portuguesa. (Tendência) explicada, em parte, pelo fato de serem países novos e dependentes. A procura pelo típico é um dos meios de afirmação da identidade nacional. (1995: 12).

Portanto, é através do desejo de construir uma simbologia para a nação e uma dança nacional que elementos das culturas populares, abordados como folclore e discriminados enquanto produção artística, passam a ser introduzidos no cenário do que é reconhecido como a Arte da dança. Dessa forma, é inevitável pensar as questões ligadas ao nacionalismo quando se debruça sobre as encenações da dança popular, pois é através desta ideologia que algo do “povo” pôde sair de trás das coxias.

Assim, pode-se pensar que a introdução do balé no Brasil dá materialidade a uma contradição inerente à nação moderna: por um lado, o interesse pelo progresso e desenvolvimento que se materializa através do consumo de artes e produtos “sofisticados” e, por outro, a necessidade de organização de um Estado Nacional, teoricamente calcado no poder do povo, com símbolos que garantam a coesão social e um ideal coletivo.

Segundo Bhabha (1998), um signo para poder abarcar a contradição da modernidade da nação precisa ter ou ser tratado como uma condição de potencial vazio, ao mesmo tempo, poder representar tudo ou nada. Ou seja, nessa dança encenada no Brasil, o povo, para ser representativo da nação, precisa ser tratado como um símbolo abstrato, que, ao mesmo tempo em que representa a nacionalidade, apaga suas irregularidades reais. É na suposição da possibilidade de homogeneizar esse conjunto plural como Um, que a modernidade lida com o povo, as culturas populares, e os ressignifica em prol do imaginário da Nação. A partir dessa constatação, torna-se possível compreender as formas como o povo da nação entra na dança: índios que simbolizariam a ingenuidade e passividade do mito de fundação do país; o negro que traria da África a sensualidade e magia brasileira; o nordestino que preservaria as heranças dessas “raças” diante da modernização. Todos fariam parte de um mito de gentileza, passividade alegre e, eventualmente, de malandragem.

Nessas narrativas, o europeu nunca é invasor, escravocrata ou violento, ele é o manto de civilização capaz de dar sofisticação e educação aos movimentos efusivos dos quadris. Organizados segundo o pensamento de simbolizar a nação, o povo e os elementos locais ficaram presos ao estereótipo e a uma narrativa histórica que corrobora os mitos fundacionais do país que não faz guerra. Assim, as contradições e arbitrariedade da colonização, da república e dos sistemas políticos ficam silenciadas.

Portanto, o projeto de construção da dança brasileira, tal como proposto durante quase todo o século XX, tem como base dois pressupostos equivocados: o desejo por construir uma nação homogênea e a compreensão eurocêntrica de arte, que não permite reconhecer, nas inscrições fora dos padrões europeus, produções artísticas. E, dessa forma, as ações que visaram à individualização do Brasil enquanto Nação independente mantêm em sua estrutura a relação de colonização, na qual o colonizado se espelha e responde a demandas do colonizador. Em artigo para a Rede Sudamericana de Dança, Helena Katz (2006) solicita aos artistas que não apresentem “documentos de identidade”, pois estes só são solicitados para os artistas do terceiro mundo:

A que artistas se exige a comprovação de que o seu trabalho é um legítimo representante da sua nacionalidade? Por que não se pede aos artistas suecos ou belgas ou ingleses que definam com a possibilidade da dança portar algo de ‘original’ para expressar a autenticidade das suas raízes. A vinculação da identidade às raízes, no caso do Brasil, deve ser compreendida a partir do que aqui começou a acontecer no século XVII, com a exploração portuguesa das nossas reservas de ouro e diamantes. Vem do Barroco um tipo de assujeitamento nosso à exploração apoiado no entendimento de que ainda dispomos de reservas esplendorosas de um veio local valiosíssimo, disponível para ser saqueado, explorado e exportado.” (2006: 01).

A questão da nacionalidade passa a ser um lugar de desconforto, por salientar a continuidade do domínio cultural abordado anteriormente. A transformação dessa compreensão numa prática política não subserviente torna-se uma questão estratégica de autonomia cultural.

No entanto, recentemente, no Brasil, a compreensão dessa estereotipia historicamente construída, gerou, em críticos e artistas da dança contemporânea, certa rejeição aos trabalhos que envolvem elementos das culturas populares. Os artistas que persistem em algo do tipo parecem ser acusados — em muitos casos ignorando-se a sua existência enquanto produção artística — de serem cúmplices do sistema, corrompidos por questões mercadológicas, turísticas ou por políticas públicas alicerçadas naquela compreensão de arte brasileira, construída com base no romantismo e na necessidade da

nação homogênea. Ainda, nesse sentido, qualquer abordagem a elementos “regionais” pode ver-se presa no reverso de uma mesma armadilha, pois, nessa perspectiva, em princípio, toda abordagem que de alguma maneira se refere ao universo popular precisa passar na prova de não estar endossando aquela prerrogativa de nacionalidade. E, obrigando ao artista uma atitude combativa contra o discurso da nação, o popular só pode vir à cena para anular-se. Essa proposição, implícita na negação das danças populares, enquanto elemento para produção artística, parte do princípio de que não há outro sentido de se trabalhar com as danças populares que não a discussão da nação. Nesse contexto, o movimento e as questões que emergem na dança popular ou nas abordagens do popular em diversas produções de dança estão silenciadas a priori — ao se querer negar o típico, as danças populares devem voltar para detrás das coxias.

No entanto, sabe-se que ocupar o palco é um lugar de poder. A visibilidade é um dos elementos básicos para se existir na sociedade de massa, assim, estar no palco é ampliar as possibilidades de contaminação, disseminação, aceitação, transformação dos olhares. A repercussão da bailarina italiana Maria Baderna, no Teatro Santa Isabel, na década de 1850, que será descrita no próximo capítulo, por exemplo, mostra que a arte convencional ocupa importante papel no reforço ou questionamento de aspectos simbólicos relacionados a estruturas da sociedade. Sendo, portanto, um palco de negociação cultural.

A complexidade da questão se amplia quando se percebe que, no interior da construção da “dança brasileira”, nos termos do modernismo e do nacionalismo, um “corpo novo” pôde entrar na dança. O nacional na dança abriu espaço para a existência em cena de movimentos e personagens que estavam fora dela. Lembrando-se que dentro da estrutura clássica do balé, um corpo não pode mobilizar o quadril mais do que o estritamente necessário, nem fazer ondular a coluna vertebral; o potencial que se abre para apreensões do corpo se torna visível. Na estrutura social, negros e pobres encontraram um lugar de reconhecimento de suas elaborações simbólicas que, se por um lado estão ligadas à construção de uma nacionalidade homogênea, por outro, legitimam espaço para a heterogeneidade das culturas no Brasil. Assim, a utilização pedagógica (Bhabha, 1988) da dança nacional inscreve um lugar performativo para discursos diferenciados do corpo. Não apenas na junção de movimentos que denunciam a existência de um outro que — apesar de marginalizado na estrutura socioeconômica — se move, mas também na inscrição do negro, do pobre, circulando no mesmo “cenário artístico” dos brancos e abastados.

Além disso, no caso da cidade do Recife, mais do que entrar na dança clássica ou moderna, criou-se um segmento de dança que disputa recursos e público com as tendências “tradicionais” da dança cênica. Esse segmento, denominado dança popular cênica (Oliveira, 1993), cujo principal precursor é o Balé Popular do Recife, tem como justificativa ideológica para o seu surgimento o mesmo desejo de construção de uma arte nacional descrita acima, portanto, uma abordagem pedagógica. No entanto, numa atitude performativa, no fim da década de 1970, o grupo se recusou a utilizar as técnicas consideradas “eruditas” para isso. Para esse grupo, as técnicas de movimentação e imaginário das artes que fazem parte do cotidiano das populações brasileiras já possuem elementos suficientes para a construção dessa “dança brasileira”. A continuação dessa história e seus desdobramentos seguem caminhos próprios, que exigem uma leitura para além do maniqueísmo da questão da defesa da nacionalidade, como pretendo mostrar durante a dissertação. Dentro do cenário da dança brasileira, eles inscrevem um espaço fronteiriço para a discussão de suas questões.

A década de 1990, período de realização dos espetáculos estudados, é um momento em que, no Recife, várias gerações de artistas foram formadas no contexto de intercâmbio de técnicas do corpo, vivendo, no cotidiano, danças populares em suas diversas formatações (grupos profissionais, pára-folclóricos, tradicionais), em constante negociação. O que muitas vezes se esquece, nesse debate, é que essas danças fazem parte do cotidiano cultural de forma muito mais complexa do que o discurso do nacional-popular permite enxergar. São práticas inscritas no corpo através de processos complexos de identificação, formas de compreensão do mundo e, muitas vezes, num jogo de resistência, por serem dissonantes com as políticas programadas pela elite. Relacionar diretamente o trabalho com danças que não partem da tradição “cênica” da dança ocidental ao nacionalismo homogêneo e a uma abordagem eminentemente pedagógica (Bhabha, 1998) de manutenção de estereótipos equivale a reforçar a nação como um tempo-espço homogêneo. Nesse entendimento está implícito o investimento numa compreensão de evolução linear das práticas culturais que também reduz produções populares a uma única função social. Concordo com Bhabha quando afirma que,

O povo não é o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais no interior de uma população. (1998: 207)

Bhabha aponta que o conceito de povo emerge dentro de um movimento narrativo duplo:

Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva. (1998:206)

Um “território disputado”. Por um lado, o “objeto histórico de uma pedagogia nacionalista”, cuja autoridade se baseia no passado, no pré-estabelecido e, por outro, sujeitos de um processo de significação para demonstrar os princípios vivos do povo como contemporaneidade – “signo do presente através do qual a vida nacional é reiterada como um processo reprodutivo” (Bhabha,1998: 207).

Portanto, os termos do debate não podem ser simplificados numa polaridade entre real e imaginado, povo e elite, popular e erudito; pois essa simplificação, que é recorrente na história do pensamento moderno, arrisca tratar o povo como uma unidade, como se seus limites fossem claros e definidos. Afinal, de que estamos falando? Povo, enquanto conjunto da nação, sendo sinônimo de cidadão? Nesse sentido, ele já estaria na dança brasileira, mesmo na dita dança “erudita”, desde o início de sua existência; povo enquanto classe proletária com pouco ou nenhum acesso aos meios de produção? Reunindo toda heterogeneidade de um país com maioria de miseráveis e proletários, em situações geográficas e culturais extremamente diferentes entre si; povo enquanto unidade formada por indivíduos anônimos que em pequenas comunidades preservam a “essência” da nação? Nesse caso, estaríamos transformando pessoas em “folclore”. Portanto, estamos nos reportando a um termo que de tão plural se torna moldável e, portanto, ambigualmente utilizado para dar suporte a práticas e ações das mais diversas.

Partir do pressuposto que a cultura popular está sempre atrelada ao reforço do nacionalismo é investir no discurso eurocêntrico. É retirar a possibilidade de qualquer espaço de voz para minorias, ou discursos e corpos dissonantes, é exigir para si o direito de definir que tipo de produção artística pode subir ao palco.

Dessa forma, o estudo do frevo e de sua utilização nos espetáculos estudados nesta dissertação tem o interesse de discutir as compreensões da cultura popular presentes na arte e na sociedade e, ao mesmo tempo, evidenciar de que forma os artistas buscaram negociar seu espaço social, inter-relacionando aspectos pedagógicos e performativos no âmbito da arte e da cultura em Pernambuco.

Cap.2 — As danças populares em debate: precursores e panorama das discussões

Os artistas de um modo geral, e os dançarinos em particular, são livres para se inspirarem em qualquer movimento da vida real ou imaginária, da natureza ou da sociedade. Por que haveria de ser ilícito se inspirar e elaborar cenicamente os temas do imaginário popular, as danças e os folguedos populares? (Oliveira, 1993:188)

A defesa da historiadora Goretta Rocha de Oliveira ao discutir a construção do gênero Dança Popular Cênica no Recife⁷ denuncia uma questão subjacente a essa produção e à presença de elementos das culturas populares em expressões da arte convencional: a discussão sobre a legitimidade do trabalho de artistas que se debruçam sobre as artes populares.

A historiadora defende essa produção inserindo-a no contexto geral da produção artística, em que, normalmente, não são exigidos limites, ou formas “mais corretas” de se inspirar ou utilizar elementos de outros produtos artísticos ou vivências. Ao contrário, a materialidade dessas trocas simbólicas e ressignificações é o fazer mesmo da arte.

Percebo, a partir dessa proposição, que as razões pelas quais os trabalhos que lidam com elementos das culturas populares são criticados, *a priori*, partem não de considerações sobre o fazer artístico em geral, mas sobre um contexto específico, no qual a arte popular é considerada uma arte “outra”. De fato, no decorrer da construção do Brasil, a arte popular e as culturas populares são consideradas como um universo paralelo às artes e culturas oficiais. O trânsito entre aceitação, recusa, absorção e os significados atribuídos a esses trânsitos variam durante os séculos evidenciando questões sobre as quais artistas, no Brasil, se debruçaram para dar sentido e realidade a suas produções.

Este capítulo apresenta, através de uma revisão de momentos históricos, discussões sobre iniciativas da arte convencional que dialogaram com as artes populares, apontando as diversas conotações que essa relação teve em diversos períodos históricos. A cultura popular é uma questão constante, durante todo o século XX, nas discussões sobre arte no Recife, formando em torno de si uma rede complexa de posições políticas e poéticas em que a dança também esteve inserida. Proposições pedagógicas e performativas se alternam e

⁷ A denominação é criada pela historiadora e constitui o gênero, surgido no Recife entre as décadas de 1970 e 1990, composto por produções de dança que têm como referência principal a tradução e sistematização de movimentos de danças populares do Nordeste.

sobrepõem. Perceber esses contextos e suas discussões amplia as possibilidades de leitura dos espetáculos estudados e da constituição do frevo.

A revisão é apresentada seguindo-se a linha do tempo histórico. No entanto, não estou defendendo uma evolução progressiva da discussão, como se a cada década a questão tenha se tornado “melhor” resolvida. Ao contrário disso, acredito que esses vários “estágios” de discussão convivem atualmente, sendo redimensionados na prática cotidiana, mas guardando, de forma irregular, heranças das discussões e fazeres que constituíram a produção artística em Pernambuco no século XX.

2.1 Cultura popular e vanguarda no séc. XIX e início do séc. XX.

Para introduzir o conjunto de tensões que tem envolvido a apresentação de danças populares e os elementos das artes populares nos cenários convencionais de arte, inicio com um episódio de dança pouco comentado, que aconteceu, no Recife, em 1951. Trata-se da temporada de apresentações da bailarina italiana Maria Baderna, meses após a inauguração do principal teatro da cidade: o Teatro de Santa Isabel. Convidada de honra para agradar as elites locais que viam, no balé europeu, símbolo de distinção e sofisticação, Maria Baderna apresentou-se com grande sucesso, em sua estréia. No entanto, a sua temporada no Recife, deu corpo e cena a discussões que fervilhavam na cidade, ao encenar um *lundum*⁸, dança de origem africana, no palco daquele teatro.

A biografia de Maria Baderna, escrita por Silvério Corvisieri (2001), mostra porque o nome da famosa bailarina italiana, que foi uma das principais discípulas do mestre de balé Carlo Blasis, virou, no Brasil, sinônimo de tumulto e confusão. Formada dentro do espírito ilustrado, e envolvida com os movimentos nacionalistas na Itália, durante a ocupação do exército austríaco, Baderna se refugiou com seu pai no Rio de Janeiro, em 1849, diante da proposta de obter remuneração significativa para levar o balé europeu para o Brasil.

Apaixonada pelas incorporações de danças nacionais como a *cachucha*⁹ e o *scottish*¹⁰, (Corvisieri, 2001: 93), que ganhavam destaque nos palcos europeus¹¹, pareceu

⁸ *Lundum* é dança de origem africana, dançada por populares nos séculos XVII e XVIII. Considerada provocante e libidinosa, é realizada como um jogo de sedução em que a mulher rebola de forma provocante e o homem se aproxima acompanhando o rebolado.

⁹ A *cachucha* era uma dança espanhola a três tempos, em que o dançarino, ao som das castanholas, começava a dança num movimento moderado, que ia acelerando, até terminar num vivo volteio. Esta dança teve uma certa voga em França, quando a célebre dançarina, Fanny Essler, a dançou na Ópera de Paris.

natural à bailarina aprender as danças que os populares dançavam nas ruas do Rio de Janeiro, provocando escândalo na sociedade escravista da época. Porém, se no Rio de Janeiro o escândalo provocado pela bailarina européia dançando à moda dos populares e negros restringiu-se às fofocas de bastidores, no Recife, a discussão literalmente entrou no palco.

Segundo Corvisieri, após a apresentação de estréia da bailarina, um anônimo pagou para que fosse publicado no Diário de Pernambuco, em 8 de janeiro de 1851, um artigo em que além de ressaltar o triunfo de Maria Baderna no teatro de Santa Isabel, lançou uma provocação, assim explicada por Corvisieri:

(...) Mas justamente ao assistir à sedutora exibição da dançarina italiana, nascera nele uma “inocente pergunta” (na realidade era uma das questões mais embaraçosas que se podia levantar no Brasil no século XIX): por que razão alguns obstinavam-se a manter fora dos teatros “os nossos fados, lunduns e bahianos, que são danças brasileiras?”, “por que razão estas danças são rotuladas como indecentes e imorais?”. (...) Qual o passo, qual o bamboleio, o rebolado do lascivo lundum que poderia ser comparado aos trechos em que a delicada Baderna, como uma sílfide, abre as pernas como se desejasse se dividir em duas?” Em suma, concluiu, é preciso parar de dizer que os lunduns não podem ser dançados no teatro porque seriam danças indecentes, libidinosas, imorais. Diverso seria o caso se fosse afirmado que são danças feias, monótonas ou talvez “porque são nacionais e não estrangeiras”. (Corvisieri, 2001: 124-125)

Assim, vêm-se emergir algumas questões que faziam parte das discussões da época. No Recife, conhecido como palco de abolicionistas e revolucionários, cidade de convergência de intelectuais devido à reputação da Faculdade de Direito¹², a apresentação da bailarina explicitava o projeto de embranquecimento, que a elite brasileira propunha para o desenvolvimento do Brasil. A dança se tornava lugar de enunciar a ausência de um projeto nacional que abarcasse não apenas as elites da ex-colônia, há algumas décadas independente de Portugal, mas ainda sob o regime escravista.

¹⁰ Dança de origem escocesa.

¹¹ “O balé Romântico, na Europa, estava diretamente ligado ao movimento de estabelecimento dos Estados-nação. Nesse contexto, para que uma unidade econômica pudesse ser alcançada, era necessário, antes, alcançar uma unidade nacional. Nesses países, o nacionalismo é antecedente à formação do Estado e funciona como um instrumento de sua formação, e seus teóricos “precisam buscar as raízes históricas, e até míticas, de um espírito nacional que justifique e garanta a nação” (Leite, 1992:26, apud PEREIRA, 2005:54). Esse é um dos motivos pelo qual parte da trajetória do Balé Romântico destaca características de nacionalidade que distinguem as nações emergentes entre si. Ver mais detalhes na Parte I do livro já citado A Formação do Balé no Brasil, de Roberto Pereira (2005).

¹² A Faculdade de Direito do Recife ficou conhecida, pelos versos de Tobias Barreto, como “a bela responsável pela frequência de pessoas no Recife”,(CLAUDIO,1984:8)

Marietta Baderna, como era conhecida, aceitou o desafio e preparou, junto com o brasileiro Sargeto Ferrabraz e com os “grupos do povo”, a apresentação, cuja recepção é assim descrita pelo biógrafo italiano:

Danças até então relegadas aos lugares freqüentados pelos escravos, ou que os senhores faziam os negros dançar em festas privadas, fizeram irrupção no “bom salão” da burguesia e aristocracia do Recife. O escândalo temido por uns e buscado por outros, explodiu da maneira mais violenta. Na sala, os protestos se contrapunham aos aplausos e os gritos de aprovação; de qualquer forma, chegou à troca de insultos e a tentativas de passar às vias de fato. Grande parte da platéia parecia entusiasmada, enquanto os escandalizados abundavam nos camarotes. Uma balburdia que por dias animou a cidade. Os jovens “nativistas”, defensores da cultura nacional brasileira, românticos, hostis ao regime escravista, não cabiam mais em si. Marietta tornou-se num instante a sua bandeira: logo ela justamente a mais legítima representante da dança européia, tinha desferido um golpe terrível naqueles que, tolamente, tentavam “reeuropeizar” o Brasil e retornar, portanto, a uma subordinação cultural de país colônia. (Corvisieri, 2001: 125)

A partir desta apresentação, e diante da reprovação da elite escravocrata, os críticos da cidade relataram reservadamente o restante das apresentações de Maria Baderna. Esta temporada de Maria Baderna no Recife aponta para a complexidade que envolve a utilização de elementos populares no palco, uma discussão que foi retomada de forma enfática no séc. XX.

A abolição da escravidão e a proclamação da República, da forma conservadora como foram efetuadas no Brasil, não garantiram uma reestruturação social que abarcasse toda a população. A elite econômica e a classe média procuravam viver e consumir arte importando acriticamente modismos europeus (Arrais, 1998). Essa lógica de desenvolvimento que tem um modelo exterior como referência encontra pares por todo o Brasil e penetra as discussões sociológicas do séc. XIX. Intelectuais representativos como Sílvio Romero, Nina Rodrigues, Graça Aranha e Euclides da Cunha (Pereira, 2003: 156), desde a metade do século XIX, entendiam na “mistura das raças” que forma o brasileiro o motivo do atraso do país, classificando as etnias negra e indígena como “raças” inferiores, o que os fazia prescreverem ações para o embranquecimento do país, como resume Roberto Pereira (2003:156):

A solução encontrada para a possibilidade de um Brasil melhor, no futuro, evitando, assim, a degeneração de seu povo, foi a do processo de branqueamento, ao qual ele devia ser submetido. Essa era a chance de que “desaparecesse progressivamente o que Pandiá Calógeras chamaria de “mancha negra”(Fabris, 1990:132), cuja estratégia eram as mais diversas

como, por exemplo, o incentivo à migração. Assim, em um prazo determinado, ao longo de cerca de três gerações, ou aproximadamente 100 anos, o problema da mestiçagem e tudo o que de negativo estivesse a ela aliado, acabariam sendo resolvidos.

Essas idéias ainda vigoravam no começo do século XX. Conhecendo esse contexto, fica visível o impacto do movimento modernista da década de 1920 junto à “*intelligentsia*” nacional, visto que este movimento defendia uma maneira não alegórica de lidar com as formas e artes do Brasil, o que os fazia incluir aspectos brasileiros negados pelas teorias vigentes.

No Recife, o Movimento Modernista, nos anos 1920, ficou conhecido como Movimento Regionalista, devido à forte influência do literato e sociólogo Gilberto Freyre, que defendia, entre outras reflexões, a criação de um pensamento nacional atento à estrutura de organização das regiões do Brasil. Artistas em contato com as vanguardas da arte européia redimensionavam caminhos para a arte no Brasil ao propor um modernismo brasileiro. Um modernismo que tinha como principal elemento, não simplesmente o nacionalismo, mas independência intelectual da arte européia. E, portanto, que pudesse aceitar e dialogar com as artes, tradições e formas de vida do povo brasileiro.

Ao contrário do movimento paulista que teve uma semana como marco de visibilidade e lançou manifestos artísticos, o Movimento Regionalista do Recife desenvolveu-se na articulação de diversas áreas e se manteve desenvolvendo-se em encontros informais, em congressos que reuniam desde higienistas a poetas¹³, como o Congresso Regionalista e os Seminários Afro-Brasileiros¹⁴. Esses pensadores se reuniam em torno da Revista do Norte e das ações de Gilberto Freyre. O jornalista Souza Barros explica, da seguinte forma, a confluência de interesses entre os artistas regionalistas do Recife da década de 1920:

O Inconformismo da Revista do Norte era antes no sentido de um nacionalismo inspirado na linha de *hispanidad* que fugia à simples intrusão francesa, somente pelo fato de vir da França, de vir do estrangeiro. É neste sentido que o movimento da Revista do Norte teve

¹³ Para citar alguns artistas que permeavam as discussões culturais da época: Cícero Dias, Manoel Bandeira (desenhista), Luís Jardim, José Lins do Rego; Benedito Monteiro, Joaquim Cardozo, José Maria de Albuquerque e Melo, Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, Ascenso Ferreira; José Cláudio (1984) cita a presença de políticos, engenheiros e sanitaristas, entre os quais, Oliveira Lima, José Cordeiro, Benedito Montenegro, Osório Borba, Sílvio Rabelo, Olívio Montenegro.

¹⁴ Gilberto Freyre assinou um Manifesto Regionalista, que teria sido lido em 1926. No entanto, ao que as críticas atuais indicam, esse texto não foi na época apresentado como manifesto e a versão que conhecemos sofreu atualização de Gilberto Freyre em 1952, na época de sua publicação. Portanto, diferenciou-se do caráter de manifesto aludido pelos modernistas em São Paulo.

pontos de confluência com o movimento de Gilberto Freyre. Defenderam ambos a tradição, o regionalismo, o inconformismo e tiveram, no entanto, sempre a tônica de renovação. (1985: 158).

Com que concorda o historiador Flávio Teixeira:

Preocupações conservacionistas costumam lastrear iniciativas interessadas em registrar e dar relevo às cores e costumes locais. O que é pouco comum, e torna instigante essa proposta regionalista dos anos 20, é que ela não se resume a uma reação conservadora. Se era tradicionalista, não deixou também de incorporar intenções modernistas.”. (2007: 72)

Essas discussões servem para evitar a tentação de ler o Movimento do Recife como simples cópia ou repercussão das questões debatidas em São Paulo, estas também bastante plurais para serem reduzidas a um movimento coeso ideologicamente. Nem “anta” nem “canibal”¹⁵, o Movimento do Recife reage aos padrões de pensamento, socialidade e valorização artística da época, destacando os fazeres, as artes e as soluções de adaptação à realidade local como algo a ser valorizado e preservado. Sua renovação vem no sentido de romper com a lógica de legitimação de arte vigente e de reconhecer qualidade artística na produção já existente no cotidiano da população brasileira. A herança do movimento regionalista se fará visível no decorrer do Século XX, com diferentes ênfases. Para o artista plástico José Cláudio da Silva (1984), a influência do movimento em torno de Gilberto Freyre e da Revista do Norte deixou marcas profundas:

A década (de 1920) fica parecendo — e não somente a década, talvez Pernambuco tenha ficado parecido — com a cabeça dos seus grandes guias, Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre, Ascenso Ferreira, pelo menos no que tange à arte e literatura, para sermos parciais e até grosseiramente sumários, desde que dezenas de nomes estão interligados, políticos, engenheiros, Oliveira Lima, José Cordeiro, Benedito Monteiro, Osório Borba, Sílvio Rabelo, Olívio Montenegro, sanitaristas (...) (1984:7)

Realmente, estabeleceu-se um novo parâmetro a ser seguido e, a partir de então, o diálogo com as tradições locais virou mote recorrente durante todo o século, ganhando conotações diferentes e adentrando, inclusive, programas políticos opostos. Joaquim Cardozo (1985) compara o regionalismo ao expressionismo alemão:

¹⁵ Anta era o símbolo do movimento verde-amarelo e o canibal, da antropofagia proposta por Oswald de Andrade, cujos conceitos são opostos entre si, visto que o primeiro defende o resguardo a qualquer estrangeirismo, e o segundo defende a deglutição das influências, utilizando-as à moda brasileira.

O regionalismo era uma ordem de coisas sempre sujeita renovações, desde Natividade Saldanha, desde Juvenal Galeno. Ao regionalismo eu compararia o que foi e ainda é, para os alemães, o expressionismo que, como diz Herbert Read: *Expressionismo não é um estilo específico de arte moderna como impressionismo ou pós impressionismo. Ele é algo que tende a reaparecer no Norte (da Europa) sempre que a força de uma influência externa diminui.*¹⁶ (1985: 147)

Seguindo esse raciocínio, elementos do regionalismo podem ser vistos na década de 1930, com o Grupo Gente Nossa, na de 1940 com o Teatro do Estudante, na década de 1960 com o Teatro Popular do Nordeste, na década de 70, com o movimento Armorial (Reis, 2005) e na de 1990, com o movimento manguebeat. Em cada um destes, assumindo proposições e posturas diferenciadas.

2.2 Cultura popular e cultura Brasileira: símbolos de “Estados de Exceção”

Conhecido como Era Vargas, o período que vai de 1930 a 1945 insistiu na necessidade de consolidação do Estado-nacional. Para tanto, algumas idéias revolucionárias da década de 1920 viraram suportes para uma invenção do nacional, perdendo algo do seu vigor. Em 1933, Gilberto Freyre lançou o livro “Casa Grande e Senzala”, que marca a sociologia brasileira por apresentar o processo de miscigenação como um elemento positivo da formação do Brasil. Ao contrário, portanto, das teorias de “degeneração da raça”, em voga.

A partir desse livro, o encaminhamento das reflexões sobre a nacionalidade ganhou outro rumo. Através da política do Estado Novo, a repercussão dessa teoria que “autoriza” a presença negra e índia na cultura brasileira rapidamente adentra na dança aristocrática, agora como um desejo de realização. Tão bem historiada por Roberto Pereira, a temporada de 1939, do Balé Municipal do Rio de Janeiro, reflete este desejo de criação de uma arte brasileira mestiça e as divergências dos críticos quanto ao que seria essa brasilidade e como vê-la como qualidade artística. A questão: “pode o balé abrigar a idéia de brasilidade” (Pereira, 2003: 88) é respondida pelas críticas da época que discordam entre si sobre o que seria o nacional na dança, ou o que seria bom na dança e sobre que nacional pode representar o Brasil.

¹⁶ Tradução minha do original em inglês: “*Expressionism is not like impressionism or pos impressionism a specifically modern style in art. It’s rather a style that tends do reappear in north (da Europa) whenever the strength of external influences diminishes*”.

Se, no início do século XX, havia uma demanda de artistas propondo uma modernização da arte brasileira, que levasse em conta os sotaques, os temas, o imaginário e os elementos plásticos do país existente, a partir do final da década de 1930, reinventar o Brasil virou um programa estimulado pela política nacional. Na dança, no Rio de Janeiro, o balé reforça sua afiliação com o romantismo e utiliza personagens indígenas e situações “típicas” para representar o nacional na dança. Por outro caminho, Eros Volúcia¹⁷, inspirada em discussões da dança moderna, ganha espaço para continuar o estudo e recriação de danças brasileiras. O Governo do presidente Getúlio Vargas não viu dificuldades de incentivar a criação de uma arte nacional, dando voz e vez a artistas, como Villa-Lobos e sambistas do morro carioca, ou seja, utilizar parte das idéias nacionalistas dos movimentos modernistas para promover a homogeneização da identidade nacional.

Já no Recife, a relação ditadura Vargas/produção artística parece ainda mais conservadora. A década de 1930 é marcada pela repressão à arte moderna e aos cultos afros, movida pelo governo Agamenon Magalhães, em acordo com uma parte do clero, chegando-se a apagar murais do artista plástico Di Cavalcanti.¹⁸ Nesse período, foi criado um órgão de inspiração romântica: a Federação Carnavalesca — instituição criada por folcloristas e comerciantes (Assis, 1996) — com o objetivo de regular o carnaval e atuar junto aos populares para converter suas manifestações em favor do “interesse nacional” (Almeida, 1996).

Roberto Benjamin (2000) discute a ação do Governo junto às culturas populares durante a história do Brasil e afirma que esta foi exercida através da ação policial ou através da concessão de subvenções e prêmios:

Usados habilidosamente como tática de “domesticação” das agremiações populares. De início foram oferecidos contratos de apresentação sem cláusulas restritivas. Estabelecida a dependência se fixaram, então, as horas, os lugares e os modos de desenvolver a brincadeira dentro de programações pré-estabelecidas, cujo descumprimento obriga à devolução das subvenções recebidas, à exclusão da premiação e do acesso a novos contratos e novas subvenções. As normas são apresentadas como

¹⁷ Bailarina que atuou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e na década de 1930 ficou conhecida como criadora do bailado brasileiro. Mais informações em Pereira, 2003.

¹⁸ “Infelizmente vimos a intolerância do período anterior voltar a ter curso no governo de um homem de visão como foi Agamenon Magalhães, pelo mau assessoramento que, nesse campo, recebeu de Manoel Lubambo, acumpliciado com um clérigo de origem Portuguesa, uma espécie de Savonarola (o jesuíta Padre Fernandes do Colégio Nóbrega, segundo Caio Souza Leão), que não só influiu para que voltássemos às perseguições dos cultos afros como para apagar painéis de Di Cavalcanti e pensar-se em fogueiras que devorassem materialmente um livro que começava a fazer sucesso já então, o Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre.” (apud Cláudio, 1984:14). Alguns desses murais foram recuperados durante a década de 1990.

consolidação do costume tradicional, mas, na verdade, são fruto do trabalho de tecno-burocratas. (2000: 30).

Instituição similar à Federação Carnavalesca também foi criada no Rio de Janeiro para organização das Escolas de Samba. O professor Fernando Passos¹⁹, nota que a dimensão historiográfica das Escolas de Samba apresentam a história do Brasil como o encontro das três etnias, tendo nesse sentido um aspecto pedagógico materializado nas suas alas e organização do desfile, o que corrobora a afirmação de Benjamin.

Assim, através da Federação Carnavalesca e da política do Presidente Vargas, a proposição regionalista e modernista foi resumida a uma tentativa de controle e “preservação”, no sentido restrito e inviável do termo, das expressões populares. Transformadas em folclore, as produções simbólicas do Brasil foram novamente retiradas das discussões amplas sobre a sociedade brasileira. Mas isso não significou o não investimento em arte. Antonio Alves (1993) aponta o período do Governo Agamenon Magalhães como o ápice econômico de Pernambuco no séc XX, com realização de grandes obras de urbanização e infra-estrutura. No campo das artes, essas ações se materializaram na criação do salão anual de pintura, da orquestra sinfônica, de um programa editorial e da Casa do Estudante de Pernambuco.

2.3 O Teatro retoma a discussão

Em meados da década de 1940, novamente a questão da cultura popular volta a tomar o centro das discussões sobre a arte convencional no Recife. O contrário do que acontece, na mesma época, no eixo Rio-São Paulo, onde as marcas da política nacionalista do presidente Getúlio Vargas criaram forte repulsa ao tema nacional, na arte brasileira pós-segunda-guerra e pós Era Vargas, principalmente no âmbito das artes plásticas. O movimento modernista brasileiro, da década de 1940, recusa qualquer relação com a Semana de Arte Moderna de 22 e investe no abstracionismo e no conceitualismo.

Em Pernambuco, ao contrário, tanto nas discussões da arte convencional quanto na incipiente indústria cultural, a cultura popular centraliza atenções. Nesse período, o frevo encontra o seu ápice, ganhando destaque nacional com canções do compositor Nelson Ferreira. O principal meio de legitimação da dança do frevo, fora do carnaval, eram os concursos de passistas realizados nos auditórios das rádios locais. No entanto, para Flávio

¹⁹ Anotações feitas durante orientação individual.

Teixeira (2007), essa nova fase de ebulição artística do Recife tem no teatro um ponto de convergência, através da figura do teatrólogo Hermilo Borba Filho. Segundo ele:

Entre os anos 40/50, a produção teatral foi, seguramente, a que aglutinou em torno de si uma maior variedade de outros artistas que não apenas dramaturgos e atores, como muitos dos artistas plásticos que estavam à procura de um espaço para realizar experimentos e divulgar seus trabalhos, mas também várias outras modalidades de escritores, literatos de um modo em geral, artistas gráficos, futuros escultores, etc., que na falta de opção, encontraram na movimentação teatral uma oportunidade de compartilhar preocupações, debater propostas e paradigmas de criação estética, fortalecer convicções, exercitarem-se enfim, junto a um coletivo de aspirantes a artistas de um novo tipo. (2007:98)

É no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), que a discussão sobre o popular retorna ao centro dos debates artísticos, através da figura de Hermilo Borba Filho, líder do grupo. As ações e reflexões do TEP são singulares no debate nacional, tanto do ponto de vista do seu programa artístico quanto da compreensão sobre a cultura popular, visto que o debate nacional sobre esse tema estava fincado nas perspectivas folcloristas. Portanto, torna-se fundamental mergulhar na especificidade das discussões que são base para futuros desdobramentos.

As reflexões do TEP guardavam proximidade ao modernismo-regionalista, no entanto, nasciam embebidas das reflexões sociais que marcaram os romances sociais da década de 1930, das urgências humanísticas pós-segunda guerra mundial e também da reflexão sobre a arte teatral (Teixeira, 2007). E nesse âmbito, o que se pretendia era criar “uma nova linguagem teatral”, atuar contra o teatro realista que imperava e atualizar as discussões teatrais. No entanto, a relação com as representações populares para isso advinha mais do reconhecimento das qualidades artísticas dessas, do que de um programa nacionalista. É nesse sentido que o TEP se enquadra nas produções que inauguram o teatro moderno no Brasil, como explica Teixeira, em dois momentos:

Cumprir registrar que essa ruptura que fundamenta a proposta de Hermilo para o TEP não está muito distante daquele movimento que, para tantos, define o aparecimento do teatro moderno. De fato, é moeda corrente entre os estudiosos a caracterização do nascimento do teatro moderno a partir da emergência da figura do encenador na qualidade de autor do espetáculo. Seria ele que faria convergir à representação teatral seu caráter de obra autônoma. (2007: 123-124)

Continuando com o pensamento de Teixeira:

Especificamente no que diz respeito ao teatro, a iniciativa do TEP por uma dramaturgia calcada numa expressão cênica popular foi da mesma forma pioneira. E agora, já não apenas no âmbito local, mas nacional(...) o

que o TEP traz como contribuição é sua resoluta opção de encontrar um modelo nacional de expressão cênica. (2007: 146)

Uma das relevantes contribuições do TEP a respeito da concepção da cultura popular está no fato de que sua proposta tendia a rasurar as hierarquias do campo da arte, ao reconhecer o caráter artístico das produções populares. Um exemplo disso foi a promoção de uma apresentação do Boi Misterioso de Afogados, em 1947. Tal apresentação provocou grande entusiasmo e foi considerada pelo jornalista do Diário de Pernambuco “o melhor espetáculo teatral de 1947, aqui no Recife”²⁰. Ao invés de o espetáculo popular ter como função servir de inspiração para os artistas do teatro, o próprio Boi de Afogados era referendado como produção artística. Tomando as palavras de Flávio Teixeira (2007: 138), “não há hierarquização de subgêneros, hierarquicamente subalternos. É teatro e ponto. Do bom, do melhor. Em exata sintonia com as concepções partilhadas pelo TEP.”

Portanto, conclui que no TEP,

tais manifestações são vistas como expressões da criatividade artística popular. São espetáculos dotados de poder encantatório, de comunicação, da beleza que arrebatava e enreda os circunstantes da “brincadeira”. Inventividade e criação. Espetáculos, no sentido pleno da palavra, com os quais muito haveria com o que se aprender: em seus artifícios de enredo, em suas soluções “cenográficas”, em sua capacidade de improvisar e interagir com o público, enfim, no seu aproveitamento das circunstâncias e condições de vida dos estratos populares. (2007:136)

Segundo Teixeira, no âmbito de suas criações teatrais, Borba Filho defendia um teatro conectado com a construção da democracia e por isso não podia deixar de estar em contato e refletir sobre seus problemas e aspirações, conforme explica:

O aggiornamento que Hermilo propõe implicava romper com o teatro estabelecido em dois planos — o sócio-político e o estético. No plano sócio-político, significava superar em definitivo o “teatro burguês”. Filho de sua época, há no “manifesto” de criação/lançamento do TEP reiteradas alusões ao momento pós-guerra, visto sob a ótica de quem acabava de presenciar um Estado de exceção. Auspiciando a democracia, Hermilo esperava ver a acompanhá-la uma maior valorização das causas populares. (2007: 117)

Vêm-se quais necessidades fazem a arte popular estar no centro das discussões: o reconhecimento de suas qualidades artísticas e não apenas de resguardo de “pureza”

²⁰ Diário de Pernambuco, 14 de outubro de 1947. p 03, transcrito em Teixeira, 2007.

perdida; um desejo de reorganização da democracia, que como o próprio nome revela está ligada ao aumento do papel do povo na tomada de decisões. Há ainda mais um elemento que o põe em oposição ao teatro vigente na época: a necessidade de renovação do fazer teatral, defendendo um teatro despojado de suas intenções de mímese da realidade. Buscava-se um outro tipo de relação com o público que o tornasse mais ativo, consciente do caráter de artifício da arte:

O espectador deve assistir a uma representação teatral ciente de que está diante de uma manifestação artística e não como se fosse uma continuação da vida. Aí está outra iniciativa que caberá ao teatro do estudante: quebrar os padrões estabelecidos por uma rotina que mecaniza o espetáculo em vez de torná-lo coisa viva, palpitante. O teatro deve transbordar o sentido vital do conceito popular, o popular deve surgir como consequência do meio e converter-se em instrumento poético. (Hermilo Borba filho. Teatro: arte do povo: 62-63 apud Teixeira, 2007: 122)

E, o seu instrumento para isso era aprender com o teatro popular, que já possuía várias dessas características, ou seja,

(dar) ênfase ao despojamento, à máscara, à quebra da ilusão, à improvisação, à roupa”, fazendo com isso, sobressair suas “marcas de distanciamento, anti-ilusionismo, crítica, didática. (Hermilo: Vida e Obra de Hermilo Borba Filho. Ed Comunicarte 1981 apud Teixeira, 2007: 121)

Vê-se, de outra forma, um caminho já antes desejado: encontrar na arte e nas formas de fazer brasileiros não apenas temas, mas elementos artísticos para criação de uma arte que não parecesse indiferente à realidade local. O TEP manteve suas atividades por seis anos e se dissolveu pela inviabilidade financeira. Mas sua herança se desdobra de diversas formas, em diversas áreas. No teatro, na década de 1960, parte dos seus integrantes, entre eles Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, retoma alguns dos seus preceitos, criando o Teatro Popular do Nordeste (TPN).

2.4 Década de 1960 e 1970 - O(s) povo (s) da arte e da nação

O Teatro Popular do Nordeste tem sua existência inicial²¹ num período de grande movimentação social. Com base em movimentos sociais, como a Liga Camponesa, o crescimento do Partido Comunista e dos movimentos populares pela efetivação da

²¹ Funciona de 1960 a 1963, depois de 1965 a 1970 e há reaglutinação em 1974.

democracia e reivindicação de distribuição de terra e renda, o início da década de 60, no Recife, é momento de embates políticos, em que as questões ideológicas repercutem em todos os âmbitos da sociedade. A retomada das propostas do TEP não teve o mesmo sentido (Teixeira, 2007), pois o termo “povo” ganhava, então, seu sentido de classe social que emergia para exigir espaço social, como aponta José Batista Neto:

O aparecimento do povo como “categoria histórica” se efetiva com a participação popular no processo político administrativo, com o deslocamento do conteúdo do governo de um projeto modernizador para um popular e com o avanço da organização dos diversos segmentos da classe trabalhadora. (1987:237)

Nesse novo contexto, a manutenção da proposta do TEP soava “à direita”, por não acompanhar as discussões consideradas inovadoras quanto à compreensão do “povo”. Essa percepção conservadora da proposição do grupo foi ampliada quando, visando a sua manutenção financeira e a distinção da então propagada “arte engajada”²², o TPN assinou contrato com o Governo do Estado, que representava as forças conservadoras da época.

Em oposição a essas forças e com popularidade crescente, emergia a figura política de Miguel Arraes, líder que congregava intelectuais, artistas e movimentos populares, da esquerda. O centro de sua campanha para a Prefeitura do Recife em 1958 foi a questão da educação pública, com base em pesquisa que mostrava déficit escolar de 45 mil crianças sem acesso à escola. A partir de então, um “movimento educativo”, que teve como base importante a Universidade Federal de Pernambuco, através da criação do Serviço de Extensão Cultural, coordenado pelo professor Paulo Freire, atua como congregador de todos que se sentiam afinados com a necessidade de renovação da sociedade. O movimento foi acolhido pela Prefeitura do Recife, através da criação do Movimento de Cultura Popular (MCP), em maio de 1960, e teve as várias áreas da arte como elemento importante do processo educativo.

O MCP se organiza como sociedade privada sem fins lucrativos e recebe recursos da Prefeitura do Recife para implementar um plano de democratização da educação e cultura, e consegue resultados positivos, tanto no aspecto quantitativo quanto qualitativo. Em dois anos, o MCP instalou 104 escolas, atendendo 9 mil crianças. (Neto, 1987:245). Suas ações envolviam também programas de rádio, alfabetização de adultos, ações de artes plásticas, teatro, música, entre outros. Uma das características desse movimento foi também a

²² Inicialmente Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna fizeram parte dos movimentos da esquerda, no entanto, diante de divergências do programa artístico, o TEP se separou do MCP.

aproximação com as formas de expressão populares, estimulando apresentações dos grupos locais.

A ligação com a cultura popular fez-se como um dos pilares, para o sucesso da iniciativa. Acreditava-se na utilização de métodos didáticos, que aproximassem a população dos conteúdos e reflexões a serem ensinados e um dos elementos que proporcionaria esse encontro se daria através das linguagens artísticas conhecidas da população. No âmbito nacional, no mesmo período, houve também forte movimento de partidos da esquerda que defendiam o contato direto com o povo. Esse movimento tinha suas bases no movimento estudantil de conscientização do povo, através do Centro Popular de Cultura (CPC), também conhecido como Movimento Cepecista. No entanto, é preciso fazer ressalvas quanto a comparar o movimento Cepecista, que pregava a criação de uma arte “revolucionária” contra “valores burgueses”, com a ação que aconteceu no Recife. A filosofia dos CPCs era baseada estritamente na filosofia marxista de conscientização do povo do seu papel revolucionário. Nesse movimento, o que o CPC chamava de arte popular era tratado como arte do povo e assim definida:

A arte do povo é predominantemente um produto das comunidades econômicas atrasadas e floresce de preferência no meio rural e em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. (...) e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. (...) A arte do povo e a arte popular quando consideradas do ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte. (Estevam, 1963:90)

Demonstrava, portanto, preconceito quanto à produção cultural popular existente. Já o MCP era formado por um conjunto de forças ideológicas diversas e, portanto, a compreensão do Partido Comunista era uma entre tantas forças em ação. Germano Coelho, um dos líderes, explica, em sua visão, as intenções culturais do MCP como “um movimento entre outros, que procurou desenvolver essa cultura popular e, sobretudo, ligar à juventude e à intelectualidade a cultura do povo” (apud Maurício, 1978: 27).

Também no âmbito das ações práticas e por sua ênfase na educação básica e formação cultural como um todo, o MCP diferia do movimento Cepecista em seu trato com as artes do povo. E se, pelo menos na área teatral, a proposição do MCP pareceu ao grupo liderado por Hermilo Borba Filho como arte “engajada”, a ponto de as discussões artísticas estarem submetidas ao objetivo de “educar” e transmitir conteúdos sociopolíticos, o

conjunto das ações do MCP promoviam alterações na posição do povo nas disputas políticas. A discussão sobre a legitimidade da arte popular extrapolava o circuito dos artistas e voltava a fazer parte do cotidiano do ensino, das festas, dos discursos públicos.

Com o Golpe Militar de 1964 e a extinção de todas as ações desenvolvidas pelo MCP, as discussões foram silenciadas como parte da estratégia do Regime Militar, como explica Renato Ortiz:

Fica evidenciado, após o golpe Militar, que a política de esquerda do Brasil tinha relativa hegemonia na área cultural. O Regime Militar passou, nos últimos anos da década de 60, a reprimir as ações culturais que vinham do período anterior. Foram promulgadas, logo após o golpe, leis e portarias que instituíram controle de várias áreas sociais e extinguiram diversas ações culturais consideradas subversivas. (1994: 90 apud Vicente, 2007)

Portanto, só a partir da década de 1970, o Governo Militar voltaria a investir no campo da arte e da cultura, como afirma Cohn “A busca de uma política nacional de cultura realmente existe nessa fase crucial dos anos 70, e seu objetivo era bem definido: a codificação do controle sobre o processo cultural”. (1984:88 apud Vicente, 2007).

No entanto, no Recife, o novo regime retoma cedo a atuação no campo da cultura e, mais especificamente, das ações para a cultura popular. É possível acreditar que essa exceção na conduta do Regime Militar tenha se dado no Recife porque os embates dos anos anteriores — ao forçar os partidos da direita local a atuarem nas mesmas áreas que o MCP — permitiram continuidade de ação. Ações como a criação da Fundação da Promoção Social, que atuava de forma assistencialista, apontam que as forças “de direita” tentavam fazer frente ao crescimento do MCP junto às populações pobres, como explica o professor José Batista Neto:

A concorrência aberta pelo governo estadual às iniciativas da PMR atinge quase todas as áreas da educação e da cultura desenvolvidas à época, inclusive com uma sistemática que se quer similar (...) A FPS faz contrato com o Teatro Popular do Nordeste para montagem de espetáculos populares em oposição às iniciativas emecepistas na área! O teatro de Fantoques, o Teatro Ambulante e Teatro ao Ar Livre, este último construído na própria sede do MCP. A contraposição se estende aos terrenos das artes plásticas, do artesanato, do lazer e do esporte. Onde havia uma iniciativa do Governo Municipal, via MCP, lá estava o Governo Estadual se contrapondo pelo mimetismo. (1987:244)

Respalhado por alguns intelectuais e diante do alcance social das ações recentes, rapidamente, após o Golpe Militar, o Governo deu continuidade à sua forma de lidar com a questão popular, eliminando todas as ações do MCP.

Nesse período, como aliado das lideranças que assumiram o poder com o Golpe Militar, já em 1965, o Teatro Popular do Nordeste (TPN) retoma suas atividades. No entanto, a posição de Hermilo Borba Filho à frente do TPN é de que ele serviria como espaço de contestação à situação política do Brasil. O espaço cultural do grupo abrigava exposições e apresentações de espetáculos e, segundo depoimentos reunidos por Milton Baccarelli (1994), era considerado um lugar de resistência para artistas e intelectuais. Por esse motivo foi alvo de repressões e dificuldades financeiras.

Já Ariano Suassuna, convidado a colaborar no âmbito nacional, foi membro fundador do Conselho Nacional de Cultura (1966) e estava entre os intelectuais que subsidiavam o regime na organização de sua política, fato que o deixou marcado como um intelectual “de direita” até a década de 1980, quando apoiou as eleições do então esquerdista Jarbas Vasconcelos e a retomada de Miguel Arraes no Governo de Pernambuco. O Conselho Nacional de Cultura, com o objetivo de delinear uma política nacional para “defesa” da cultura, delimita a forma como o governo ditatorial militar retomará a discussão sobre a cultura popular no âmbito nacional: enfatizando a necessidade de preservação.

Nesse período, as divergências entre Suassuna e Borba Filho quanto à forma como o regionalismo deveria se materializar começaram a aparecer. De acordo com Reis (2005), Suassuna nega o caráter modernista, que compunha a concepção do regionalismo Freyreano no início do século, e declara sua recusa tanto ao movimento modernista, quanto à idéia de vanguarda. O seu foco é assumidamente tradicionalista e ligado a uma concepção clássica da arte. Enquanto Hermilo Borba Filho mantinha ligação com as vanguardas teatrais européias e discordava da perspectiva que Ariano Suassuna enfatizava, como explica: “o que Ariano pretende é a aristocratização do popular. Rejeito sua preocupação com a aristocracia do sertanejo” (Hermilo Borba Filho, apud Reis, 2005: 25)

2.5 “Popular & Erudito” – o movimento armorial

A atuação de Suassuna durante o Regime Militar e a sua projeção nacional como artista e intelectual marcou o panorama artístico de Pernambuco e sua influência é visível também no campo da dança. Em 1970, Suassuna fundou o Movimento Armorial, que se afirmava contra a invasão da cultura norte-americana no Brasil e defendia o fortalecimento da arte brasileira “erudita”, baseada na cultura popular. Com atuação nas áreas de música, artes plásticas, literatura e teatro, o Movimento Armorial foi favorecido, inclusive

financeiramente, pela atuação política de Suassuna à frente da Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife, de 1975 a 1978. Nesse período, sua influência adentrou a área de dança, ao propor à bailarina e professora de balé Flávia Barros coreografar o espetáculo *Balé Armorial do Nordeste – Iniciação Armorial aos mistérios do boi de Afogados*, roteirizado por ele.

Não era a primeira vez que o tema popular era tratado no cenário da dança clássica do Recife, mas foi com certeza um marco pela missão dada a tal tarefa²³. A própria Flávia Barros já havia se aproximado do tema com a criação de danças utilizando elementos da cultura afro-brasileira, como o espetáculo *Ritual Afro-Brasileiro* (1966), que utilizava danças dos orixás (Neto, 2001), e *Frevo* (1973), desenvolvido como parte de uma aula-espetáculo que, em projeto com a Secretaria de Educação, visava “levar a dança folclórica para dentro das Escolas da Rede Municipal da Cidade” (Neto, 2001:147). A utilização de elementos populares em coreografias não era novidade para Flávia Barros, que dançou no Balé Municipal do Rio de Janeiro de 1953 a 1958, conhecendo obras do repertório desse Balé, como *Maracatu*, *Congada*, *O Papagaio do Moleque*, que visavam a incorporação de elementos brasileiros na produção coreográfica.

É possível imaginar, portanto, que a compreensão de união do “popular” com o “erudito”, que Flávia Barros implementa no Balé Armorial, tenha ligação direta com esse pensamento de dança que, na década de 1930, tentava forjar um Balé Brasileiro.

A proposta de Ariano Suassuna, em 1976, no entanto, foi tentar unir “o popular e o erudito”, não apenas no roteiro, mas também no elenco. Para isso contratou um elenco de bailarinos formados pela professora Flávia Barros e o grupo de bumba-meu-boi do Capitão Antonio Pereira, O Boi Misterioso de Afogados. A união dessas duas realidades — sociais e estéticas — fazia parte do roteiro do espetáculo, que culminaria na mistura de ambas, resultando na dança armorial, “uma dança erudita brasileira”. Mas o resultado não ficou a contento de Suassuna, segundo Gorette Rocha de Oliveira:

Segundo ele, as técnicas do balé clássico e da dança contemporânea não foram colocadas a serviço das danças populares, ou seja, não houve uma fusão, mas uma superposição entre essas técnicas. “Houve uma

²³ Em 1959, a professora de balé clássico do clube internacional, Ana Regina criou uma coreografia com temática nordestina. Ariano Suassuna, já reconhecido como dramaturgo, escreveu um roteiro para dança chamado *Os Medalhões*, com música do compositor Guerra Peixe. Nesse roteiro, a história se passa numa feira livre com elementos de cidade do interior: “As personagens com seus tipos comuns constituíram as fontes em que a coreógrafa buscou inspirações, procurou aproximar o público desse universo popular, do homem simples, com seus trabalhos, seus ritmos, sua música” (Siqueira, 2004:72).

superposição errada, falsa”, e o espetáculo “ficou parecendo uma cobra de duas cabeças”, comenta Suassuna em entrevista (...) (1993:139)

Apesar da afirmação de Suassuna, o espetáculo foi recebido com entusiasmo pelo público e pela imprensa local. Na época, a cobertura da revista *Veja* destacou a grande presença do público nas seis apresentações e a dificuldade de entender o enredo e algumas proposições cênicas como “a presença no palco do Capitão Antônio Pereira, chefe do bumba-meu-boi, durante a maior parte do espetáculo”. (apud Oliveira, 1993:140)

No campo das discussões sobre a cultura popular, o Movimento Armorial se coloca como defensor da arte popular que estaria sendo ameaçada pela indústria cultural estrangeira. O manifesto do Movimento Armorial explica: “só o povo é que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras que nós atualmente procuramos defender, contra a corrente europeizante e cosmopolita, o que fazemos buscando ligar nosso trabalho de escritores e artistas criadores à Arte, à Literatura, aos espetáculos populares”. Dessa forma, o movimento se coloca em oposição a todas as tentativas de diálogo artístico com o *rock* e demais culturas “cosmopolitas”, assumindo um caráter conservador.

Além disso, é possível afirmar que é um olhar específico sobre a cultura popular que determina as escolhas de Suassuna, como é possível concluir do estudo de Idelette dos Santos (2000:98). Segundo ela, para Suassuna, a cultura popular nordestina tem características medievais. Para exemplificar, ela aponta que a música Armorial foi buscar elementos “eruditos” que se encontram na música popular, como ecos da música de corte nos romances ibéricos, influência do canto gregoriano, motes medievais, etc... Portanto, não é todo folclore que reflete o Brasil que Suassuna pretende construir e, sim, aqueles em que a influência ibérica aparece na sua estrutura (e não a africana, indígena ou outro elemento). Ou seja, não há apenas delimitação do que é popular e do que é folclore, mas daquilo que nessas interfaces serve a um projeto específico de tentativa de “eruditização” da arte brasileira.

E ainda, ao afirmar o desejo por uma arte “erudita” nacional, ele investe o campo de discussão de hierarquização, em que a arte popular, apesar de valorizada e defendida, é insuficiente enquanto arte. Esta precisa da leitura de artistas “eruditos”, que a transformem em criações “universais”. Ou seja, se através da proposta do TEP o Boi do Capitão Antônio Pereira se apresentou no teatro, como única atração; na dança armorial, ele deveria se fundir com o balé clássico para retornar ao palco. Na área de dança, ainda na sua gestão na

Secretaria de Cultura do Recife, Suassuna fez nova tentativa de criação da dança Armorial, que culminou na criação do Balé Popular do Recife, que é discutido no capítulo quatro.

Imagem 003



Balé Armorial do Nordeste, 1976

O movimento Armorial retomou as discussões propostas na década de 1920 pelo modernismo regionalista e na década de 1940 pelo Teatro de Estudantes de Pernambuco, no entanto, assume caráter reacionário frente à penetração das culturas estrangeiras e cosmopolitas. Essa retomada tem sua base de elaboração no binômio “popular” e “erudito”, que são tomados, ao mesmo tempo, como termos antagônicos e complementares.

Dentre as diversas nuances que a discussão regionalista teve no séc. XX, em Pernambuco, a proposição armorial foi a que de forma mais enfática dialogou com o cenário da dança. A proposição do movimento de abarcar as mais diversas áreas da arte e as condições materiais proporcionadas pela posição pública de seu líder são fatores determinantes para essa influência.

Dentro da proposição armorial há uma recusa aos aspectos modernos da arte, principalmente no que se refere à “quebra do encantamento”, para usar as palavras de Suassuna; uma opção pelo tradicionalismo, que no contexto de Pernambuco liga-se à

manutenção de símbolos de poder da aristocracia rural; e um retorno/reforço da compreensão hierárquica entre “arte erudita” e “arte popular”.

José Jorge de Carvalho (2000) apresenta a complexidade das questões que giram em torno da conceituação das diversas expressões artísticas, evidenciando diferenças e similaridades entre o que se chama “cultura popular”, “folclore”, “cultura erudita” e as tradições de pensamento que orientam esses conceitos. Carvalho estabelece a estreita relação entre os problemas do “folclore” e da cultura “erudita”. Dois elementos são definidores dessa colocação:

1. o entendimento dessas duas vertentes como tradições de uma memória longa, que trabalham dentro de uma tradição, “comentando-se, auto-referindo-se constantemente, isto é, estabelecendo uma hermenêutica básica para sua existência, contribuindo justamente para a construção de uma memória coletiva — com todo o peso e responsabilidade que esta acarreta nos planos moral, político, religioso, social, etc.” (Carvalho, 2000:33)

2. a compreensão de que a emergência da indústria cultural e da cultura de massa colocam ambas em uma estrutura complexa em que os seus contextos tradicionais estão fragmentados. Ou seja, ambas são tradições que, ao se estruturar em função da articulação de elementos de uma memória longa, são colocados em crise na estrutura da indústria cultural, em que prevalecem valores “descartáveis, imediatos, narcotizantes, comerciais”(Carvalho, 2000:30).

Em acordo com as reflexões de Paulo Sérgio Rouanet, Carvalho aponta que a construção da idéia de folclore também está em sintonia com a formulação de o que deveria ser a “cultura erudita”, como afirma:

De fato, a própria construção de uma cultura folclórica pura, autêntica, foi formulada, sobretudo, pelos românticos alemães (principalmente por Herder), justamente ao mesmo tempo em que construíam, também, um ideal de cultura clássica, de elite, ou “superior”. (2000:26)

O que podemos deduzir dessa reflexão é que o reconhecimento do folclore enquanto cultura que deve ser valorizada, parte da compreensão de uma estrutura convencional de pensamento sobre cultura, que antevê um projeto de desenvolvimento da humanidade, baseado na relação entre particular e universal, sendo o folclore o particular e o erudito, o universal.

É interessante perceber duas tradições acadêmicas que se formam dessa reflexão que se inicia no século XVIII: por um lado os artistas “eruditos” vão utilizar o popular para se universalizar e os folcloristas vão estudar e “proteger” o folclore para que essa tradição

coletiva não se perca. Esse reflexo encontra repercussões em meados do Século XX, pois, tanto pensadores da “cultura erudita” quanto do “folclore” se ressentem das perdas em cada área, como explica Carvalho:

Ilustrando o contexto da presente discussão, se leio as *Anotações* (1950-1969), de Max Horkheimer (que era, inclusive, um pensador crítico), é como se estivesse lendo um equivalente da Carta do Folclore Americano para a classe dominante! (2000:26)

Segundo Carvalho, ambos se ressentem da descaracterização e perda de memória das tradições a que se referem. Seguindo a tradição clássica de pensamento, as características delimitadoras dessas duas tradições são, por um lado, a relação entre produtor e consumidor, sendo esta distinção clara na cultura “erudita” e não no “folclore”, no qual produtor e consumidor se confundem; e, por outro, a relação entre indivíduo e coletividade, como explica:

Enfim, nesse modelo clássico da redonda esfera da cultura (que é uma extensão das idéias de Herder sobre o avanço da “humanidade” individual via o pertencimento a uma comunidade concreta), a cultura popular mantém vivo o espírito coletivo, fonte constante de inspiração e estímulo; enquanto a cultura erudita, partindo do popular — particular, transcendendo-o, permitindo assim, o desenvolvimento pleno do espírito individual. (2000:27)

Dessa forma, podemos ver que mais do que antagônicas, a “cultura erudita” e a “cultura popular” são concebidas na modernidade como complementares. Seguindo esses parâmetros, o movimento armorial se coloca como um movimento de cunho artístico em que a cultura popular é **fonte** para criações artísticas. Como bem explica Idelete Santos:

O movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade de referências culturais. (2000: 98)

Na área da dança, Suassuna empreende iniciativas neste sentido, desde 1959, mantendo o mesmo sentido geral do roteiro: apresentam-se elementos “populares” e elementos “eruditos” e depois a conciliação desses elementos. Sua abordagem desejava “fundir as raízes culturais mais importantes: a tradição mediterrânea, ibérica, com a tradição popular” e colocar “a técnica tradicional erudita a serviço da dança brasileira tal qual sonhamos – dionisíca, por um lado, hierática por um outro, total, de festa, celebrativa e sagratória, na linha dos nossos extraordinários espetáculos populares.”(Suassuna, 1976)

São visíveis as idéias iluministas, descritas por Carvalho, na estrutura do pensamento e nas propostas de Suassuna. Assim como Goethe, Suassuna acredita numa arte “erudita” que se inspira e se universaliza a partir do diálogo com o “folclore”. Para Suassuna este é o projeto não só para a arte, é o caminho para a criação de uma arte nacional, com características brasileiras, projeto que centraliza sua intenção artística e política. Afina-se, portanto, com preocupações presentes tanto no romantismo quanto no modernismo brasileiros e compõe a contrapartida da arte para a construção do país, explicitada em manifestos diversos. Nos capítulos quatro e cinco apresentarei e discutirei outras implementações práticas dessa teoria no campo da dança. O próximo capítulo apresenta o desenvolvimento do frevo refletindo sobre as hierarquias sociais e suas implicações no campo artístico.

Sem aviso, abro braços e pernas ao mesmo tempo. Nesse rompante assumo a posição de combate e defesa: pernas esticadas - meu pé direito, apoiado sobre o calcanhar parece solto no ar, indefeso, mas sobre o peito do meu pé esquerdo, meu corpo seguro me apronta para novo golpe; peito aberto, meus braços estão paralelos atrás das costas, mas as mãos abertas, espalmadas, anunciam essa posição quase como um estilingue que esticado ao máximo pode voltar a qualquer momento com força total. Também sem aviso me encolho, as pernas se cruzam dobradas abaixo da minha bacia, olho para elas enfiando a cabeça entre os ombros, meus braços me abraçam, me defendem, mas antes que perca a visão do todo ao meu redor, retorno de novo para a ginga de antes, já em outra direção, olhando o espaço pelo outro lado.²⁴

Imagem 004



²⁴ Refiro-me ao movimento tesoura.

Cap.3 – O(s) frevo(s)

Imagem 005



Foto de Pierre Verger (1947)

O olhar sobre a história do frevo que desenvolvo neste capítulo mantém-se em relação com a discussão sobre as ações pedagógicas e performativas no desenvolver dos processos culturais. Retomo as revisões históricas realizadas na década de 1990, por Rita de Cássia Araújo (1996) e Raimundo Arrais (1998) sobre a história do carnaval e da cultura popular de Recife e problematizo os conceitos de popular e folclore, no que se refere à dança frevo. Apresento um resumo da construção do frevo, destacando as tensões sociais envolvidas nesses processos.

O termo frevo dá nome a expressões artísticas, criadas no Recife, no fim do século XIX e início do século XX e que se desenvolveram no âmbito da dança, da música e dos clubes carnavalescos através de trocas artísticas e embates culturais. Seu processo de consolidação se deu junto à emergência de uma nova classe social advinda do fim do sistema escravista. Da metade do século XIX até a primeira década do século XX, o frevo compõe um carnaval diferente deste que conhecemos e que é divulgado como representativo da Democracia brasileira. Essa compreensão, dada ao carnaval após os primeiros anos do século XX, exprime, segundo Araújo:

(...) uma clara distorção do processo histórico real por que passou o carnaval popular de rua, especialmente o frevo. O que havia sido uma conquista e fruto de uma longa luta

e resistência dos setores populares era reinterpretado e difundido como sendo uma dádiva e uma atitude benevolente dos governantes. Segundo essa ótica eram as autoridades que patrocinavam aquelas horas de liberdade e descontração. A realidade material da festa era apropriada simbolicamente por outros setores da sociedade, que a reinterpretavam de acordo com seus interesses. (1996: 388)

Este capítulo retoma esse processo histórico apresentando o desdobramento do frevo no século XX, apontando momentos de negociação cultural.

3.1. O Povo no Frevo – Do “monstro popular” à “Onda do Carnaval”

No início do século XX, o termo frevo, publicado pela primeira vez em 1907, designava o fenômeno social que tomava conta das ruas do Recife, quando dos desfiles das bandas militares e ensaios dos clubes carnavalescos. Era o fervedouro de gente, que seguia as bandas musicais, se espremendo pelas ruas estreitas do centro do Recife, se movendo de um modo considerado ao mesmo tempo violento e contagiante. O historiador Leonardo Dantas e Silva detalha o público urbano que, normalmente, compunha o “fervedouro”:

O público apreciador do fervedouro era geralmente formado por homens de classe média, que compareciam às ruas sem mulheres e filhas, operários urbanos, pobres e remediados, não faltando, para lembrar a imagem de Valdemar de Oliveira, os mais lídimos representantes da “canalha das ruas”: capoeiras, brabos, negras de ganho, prostitutas, antigos escravos, marítimos em trânsito, carregadores de fretes, empregadas domésticas, moleques desocupados e toda uma malta de gente considerada, naqueles tempos, perigosa. (2000: 87)

O surgimento do frevo está diretamente relacionado com a nova fase do tecido urbano no Recife. O fim do sistema escravista, a proclamação da república, a ocupação da cidade pela população do interior à procura de trabalho constituem a massa urbana não conhecida até então. As ruas e os espaços públicos foram tomados pelo povo e toda a cidade se deparou com a necessidade de se reestruturar para servir de moradia, gerar emprego e renda e acolher as necessidades de lazer e diversão. Um dos resultados imediatos vistos nos jornais da época foi o crescimento da violência, a impunidade e a cultura de usar facas e revólveres para resolver todo tipo de problema, em contrapartida, havia uma campanha nos jornais para o refinamento dos modos sociais (Arrais, 1998).

É nesse contexto de redefinição da sociedade, numa conjuntura em que o desejo de modernização precisava lidar com a massa de ex-escravos e o decréscimo da cultura canavieira — principal fonte econômica do Estado — que o frevo se configura como forma de música e dança urbanas e populares (referente a classes menos favorecidas) e que encontra o seu ápice de realização nas festas carnavalescas. O carnaval daquele período, como bem argumenta a historiadora Rita de Cássia Araújo (1996), foi uma conquista das classes trabalhadoras que buscavam a construção de uma identidade social. Segundo a pesquisa de Araújo, até o início do século XX, para a elite e a classe média, o “o carnaval era a festa dos povos cultos e civilizados e, como tal, deveria realizar-se nos moldes daqueles.” (1996: 365), e por isso, até os primeiros anos daquele século, “a postura comumente adotada pela força pública foi a da agressividade, violência e arbitrariedade para com os clubes carnavalescos”, pois estes não correspondiam à imagem do carnaval “civilizado” (Araújo, 1996: 366).

Ações públicas e discursos publicados nos jornais apontam para mudanças significativas nesse tratamento entre 1904 e 1908, quando houve, segundo Araújo (1996) e Arrais (1998), uma reavaliação dos divertimentos das camadas populares urbanas. Nessa trajetória, os clubes carnavalescos tiveram papel determinante.

Os clubes carnavalescos, um dos principais ambientes de desenvolvimento do frevo, eram constituídos pela classe trabalhadora urbana com poucos recursos econômicos. Através dos clubes, os trabalhadores buscavam ocupar um espaço social diferenciando-se dos marginais da época. Numa sociedade recém saída da escravidão, “pertencer a uma sociedade carnavalesca contribuía para a criação e o fortalecimento de uma identidade social e cultural para os membros da classe trabalhadora.” (1996: 347). Araújo explica ainda que os trabalhadores:

Sentiam uma necessidade imperiosa de distinguir-se socialmente. Para estes, era importante distanciar-se não mais dos negros escravos, mas dos párias, vadios, vagabundos, capangas, capoeiras e prostitutas. (1996: 347-248)

Os clubes, legalmente constituídos, configuravam, através dos preparativos para o carnaval, um espaço para o lazer e a convivência e “um canal de expressão e de acesso da classe trabalhadora ao mundo da ordem constituída”. (Araújo, 1996: 348) Essas agremiações tiveram o duplo papel de, por um lado, inscrever as práticas populares como parte do carnaval de rua e, por outro, negociar as condutas e formas de apresentação dos

seus integrantes. Era o início da “reorganização” do carnaval de rua do Recife. Para garantir a respeitabilidade e distinção do seu clube, havia Comissões de Sindicância que investigavam a vida daqueles que desejavam ingressar na associação. Dessa forma, ao mesmo tempo em que, de forma performativa, os clubes eram estratégias de inserção social da população trabalhadora marginalizada, eles atuavam de forma pedagógica, educando o trabalhador nos “modelos prescritos pela sociedade burguesa” (Araújo, 1996: 351), sendo este um objetivo declarado. A percepção desse caráter pedagógico dos clubes carnavalescos²⁵ e a necessidade de reorganização do discurso político, a partir da proclamação da República, fizeram com que, posteriormente, o Estado mudasse sua atuação junto aos clubes carnavalescos, que passaram a ser vistos como possíveis “aliados no exercício da dominação.” (Araújo, 1996: 351). Nas décadas seguintes, o carnaval popular seria transformado em símbolo da democracia racial e social, apagando, nos discursos, suas tensões de classe.

No início do século XX, no entanto, essas tensões eram o cerne de sua existência e o carnaval e seus preparativos funcionavam como demarcadores e elasteceadores dos limites entre a classe média e as classes pobres, e entre as classes pobres e os “sem classe” — marginais, biscateiros, prostitutas, capoeiras. Do encontro das classes populares com as bandas militares o frevo foi sendo criado.

A música do frevo desenvolveu-se no diálogo entre os músicos e os populares que acompanhavam os desfiles. Credita-se o primeiro frevo, batizado posteriormente de “Divisor de Águas”, ao maestro Zuzinha, José Lourenço da Silva, que regia a banda do 40.º Batalhão de Infantaria do Recife (Teles, 2000). A aceleração e a mistura de gêneros musicais tais como a modinha, o dobrado, a quadrilha e o maxixe, em diálogo com os capoeiristas, deram origem à música e dança frevo, como explica Valdemar de Oliveira:

O compositor e o dançarino funcionam como vasos comunicantes, o nível do líquido sendo comum: o “achado” na pauta musical repercute nos pés do dançarino, plasmando uma nova forma ou modulação coreográfica; ou a idéia de um novo passo sugere uma novidade qualquer na estruturação da música. (1985: 62)

²⁵ “Havia casos, mais raros, de clubes que se compunham de pessoas ligadas à contravenção, como o *Club Carnavalesco Romeiros da Caridade*, do banqueiro de jogo do bicho, rico e influente, coronel Manoel Antunes de Oliveira; e o *Club Três de Espadas* formado pelos *brabos* da Capunga, considerados os mais temíveis do Recife, na virada do século. (Araújo, 1996: 342)

Outro marco considerado divisor, na estrutura da música, é a composição “Gostosão”, de Nelson Ferreira que subverte alguns elementos considerados basilares para o frevo. A descrição de Valdemar de Oliveira de “Gostosão” apresenta os traços de relação entre música e dança:

O estudo dessa obra permite observar a consonância admirável entre alguns dos seus achados e certas figuras do passo, notadamente o desenho descendente que inicia a segunda parte, todas as notas caindo nos tempos fracos dos compassos e abolida, o que é mais importante como inovação, aquela “terra de ninguém”, que via de regra se intercala entre duas metades dos frevos. Esse trecho, genial como quebra de rotina, leva o passista a uma configuração miúda para um lado só, estancando o corpo na incidência do grave, já o compasso seguinte convidando-o a uma volta completa do corpo e os demais ascendendo pauta acima até ao clímax, que ainda sofre uma queda brusca para acabar com ligeira depressão. (1985: 44)

As bandas musicais tinham papel relevante nas festividades tanto das camadas ricas, quanto das camadas pobres da sociedade. Atuavam durante todo o ano e nos diversos espaços públicos e privados. Mas a criação da música frevo é atribuída aos encontros com os populares nos espaços públicos, seja nos ensaios e desfiles dos clubes carnavalescos que criavam letras com temas diversos, seja no encontro com os marginais e capoeiras que acompanhavam as músicas com saltos e trejeitos advindos da prática da capoeira e de outras danças populares e da moda²⁶. A dança frevo é, portanto, criada não pelos integrantes dos clubes carnavalescos — que acompanhavam a música realizando “manobras” durante o desfile — mas por aqueles dos quais os clubes queriam se distinguir: os marginais, a “canalha das ruas”, os capoeiras.

Os capoeiras, mais do que indivíduos praticantes da capoeira, constituíam uma das formas de associação popular urbana das mais antigas: “as maltas ou partidos de capoeiras”, como explica Araújo:

Os capoeiras, também conhecidos por brabos e valentões, tradicionalmente originavam-se das camadas populares e, no geral, eram negros e mulatos livres ou escravos. Mais tarde, membros de outros segmentos sociais aderiram à capoeira, sendo possível encontrar senadores, deputados, funcionários públicos, oficiais da marinha e do exército e gente da polícia praticando a luta. Porém, o capoeira de rua,

²⁶ A existência de capoeiras e marginais acompanhando o deslocamento das bandas militares é observada desde meados do século XIX em Recife, Salvador e Rio de Janeiro. Nesse período as danças da moda eram o maxixe e o galope.

aquele que tinha na capoeiragem o seu modo de vida, costumava ser negro ou pardo. (1996:332)

Araújo apresenta também a definição do capoeira de Melo Moraes Filho:

O capoeira é nada mais, nada menos que o homem que entre dez e doze anos começou a se educar nesse jogo (a capoeiragem), que põe em contribuição a força muscular, a flexibilidade das articulações e a rapidez dos movimentos — uma ginástica degenerada em poderosos recursos de agressão e pasmosos auxílios de desafronta. O capoeira, colocado em frente ao seu contendor, investe, salta, esgueira-se, pinoteia, simula, deita-se, levanta-se e, em um só instante, serve-se dos pés, da cabeça, das mãos, da faca, da navalha, e não é raro que um apenas leve de vencida dez a vinte homens. (1996: 257-258)

Segundo Araújo (1996) e Arrais (1998), os capoeiras costumavam aliar-se a políticos e chefes de partidos que lhes ofereciam proteção em troca de seus serviços como capangas. Assim, explica Araújo:

Vivendo sob proteção política — que lhes garantia total impunidade — os capoeiras cultivavam seu ar irreverente e menosprezavam a ordem e leis oficiais. Atrevidos e apadrinhados, os capoeiras saíam às ruas, principalmente em dias de festa de grandes manifestações coletivas, para exibirem pública e ostensivamente sua força, irreverência e valentia. (1996: 333)

No Recife, as rivalidades dos partidos de capoeiras costumavam se manifestar no extremado partidarismo pelas bandas de músicas existentes na cidade. Assim, freqüentemente, desfiles de bandas e ensaios de clubes se transformavam em campos de guerra.

Os capoeiras foram combatidos pela polícia durante todo o século XIX, mas entre 1904 e 1908, na campanha de domesticação do carnaval (Araújo, 1996) — em que clubes e maracatus passaram a ser consideradas manifestações “passíveis de integração” — os capoeiras foram duramente reprimidos fazendo valer a proibição do código penal de 1890. No processo de reestruturação do carnaval, a classe média criou seus próprios blocos, nos quais predominavam as bandas de pau e corda. O frevo executado por essas bandas de forma a evocar lirismo foi posteriormente denominado frevo de bloco, em distinção ao frevo de rua e ao frevo canção, dos clubes carnavalescos.

A dança frevo, a destreza de “fazer o passo”, é oriunda das camadas mais pobres e subversivas da sociedade recifense. Assim como a prática da capoeira era incorporada

também por integrantes da elite e das camadas médias, o passo também foi incorporado por indivíduos dessas camadas. No entanto, de forma predominante, jogar capoeira e “fazer o passo” eram práticas dos grupos marginais, não aceitos socialmente. Assim, quando da teorização e categorização do frevo, a música do frevo, composta pelos músicos das bandas e integrantes de clubes, foi considerada parte da Cultura Popular, e a dança do Frevo, batizada como Passo, foi considerada Folclore.²⁷

Segundo Valdemar de Oliveira, para uma expressão cultural ser considerada folclore, deve revelar “uma ascendência – ou um “passado” a que o povo esteja ligado de qualquer modo”. Como para ele, a música do frevo não está ligada ao povo: “ Já abordei o assunto quando focalizei o absoluto alheamento do elemento popular à produção do gênero, nada fornecendo à sua confecção, de sua alma ou de sua história.” (Oliveira, 1985: 41), concluímos que este não está considerando as camadas trabalhadoras pobres e os músicos das bandas musicais que, segundo Arrais (1998), sobreviviam com dificuldade, como povo. O povo, levado em consideração na definição do folclore, é formado pelas classes marginais.

A compreensão do frevo leva, portanto, a marca da questão de classe, em que se desejava separar as classes trabalhadoras das classes marginais. Ou seja, o povo, enquanto categoria socioeconômica se dividia em dois segmentos.

Outro elemento apontado por Oliveira para definição do folclore é a questão do anonimato: “O autor do frevo nunca é anônimo e os elementos de que se serve não se sucedem no anonimato, como sucede na música folclórica. (...) (1985: 41) . É a obra de um homem, aceita por uma coletividade.”

Pergunto-me se o anonimato é uma característica da dança frevo ou uma condição imposta pela característica das pessoas que a estavam construindo: marginais, bicaiteiros, prostitutas, todos analfabetos e sem legitimidade social. A denominação Folclore está ligada, portanto, ao sistema de exclusão social. Pois, até que ponto a atribuição de anonimato não se deu por desconhecimento dos seus autores? A cada dia, ao adentrar no cotidiano dos dançarinos de frevo, através de conversas, tenho conhecimento de diversos autores para passos que até hoje são considerados anônimos. Da mesma forma, na primeira metade do século XX, músicas de frevo cujas autorias eram conhecidas no Recife foram

²⁷ Como explica o maestro Guerra Peixe em artigo do jornal A gazeta (São Paulo) de 26 de dezembro de 1959: “A música do frevo não é folclórica, mas de fonte semi-erudita, muito embora de caráter popular e destinada ao povo. Os passos, porém, são de invenção anônima e diversos deles já se encontram perfeitamente tradicionalizados, e até com curiosas designações, igualmente formadas na tradição. A dança é, portanto, absolutamente folclórica.” (Apud, Silva, 2000 :142)

gravadas como “Motivo do Norte”, “Cancioneiro Popular”, por músicos do Rio de Janeiro. Histórias como essas se repetem por todo o Brasil e durante todo o século XX. Muitos dos créditos de “domínio público” denunciam que o anonimato é a evidência da exclusão social, que permite que o direito sobre a autoria esteja com quem tem o poder do discurso e dos procedimentos legais.

O *status* do frevo como dança folclórica tem na denominação “Passo” para a dança, um dos seus “difusores”. Essa diferença de nomenclatura para a música e para a dança do frevo pode ser entendida como reflexo da compreensão desse pesquisador que defende uma origem popular para música do frevo e uma origem folclórica para a dança do frevo. Segundo Goretti Rocha de Oliveira (2003), a denominação “Passo”, para a dança do frevo, provavelmente foi sugerida por Valdemar de Oliveira na década de 1940, ficando o dançarino do frevo batizado de “passista”. O termo vem do costume de nomear ação de executar os movimentos do frevo como “fazer o Passo”, “cair no Passo”. No entanto, essa nomeação é comum a várias danças populares. No samba, por exemplo, os dançarinos que se desenvolvem com destreza também são chamados de passistas.

Imagem 006



Passista “anônimo”

Imagem 007



Imagem 008



Foto de Michel Gautherot (acervo Instituto Moreira Sales),1957

Por outro lado, a respeito da dança do frevo, Valdemar de Oliveira é o responsável por dar fim a tentativas de ligar o frevo a danças eslavas e européias²⁸, por sua semelhança com movimentos de danças tradicionais desses países. Nas discussões que visavam apropriar-se do frevo como expressão da sociedade pernambucana, materializava-se novamente o desejo por ratificar as heranças européias para justificar a aceitação social e qualidade das expressões artísticas. Contra essas teorias, Oliveira aponta a relação do passo com a capoeira, que, segundo ele, é uma herança que não está na forma do movimento:

A verdade, porém, é que não encontro em fotos, desenhos, descrições pormenorizadas da capoeira nenhum golpe, nenhuma atitude que me permita estabelecer relação de semelhanças a passos do passista do frevo. Encontro, todavia, mais do que isso poderia representar como herança natural, encontro o espírito da Capoeira, não o da agressividade, o da ofensiva, o do desagravo, mas, aquilo a que Gilberto Freyre chamou “a expressão física e até artística da energia moça e viril (...) O *Passo* do carnaval do Recife detém, nitidamente, a ginga — mas se desdobra depois, numa dança que não obedece a nenhum golpe fundamental dos antigos capoeiras, mesmo aqueles que tragam denominações semelhantes, como é o caso da tesoura, que é uma coisa na capoeira e outra no *Passo*. (1985: 101-102)

Acrescento um desmembramento quanto às relações íntimas entre capoeira e frevo, que talvez não tenha sido possível a Valdemar de Oliveira perceber, por não ser um praticante da dança: a comparação da prática da capoeira angola²⁹ com a forma de dançar de passistas³⁰ permite fazer várias conexões entre muitos movimentos e, principalmente, com as formas de criar alavancas com as pernas para se deslocar com movimentos rasteiros e encontrar apoio para se elevar. Alguns dos movimentos do frevo, quando executados lentamente, são praticamente idênticos aos movimentos da capoeira angola, como o movimento da ginga (e não apenas o intervalo entre golpes), os movimentos de defesa (negativa), o rabo de arraia. No entanto, há uma variação dinâmica e ênfase do uso do peso,

²⁸ A teoria de origem eslava para a dança do frevo é citada por Guerra-Peixe e transcrita no livro *O Carnaval do Recife*, de Leonardo Dantas e Silva (2000)

²⁹ A prática da capoeira, atualmente engloba duas vertentes principais: a capoeira angola, que possui como referência Mestre Pastinha, que dá maior ênfase aos movimentos rasteiros e lentos e a capoeira regional, que tem como seu principal personagem Mestre Bimba, que possui movimentos acrobáticos, como saltos, e foi batizada por Mestre Bimba diferenciando-se das demais formas de capoeira.

³⁰ Parte dessa pesquisa foi realizada como parte da criação do espetáculo *Fervo* (set 2006), através da pesquisa *Do Frevo ao Fervo* contemplada pelo prêmio Klaus Vianna (Funarte-Petrobrás) e realizada por Valéria Vicente, Jafelis Nascimento, Marcelo Sena, Calixto Neto, Lêda Santos e Iane Costa, com participação de Gil Silva.

ligados ao andamento musical acelerado, que faz esses elementos serem menos visíveis. Elementos advindos do jogo, como as mudanças abruptas para surpreender o oponente, a descontração dos músculos do corpo que parece estar apenas brincando quando está prestes a dar um chute violento, e as variações de ginga³¹, que no frevo ganham o nome de “mugangas”, ou “misuras”, também podem ser ligados a características do frevo.

Além disso, os movimentos rasteiros da capoeira fortalecem a musculatura interna das pernas, trabalham a flexão total de joelhos e a extensão total dos músculos da coxa e panturrilha. Músculos e tendões cuja força e flexibilidade são indispensáveis para conseguir executar muitos dos passos de frevo. No entanto, mais do que preparação física para o frevo, a capoeira pode ser vista como o tipo de lógica de organização do corpo que permite a criação do frevo; um corpo forte, flexível, educado na prontidão e na malícia (no sentido que tem na capoeira de leve ironia, de disfarçada distração para atrair o oponente a emboscadas).

Essa herança não se restringe à capoeira, mas ao que chamo de cultura corporal de herança africana, como o afoxé, o maracatu e tantas outras danças categorizadas como afro-brasileiras, que fazem da memória corporal forma de resistência cultural³². No frevo essa herança é acrescida pelos movimentos urbanos das populações recém libertas do regime escravista, e pelo contato com danças da moda como o maxixe e o galope³³.

Outros aspectos das descrições de Valdemar de Oliveira sobre o frevo, e que distinguem que movimentos são ou não frevo, e quem pode dançá-lo, não se adequam a observações atuais, pois o tempo que separa a descrição de Valdemar de Oliveira de qualquer observação nos dias de hoje deve ser tomado como elemento que informa não apenas de perspectivas diferentes, mas de objetos diferentes. O frevo da década de 1960 e 1980 difere, com certeza, do frevo observado atualmente nas ruas ou nos palcos do Recife. Assim, é possível concluir que o processo de transmissão da dança, as diversas utilizações artísticas da mesma e as formas como o frevo se materializa atualmente diferem da realidade vivida por Oliveira, que escreveu seu livro justamente no momento de forte mudança do frevo, mudanças que se referem ao mesmo tempo a um declínio enquanto prática social e música de apelo popular e comercial, desaparecimento dos passistas

³¹ O termo variação de ginga é usado no grupo do Mestre Zimba, em Salvador.

³² O termo resistência cultural advém da compreensão de que houve na história do Brasil constantes tentativas de inibir práticas, artes, línguas e religiões não europeias e de que a continuidade dessas práticas resulta de esforços individuais e coletivos.

³³ O Maxixe foi conhecido como Tango brasileiro e é uma dança de casal brasileira e urbana que esteve em moda entre o fim do século XIX e o início do século XX, nessa mesma época praticava-se o Galope, dança rápida originária da Europa central, em compasso binário, cujo ritmo evoca o galope de um cavalo;

consagrados e início de um processo que Goretti Rocha de Oliveira (1993) define como “eruditização” da dança, e que Valdemar de Oliveira não reconhece como legítimo. Para citar dois exemplos: 1. o pesquisador não reconhece como legítimo que o “Passo” seja dançado por mulheres, 2. atualmente é possível observar movimentos de frevo similares ao da capoeira, como o “chutando de frente”, do frevo e o “martelo”, da capoeira e até saltos da capoeira regional, como “meia lua de compasso”, que foram incorporados ao frevo a partir de analogias e investigações artísticas, derivadas inclusive das afirmações de Valdemar de Oliveira, num processo de contínua alimentação entre rua, palco e discursos sobre essa dança, o que será enfatizado no capítulo quatro, no qual apresento o trabalho de Nascimento do Passo e do Balé Popular do Recife.

3.2. Consolidações do frevo no século XX

Composições importantes do frevo, como a música “Vassourinhas”, foram criadas na primeira metade do séc. XX, e difundidas no carnaval e nas rádios locais, como a Rádio Clube e Rádio Jornal do Commercio, no entanto, o ápice do frevo é considerado a década de 1950, quando da criação da Fábrica de discos Rozemblit. Segundo Teles (2000), de 1954 a 1968, a Rozemblit foi uma das mais atuantes gravadoras do país, para ele a mais importante de capital exclusivamente nacional, com filiais nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. Assim, ele afirma: “Foi também a única empresa do gênero fora do eixo Rio - São Paulo a formar um acervo cujo interesse transcende o paroquial, com dezenas de fonogramas fundamentais para a história da música brasileira.” (Teles, 2000:18).

A Rozemblit tinha como diretor artístico o maestro e compositor Nelson Ferreira, e seu investimento no frevo tornou-o ritmo “rival da marchinha carioca no carnaval pernambucano e no de vários estados brasileiros, sobretudo no Norte/Nordeste.” (Teles, 2000: 25). O símbolo dessa disputa de mercado é a música “Evocação n. 1”, de Nelson Ferreira, que alcançou sucesso nacional no carnaval de 1957.

Se a Rozemblit era o principal estimulador e difusor da música do frevo, os concursos de Passo, promovidos inicialmente pelas rádios locais, eram a grande vitrine para os dançarinos do frevo. Passistas que se exercitavam e criavam, nos ensaios de orquestra realizados em ruas e clubes do Recife, disputavam nesses concursos a melhor e mais criativa interpretação para os frevos executados ao vivo pelas orquestras dessas rádios. A dança

frevo alcançou algum relevo social³⁴, recebendo destaque na revista de circulação nacional O Cruzeiro, de 1957, cuja reportagem “Caem no frevo as garôtas” apresentava os seguintes versos, ilustrados por desenhos de garotas realizando movimentos de frevo:

Nunca fui a Pernambuco
 Mas não sou das mais calouras
 E ao som do frevo maluco
 Sei caprichar nas “tesouras”.

No texto narrativo, vê-se que a realização da dança Frevo era limitada. Nele o jornalista explica: “FREVO aqui é sinônimo de batucada, samba, movimento, porque nem sempre as garotas conhecem as minúcias e segredos da dança pernambucana.” .

Imagem 009



No Recife, a complexidade da dança também encontrou dificuldades de se propagar em sua totalidade. Para o jornalista José Teles (2000), o desaparecimento de passistas deve-se ao sucesso dos bailes carnavalescos da década de 1970, quando predominou o frevo de bloco, um tipo de frevo com andamento musical mais lento, derivado do pastoril e acompanhado por cordas, em vez dos metais, e que possui letras para serem cantadas em coro. Nesse frevo, as evoluções dos corais não criaram espaço para as danças individuais e acrobáticas do frevo. Vale salientar que os bailes carnavalescos foram também uma forma que a elite encontrou de realizar o carnaval de forma a separar-se das

³⁴ A ausência de estudos específicos não permite qualificar ou quantificar esse relevo, no momento.

outras classes sociais. O crescimento do carnaval, com multidões nas ruas e avenidas, é também considerado por Teles (2000) um fator social de declínio da dança.

Já o mestre passista Nascimento do Passo vê na chegada da TV, e na conseqüente perda de espaço das rádios, elemento determinante para o declínio do frevo, pois as emissoras de rádio mantinham suas orquestras, empregando músicos e compositores e, portanto, mantendo os artistas em condições de trabalho e de criação.

Também a Ditadura Militar, o fechamento da Fábrica Rozemblit e o programa habitacional que conduziu a população menos privilegiada para Centros Habitacionais (COHABs) longe do centro da cidade, na década de 1960, são alguns fatores sociais que ajudaram a diminuir a força popular do frevo. O fato é que, em 1971, restavam apenas 08 clubes-de-rua, dos 100 que existiam em 1900 (Oliveira, 1985). Assim, no início da década de 1970, o trabalho de Nascimento do Passo, com a criação da Escola de Frevo, pode ser visto como um dos principais fatores de continuidade da dança Frevo. E também de sua reorganização, o que será detalhado posteriormente.

A música do frevo também teve reduzido o espaço que ocupava no cenário nacional, apesar de ser considerada um dos embriões da música do carnaval baiano que se destaca nacionalmente na década de 1990. Diferentemente do fenômeno de popularidade que alcançaram na década de 1950, as novas produções não penetraram na programação das rádios e os sucessos dispersaram-se em esparsas criações por cantores de renome nacional como Gilberto Gil, Chico Buarque, a exemplo do “Chuva, suor e cerveja”, de Caetano Veloso, da década de 1970. Para o jornalista José Teles, “o frevo tornava-se uma música de músicos”. No final da década de 1980, a música do frevo passou por um período de popularidade através do sucesso alcançado por artistas como Alceu Valença e o projeto Asas da América, que propunham diferentes abordagens do frevo. Também os trabalhos do Quinteto Armorial e do Quinteto Violado sobre o frevo são considerados por Adriana Gehres (2007) importantes para a penetração do frevo nas “camadas médias” do Recife, do fim do século XX. Na década de 1990 o frevo teve papel de pouca importância na produção musical do movimento mangubeat³⁵. Neste, os maracatus e o samba foram predominantes.

Em suma, o frevo é um gênero artístico de dança e de música de origem urbana, desenvolvido fora do sistema convencional de arte, no encontro de diferentes classes

³⁵ O movimento mangubeat foi um movimento artístico, com ênfase na área musical, e que ganhou destaque nacional e internacional pela forma como propôs utilizar ritmos e imaginário das culturas populares. Este, estava ligado “a rede de circulação de conceitos Pop”, conforme Manifesto Mangu e apresentou diálogos com o rock, o hip hop e o hard core. Seus integrantes reclamam uma autonomia e atualização das idéias regionalistas anteriores. Este movimento é considerado deflagrador de um renascimento cultural local.

sociais. No decorrer do século XX o frevo se especializa no campo artístico como gênero musical e como dança que ganham visibilidade nacional na década de 1950. As mudanças sociais e econômicas restringem sua atuação enquanto fenômeno social ao período carnavalesco e pré-carnavalesco, no entanto, enquanto produção artística, o frevo é desenvolvido por artistas profissionais, passando a dialogar com questões e tradições da arte convencional. Nesse processo, apresenta-se a dupla tensão: por um lado, a ideologia sobre a preservação da cultura popular tenta enquadrar o frevo em categorias pré-estabelecidas e, por outro, recusa-se a absorver suas transformações como parte de um processo legítimo. O próximo capítulo aprofunda o outro campo de tensão: a introdução do frevo no campo da arte convencional. Nele, focalizo as questões da dança frevo e seu processo de legitimação enquanto prática artística.

Imagem 010



Carlinhos “tesourinha”, passista “anônimo”,
integrante do Balé Popular do Recife e do Balé Brincantes, na década de 1980.

4. O processo de construção das Escolas de Frevo

Imagem 011



Nascimento do Passo, data desconhecida

Em relação ao frevo, as décadas de 1950 e 1960 podem ser vistas como momento de culminância de um processo de criação artística fora dos meios acadêmicos e institucionais, iniciada em meados do século anterior. Se até esse período a música e a dança do frevo são sempre relatadas como inseparáveis e o caráter popular, que tem na rua e no carnaval o seu espaço principal de realização, é identificado como uma característica fundamental do frevo, a partir da década de 1970, uma outra configuração se torna predominante. Essa nova configuração diz respeito à continuidade do frevo em ambientes formais de ensino e de criação. Sem respaldo de mídia e de vendas, tanto a música quanto a dança frevo passaram a ser desenvolvidas em ambientes artísticos mais específicos. A música dispunha de ambientes mais seguros: conservatórios, registros em vinil, escolas de música, blocos carnavalescos, grupos como o Quinteto Armorial e Quinteto Violado, que já tinham carreiras artísticas reconhecidas. Já a dança, exigiu a criação de novos espaços para sua transmissão. A atuação do passista Nascimento do Passo foi então decisiva, seguida pelo trabalho o Balé Popular do Recife, criando duas Escolas de transmissão e realização do frevo. Em ambos os casos, evidencia-se o processo de negociação cultural e a busca de reconhecimento de suas atividades na sociedade e no campo da arte.

4.1 Nascimento do Passo, seu método de ensino e sua visão do frevo.

Imagem 012



Nascimento do Passo, ano 2000

Francisco do Nascimento Filho, amazonense que, em 1949, veio para Recife aos 13 anos, como menino de rua, aprendeu o frevo nos ensaios do clube Vassourinhas, que ficava perto da pensão em que passou a morar quando conseguiu emprego de jardineiro, em uma casa de família. Entusiasmado com a dança do frevo que era muito mais difícil e complexa do que imaginava e se dançava no Amazonas, dedicou-se a “aprender o passo” e a freqüentar os concursos de passista na Rádio Clube e Rádio Jornal do Commercio.

Em 1958, ganhou um dos concursos mais significativos da época, recebendo como nome artístico Nascimento do Passo. O concurso lhe garantiu mobiliar a sua casa e projetá-lo no cenário artístico da cidade. Participou de espetáculos no Teatro de Santa Isabel e no Teatro de Revista e passou a acompanhar as orquestras de frevo em apresentações em São Paulo e na Alemanha.

A década de 1960 é lembrada por Nascimento do Passo como um período de grandes perdas para a arte local. Entre 1967 e 1969, Nascimento voltou para o Estado do Amazonas para conhecer o seu pai e seguiu fazendo apresentações nas cidades ribeirinhas, aproveitando contatos para se apresentar nos seguintes países: Peru, Bolívia, Uruguai e Paraguai. De volta a Recife, Nascimento começa a desenvolver a idéia de organizar as informações sobre a dança do frevo para repassá-las. Praticamente nenhum grande passista atuava na cidade. Os blocos e clubes carnavalescos não haviam introduzido passistas nos seus desfiles, apontando para o esquecimento da dança Frevo.

Nascimento do Passo relata que não fazia parte da tradição dos clubes carnavalescos estimular a prática de tal dança. O passista e a “onda” do frevo ficavam fora dos “cordões³⁶” dos seus desfiles, atrás da orquestra, constituindo a parte não oficial do carnaval (Oliveira,1985). Não havia, portanto, lugares e pessoas dispostas a dar continuidade a essa arte. Nascimento defendia que essa dança deveria fazer parte dos blocos e clubes de carnaval, algo que só posteriormente foi implantado através de regulamentação da Fundação de Cultura do Recife. Na década de 1970, Nascimento do Passo tentou outra forma de convencimento, e o Clube Vassourinhas de Olinda foi um dos primeiros lugares onde ministrou suas aulas.

Preocupado em encontrar formas de ensinar o frevo, Nascimento do Passo organizou sua compreensão do frevo baseado na sua forma de dançar e criou uma metodologia de ensino até então inexistente para essa dança. Seu trabalho como professor teve início em 1973, com a criação da Escola de Frevo Nascimento do Passo (inicialmente chamada Academia do Passo) que não contava com nenhum tipo de subvenção financeira e de apoio sistemáticos.

A Academia do Passo funcionava de forma itinerante, ocupando escolas públicas, praças e ruas. Segundo Nascimento:

A idéia de escola nasceu a partir do momento que eu fiz viagens, conheci grupos organizados, ao mesmo tempo, eu comecei a ver que o frevo tem uma maneira própria de dançar e que não precisa nada de outra dança.³⁷

A reportagem do Diário de Pernambuco que anuncia o empreendimento afirma que o frevo e o passo estavam morrendo e que Nascimento era o último passista tradicional. Ao contrário do previsto pela reportagem, dez anos depois, Nascimento pôde comemorar a emergência do frevo como uma nova “moda” da cidade, pois era constantemente convidado para dar aulas em academias de ginástica e escolas de dança (Oliveira, 1993:88).

Nascimento do Passo passou, então, a defender a inclusão do frevo como disciplina curricular da rede estadual e municipal, o que não se efetivou. No final da década de 1980, a Prefeitura da Cidade do Recife, através da Fundação de Cultura, o contratou regularmente para aulas em espaços públicos e turísticos. Nesse período também, a Fundação de Cultura exigiu que os clubes e troças que concorrem no carnaval

³⁶ O termo “cordões” não se refere a cordas, mas ao próprio desfile dançante. Os cordões são formados pelos integrantes fantasiados do clube.

³⁷ Entrevista à autora em agosto de 2007.

apresentassem uma ala de passistas, aumentando a demanda por dançarinos e obrigando os carnavalescos a incentivarem a prática do frevo em suas comunidades. (Oliveira, 1993: 88)

A associação com a ginástica pode ser encarada como estratégia de difusão do frevo. Adriana Gheres discute as mudanças na prática da capoeira do grupo Daruê Malungo e afirma que, “Deixar de ser um grupo de rua e passar a ter uma ‘academia’ era a busca do reconhecimento social, tentado desde o início do século através da associação às práticas de Educação Física” (1994: 82-83). Da mesma forma, podemos pensar que a organização de um método de ensino e criação de escolas responde também a um desejo de legitimação da prática do frevo que, a princípio, encontra na associação às práticas de Educação Física estratégia de fortalecimento. Pode também ser visto como ressignificação do próprio frevo por parte de seus praticantes e da sociedade recifense. Outra associação realizada com fins de legitimar e difundir a prática do frevo o relaciona com benefícios à saúde, ao afirmar que o frevo desenvolve os sentidos, a “agudez mental” e o equilíbrio energético e psíquico, conforme reportagem do Diário de Pernambuco, de 21 de agosto de 1988 (apud Oliveira, 1993: 89).

Como professor, Nascimento do Passo influenciou os trabalhos de artistas que se tornaram famosos nas décadas de 1980 e 1990. No início da década de 1970, deu aulas aos alunos da Escola Assis Chateaubriand, que deu origem ao grupo Cleonice Veras, atualmente conhecido como Balé Deveras. Em 1976, ministrou aulas ao grupo que estava formando o Balé Popular do Recife. Em 1978, as aulas a Antônio Carlos Nóbrega ajudaram o artista a compor uma partitura corporal própria, a partir de saltos e trejeitos ensinados por Nascimento do Passo. Passistas formados por ele fundaram grupos próprios, a exemplo do grupo Frevo, Capoeira e Passo e Brasil por Dança e passaram a integrar os clubes de frevo da cidade de Olinda. Em 1996, a Escola de Frevo ganhou sede própria e foi transformada em escola oficial, integrante dos cursos profissionalizantes da Prefeitura da Cidade do Recife.

O frevo ensinado por Nascimento do Passo pode ser considerado como tradução do frevo de rua que existia no Recife até então. Como exímio passista de rua e de palco — visto que seu sucesso nos concursos de passo o lançou a incursões freqüentes em teatros e exposições oficiais (Oliveira, 1993) — na medida em que ele sistematizou o ensino do frevo, que até então era aprendido apenas na observação e interpretação pessoal, Nascimento imprimiu, na tradição do frevo, a sua visão individual. Isso não significa que restringiu a liberdade de interpretação individual dos seus alunos, ao contrário, a individualidade do

passista é ressaltada por ele como fundamental para dançar o frevo. No entanto, foi a sua forma de dançar o frevo que sobreviveu como frevo tradicional, dentre a de tantos passistas que se destacaram no período dos concursos.

Todo processo de organização significa fazer escolhas que ressaltam e apagam diversos elementos. Na ausência de outros passistas com disposição para dar prosseguimento à tradição em um novo formato, o frevo de Nascimento do Passo se consolidou e deixou herdeiros.

O Método Nascimento do Passo de ensino de frevo utiliza o processo de repetição de movimentos como base principal. O aprendizado dos movimentos é baseado no acompanhamento rítmico do frevo, o que facilita a execução dos mesmos e, ao final da aula, estimula-se o envolvimento dos movimentos com as dinâmicas da música, através de improvisação com os movimentos. O aquecimento corporal para as aulas é realizado a partir da articulação lenta de alguns movimentos do próprio frevo. Assim, parte do alongamento é realizado a partir do passar lentamente pelos lugares mais estendidos do movimento. O ensino dos passos segue a lógica de proximidade entre movimentos — que ele chama de “família de passos”. A divisão em “famílias” agrupadas pelo tipo de operação motora facilita a ligação entre os diferentes movimentos, algo que é aprofundado individualmente, durante o processo de improvisação, e que constitui a última parte da aula. Trago minhas anotações sobre uma das aulas de que participei no ano 2000³⁸:

Sombrinha na mão, aquecem-se os punhos, os braços, os ombros. Como alongamento, todos fazem, lentamente, um passo chamado “bico de papagaio” – o nome sugere a torção no corpo, mas esse só vendo pra entender, alonga-se da ponta do pé ao bico da espinha! O que mais impressiona é que, ao aportar na sala de aula, o frevo não se transformou em um exercício fragmentado e difícil. A técnica de Nascimento consiste em desinibir qualquer um que chegue à escola, fazer o bailarino vivenciar a ligação que existe entre os passos e mostrar, lentamente, todos os movimentos de que o passo é composto. Tudo é muito natural e, *a priori*, todo mundo pode fazer. A mais gorda da turma é quem demonstra mais elasticidade e o mais baixo é quem dá o maior salto. Senhores se misturam com crianças e cada um respeita seu ritmo. Isso também porque Nascimento não restringe a criação do passista. Catalogou mais de cem passos diferentes e é bastante enfático: “o número de passos que existe é a quantidade de pernambucanos que vivem”, afirmando que cada passista tem o seu jeito de dançar.

³⁸ Publicado no site www.jangadabrasil.com.br no mesmo ano. Nesse período minha experiência com aulas de frevo era praticamente restrita à escola Brasília do Balé Popular do Recife.

A passista e atriz Lêda Santos, que aprendeu frevo através do método de Nascimento do Passo, explica como foi se desenvolvendo o seu contato com o método:

Meu aprendizado na escola foi bastante rico em vários aspectos. Um deles foi quando descobri a liberdade de expressar que podemos desenvolver já de início. Tendo feito aulas com vários professores (formados por Nascimento do Passo) pude perceber que em cada corpo o frevo se manifestava de um modo diferente, que cada anatomia e personalidade acolhia as características da técnica de maneira individual. Nunca via ninguém dançar igual o mesmo passo. A forma como as aulas eram conduzidas permitia que cada pessoa experimentasse fazer o movimento conforme a sua compreensão, no nível em que estivesse; até que ia avançando no domínio técnico, mas ficava preservada a forma de realizar de cada um desde o primeiro contato. Certamente, a afetividade com a música, no momento do improviso da dança, é particular e encaminha o bailarino a interpretar corporalmente à sua maneira, mas, além disso, a construção expressiva não era rígida no sentido da assimilação e execução do movimento e permitia uma 'construção corporal livre'. Um exemplo disso é quando o aluno fazia algo parecido com um movimento já codificado logo era definido como mais um desdobramento deste e incorporado como família do passo ou como estilo do autor do movimento. (Vicente, 2006)

Para a organização desse método, Nascimento do Passo, deu nome a muitos movimentos que ainda não tinham sido popularmente batizados e desdobrou-os em outros movimentos criando novos passos. Segundo o seu depoimento e de seu filho, Jaflis Nascimento, o período de criação do método de ensino foi o mesmo de criação da sombrinha de frevo, a partir dos guarda-chuvas e sombrinhas usados até então. A sombrinha em tamanho menor, utilizando as cores da bandeira de Pernambuco, teria sido uma adaptação para que seus alunos ainda iniciantes pudessem manejá-la. Esse é um momento de apuro da dança que passa a ter uma técnica de aprendizado e execução nomeada e reconhecida. A apresentação pública dos seus alunos começava com uma demonstração da aula e do aquecimento, seguida pelas improvisações em grupo e individualmente.

Alguns alunos de Nascimento do Passo que chegaram a ser professores sob sua supervisão na Escola de Frevo fazem parte, hoje, do Projeto Guerreiros do Passo, ligado à Troça Carnavalesca chamada "O Indecente". O Guerreiros do Passo ministra aulas gratuitas em escolas e praças, a exemplo do que Nascimento do Passo fez na década de 1970. O frevo ensinado por esses professores segue o roteiro de aula e forma dos passos ensinados por Nascimento. Meu contato com o grupo, constante desde o início de 2006, permite falar de algumas das características de sua dança, mesmo ressaltando o caráter individual das interpretações.



Aula do projeto Guerreiros do Passo, Recife, janeiro de 2006. (Gil Silva, Miro, Lêda Santos, Euziene, Téo, Tibério, Salatiel, Falcão e Jorge).

A improvisação é um elemento fundamental, estimula-se que o passista seja “um elemento extra da orquestração” re-inscrevendo a música conforme a sua movimentação. Há estímulos à variação de dinâmica e à inventividade. O caminho dos movimentos é bastante próximo daquele percorrido pela capoeira - com leve inclinação dos quadris para frente – e, apesar de nas aulas ser solicitada a posição ereta da coluna vertebral, na hora do improviso, o olhar e a cabeça podem ficar em direção ao chão. Alguns integrantes do grupo, com idade entre 08 e 43 anos, pregam a popularização do frevo como atividade corporal cotidiana para qualquer idade e dançam em qualquer lugar. No carnaval, nas prévias carnavalescas e festas onde há frevo, integrantes do grupo fazem questão de “abrir rodas” na multidão para dançar. Suas atividades estão voltadas para esse tipo de relação com o frevo e, na segunda metade de 2006, criaram um trabalho coreográfico para apresentações do grupo. Atualmente Nascimento do Passo não ministra aula ou realiza apresentações devido ao processo de assédio sexual movido contra ele por alunas da escola municipal de frevo.

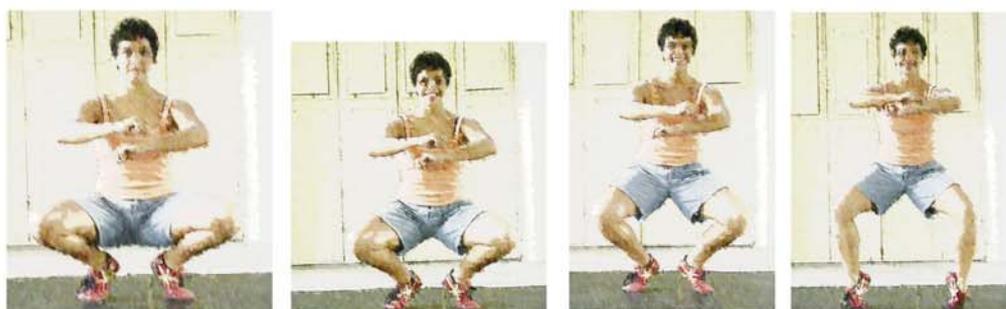
Movimentos do frevo



parafuso



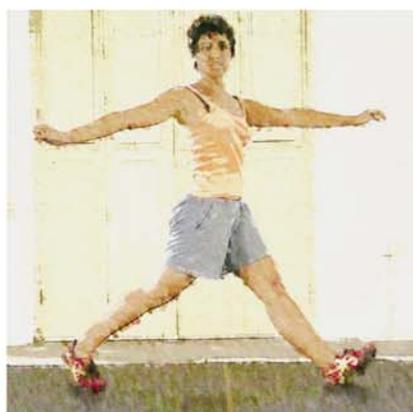
apertando a porca



bailarina



caindo nas molas

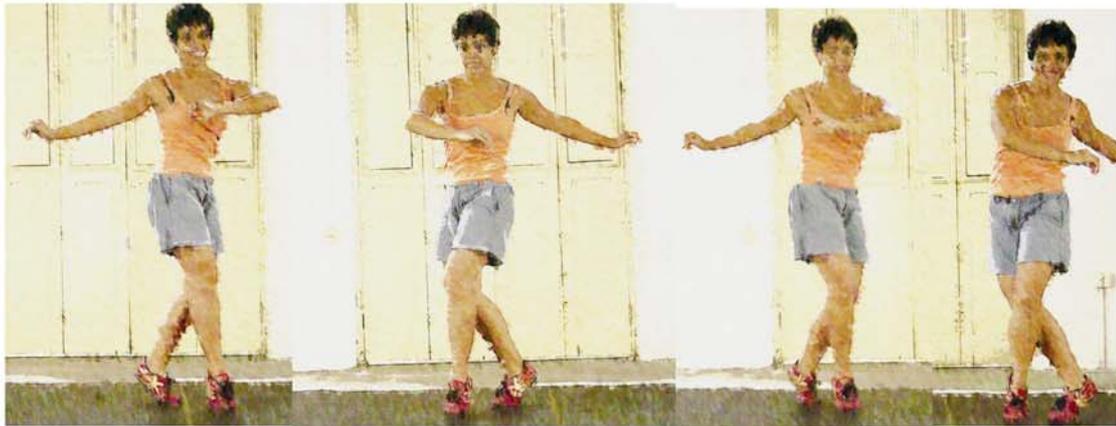


ferrolho

Movimentos do frevo



locomotiva



passeio na pracinha



ponta de pé calcanhar

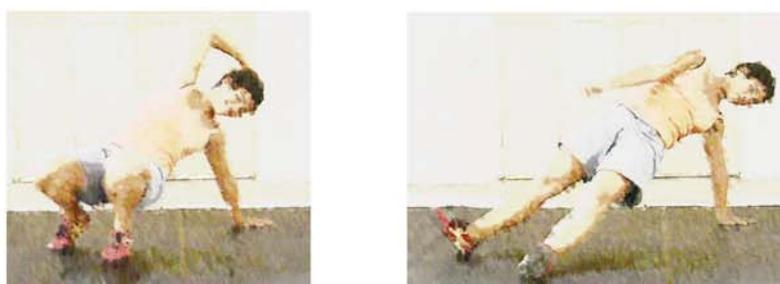
Movimentos do frevo



tesoura



tramela



passo do Zé



variação de parafuso com salto

4.2 O papel significativo do Balé Popular do Recife - a trajetória da dança brasileira

Imagem 017



Coreografia “Guerreiro”, década de 1980, data não identificada.

Fundado em 1977, sob o patrocínio da Prefeitura da Cidade do Recife, através de seu secretário de cultura, Ariano Suassuna, o Balé Popular do Recife (BPR), liderado por André Madureira, usufruiu uma estrutura material até então inédita no Recife. O grupo pôde utilizar, durante três anos, salas para ensaio, teatro para apresentação, recursos para a produção de espetáculos, salário mensal para seus integrantes e subvenção financeira para a pesquisa — que consistia na contratação de grupos tradicionais para que os integrantes do BPR pudessem aprender suas danças. Um início privilegiado, responsável por uma consolidação inicial do grupo de artistas, cujo desdobramento influenciou várias gerações e criou um cenário peculiar em Pernambuco, onde, entre gêneros de dança, como o balé clássico, a dança moderna, o *jazz*, está também a dança popular, composta por vocabulário e objetivos próprios.

Através de um olhar superficial poder-se-ia enquadrar esse cenário chamado dança popular na categoria de danças “para-folclóricas” — apresentações cujo objetivo é demonstrar danças regionais. No entanto, isso seria simplificar e reduzir os pensamentos envolvidos nessa modalidade de dança, pois o elemento pára-folclórico dos espetáculos é apenas a sua nuance mais conhecida. Com esse argumento, concorda Christianne Galdino:

(...) não seria verdadeiro denominar de pára-folclórico todo o trabalho desenvolvido, há três décadas, pelo Balé Popular do Recife porque durante o processo, a proposta distancia-se do referido conceito, ultrapassa a mera recriação e ‘cenificação’ do folclórico, para enveredar na sistematização de um método, no desenho de um novo dançar que desde o início experimenta misturas de ritmos, passos e outros signos do manancial folclórico nordestino, produzindo um elemento híbrido proveniente de fontes diversas, mas pertinente ao mesmo estuário da cultura popular.” (2006:7)

Na tentativa de criar um estilo de dança próprio, o Balé Popular do Recife se desenvolveu na fronteira entre as danças reconhecidas como artísticas, como o balé clássico e a dança moderna, e os grupos pára-folclóricos, mantendo com ambos semelhanças e diferenças.

Imagem 018



Coreografia Caboclinhos, na década de 1970.

Inicialmente, o grupo que fundou o Balé Popular do Recife não era composto por dançarinos. A maior parte dos integrantes fazia parte de um grupo de teatro chamado Gente da Gente, que participava de programas de TV e montava espetáculos infantis baseados nos contos de *Walt Disney*. Em 1976, a maior parte do grupo Gente da Gente tinha entre 15 e 17 anos de idade (Oliveira, 1993: 145) e o seu líder, André Madureira, tinha 25 anos e cursava jornalismo em paralelo a suas atividades de produtor. O grupo foi contatado pelo então secretário de Cultura do Recife, Ariano Suassuna, para colaborar no seu último

empreendimento de dança: o Balé Armorial do Nordeste, que havia estreado naquele ano, com coreógrafa assinada pela professora de balé Flávia Barros, mas que vivia dificuldades com parte do elenco.

Para a criação da dança armorial, Ariano Suassuna propunha unir em um mesmo espetáculo bailarinos clássicos e um grupo de bumba-meu-boi. Diante da disparidade social entre os dançarinos clássicos e os brincantes do cavalo marinho (Galdino, 2006:19), e para dar continuidade à sua proposta, Suassuna convidou André Madureira, e seu grupo, para aprender o bumba-meu-boi e atuar no lugar do grupo tradicional dentro do espetáculo, reduzindo, assim, a disparidade entre os dois elencos. André Madureira já tinha aceitado a proposta, quando Flávia Barros desistiu do empreendimento. Suassuna, então, perguntou se o grupo não gostaria de assumir o desafio sozinho. E assim teve início a pesquisa que daria origem ao Balé Popular do Recife. O grupo, que nessa época se batizou Grupo Circense de Dança Popular, teve alguns meses para pesquisar danças da cultura popular e apresentar um resultado em forma de espetáculo preliminar para ser aprovado por uma comissão, que permitiria o investimento da Prefeitura em longo prazo.

O grupo estudou algumas danças e criou um enredo baseado na sua própria experiência naquele momento, como explica Madureira:

Então fizemos a pesquisa, precisávamos conhecer o que era frevo, caboclinhos, etc, para que a gente pudesse encenar com veracidade, para que nós pudéssemos convencer o conselho que nós éramos capazes de dar prosseguimento àquele trabalho. Então, nós criamos um pequeno enredo, que era baseado na história real que nós estávamos vivendo, de um diretor de teatro que chegava para avaliar nossa companhia e que, dependendo do êxito ou não, nós iríamos viajar pelo mundo afora. Alugamos e pedimos emprestado figurino e usamos os adereços do já extinto Balé Armorial. No teatro Santa Isabel, numa sessão especialíssima para o conselho de Cultura da Prefeitura e alguns convidados, nós fizemos o nosso teste de avaliação e tudo deu certo.³⁹

A partir de então, o grupo teve nove meses para continuar a pesquisa e montar um novo trabalho. Eram supervisionados por três membros do Conselho Municipal de Cultura da Prefeitura do Recife, exclusivamente designados para essa função: Antônio Carlos Nóbrega, Bergson Queiroz e Antônio José Madureira (Zoca) (Galdino, 2006: 19).

Segundo André Madureira, o método de pesquisa para apreensão das danças populares foi sendo construído intuitivamente. Durante o contato com os grupos

³⁹ Entrevista documentada pelo projeto Acervo RecorDança

tradicionais, eles foram percebendo que só aprenderiam as danças e as lógicas de cada folguedo se passassem a participar das festas públicas. Então, contratavam as apresentações e entravam na festa se integrando na comunidade.

Imagem 19



Cena do espetáculo *Prosopopéia*, um auto de Guerreiro

O grupo de oito pessoas⁴⁰ (André Madureira, Ana Madureira, Anselmo Madureira, Antúlio Madureira, Anthero Madureira, Sílvia França, Ângela Fischer, Walmir Chagas) gravava as músicas, desenhava elementos e movimentos e memorizava os passos para levar para os ensaios, nos quais eles definiam nomes e criavam variações. Segundo Madureira, ele, Walmir Chagas, Ana Madureira e Antúlio Madureira eram os mais dedicados à organização de um método de registro e composição. Seu método era constituído de:

Visualização e memorização, porque o universo da dança popular era tão grande e nós não tínhamos o conhecimento de como registrar aquele manancial enorme de passos, movimentos, interpretação, mímica, máscara, música, roupa, adereços... era uma coisa enorme, era um monstro em nossa frente, então eu criei uma assessoria de dança. Íamos ao campo de pesquisa e nós, quando voltávamos, fazíamos uma reunião e nessa reunião nós fazíamos um apanhado, porque nós não dispúnhamos de filmadora, só em 1978 tivemos uma super oito.

Então usávamos gravador para tomar depoimento, uma máquina fotográfica velha, mas isso não registrava movimento, então tínhamos que memorizar os passos, o gestual, a mímica de cada personagem, em cada dança e chegávamos lá nos nossos encontros para fazer nossas avaliações e criar o banco de passos.⁴¹

⁴⁰ A informação de André Madureira contrasta com as de Galdino 12 e Oliveira 14 pessoas

⁴¹ Entrevista Projeto Acervo Recordança

No entanto, rapidamente eles perceberam que o trabalho não era o de repetir os passos que aprendiam nas festas, pois, ao lembrar os movimentos, criavam-se novos movimentos inspirados nos primeiros, surgindo vários novos passos que ganhavam nome próprio e, depois, símbolos para desenhar as coreografias. (Galdino, 2006: 25)

O primeiro espetáculo do grupo, chamado “Brincadeiras de um Circo em Decadência”, estreou em 20 de maio de 1977, depois de uma temporada sob a lona de um circo que foi chamado “Circo da Onça Malhada”, acompanhado ao vivo pela Orquestra Popular do Recife, sob a batuta do Maestro Ademir Araújo (Galdino, 2006:22). O espetáculo “era sobre um circo mambembe, com palhaços, esquetes de circo, e colocávamos danças populares, frevo, maracatu, pastoril. Foi um delírio para nós, para Ariano e para o Conselho.”⁴², ou como diria na reportagem publicada no Diário Oficial do Recife, em 25 de maio de 1977, “é uma sucessão de quadros, como se fosse um espetáculo circense (não do circo convencional), de grupos folclóricos sucessivos” (apud Oliveira, 1993:156).

Segundo o Diário Oficial da época, a estréia foi recebida com entusiasmo por uma platéia de cerca de mil pessoas que “interrompeu várias vezes o espetáculo para aplaudir, e acompanhou também com palmas, o ritmo das músicas” (apud Oliveira:155). Ainda segundo a reportagem, o espetáculo “foge à concepção européia de ballet convencional. Seu autor o considera um misto de teatro, mímica e dança que tende a evoluir gradualmente para algo mais profundo” (apud Oliveira:156)

Esse espetáculo é considerado o início do Balé Popular do Recife, pois foi a partir dele que o grupo deixou de ser Grupo Circense de Dança Popular, sendo rebatizado por Ariano Suassuna com o nome que carrega até hoje. Como justifica Suassuna na reportagem citada:

Coloquei o nome de Balé como um crédito de confiança, pois espero que esse grupo e esse movimento atinja o estágio de uma dança nacional brasileira distanciada da concepção atual de balé, como grupos de dança nacional da Índia, do Senegal, de outros países. (apud Oliveira:156)

Na visão de Christianne Galdino,

O espetáculo trazia coreografias ainda muito calcadas no universo ‘puramente’ popular, que praticamente levava ao palco a movimentação que acontecia no terreiro. A dança que o grupo iria instituir e propagar surgiria logo a seguir, mas ainda sem saber de si, ainda sem se nomear, no

⁴² Entrevista de André Madureira para o Acervo Recordança

segundo espetáculo: *Prosopopéia: Um Auto de Guerreiro* (1978)
(2006:26)

Segundo André Madureira, é em *Prosopopéia: Um Auto de Guerreiro* que o grupo inicia a “mesclagem” de passos, um procedimento fundamental para o repertório de movimentos desenvolvido pelo grupo, e que consistia na junção ou fusão de movimentos, em que o movimento de uma dança, como o frevo, por exemplo, fosse integrado em outra, como o caboclinhos, e transformado, gerando um novo passo.

O estabelecimento de um “banco de passos” demonstra o interesse em criar um repertório de movimentos que, inicialmente, era dividido por suas danças de origem. No entanto, apesar de o espetáculo se organizar para representar danças tradicionais singulares entre si, havia a consciência interna de que eles estavam transformando os movimentos e misturando elementos entre as danças, como explica André Madureira:

No guerreiro folclórico, por exemplo, não tem ‘tesoura’. A gente foi galgando devagar, ousando um pouco mais a cada novo espetáculo. Como ninguém conhecia as danças folclóricas, o que a gente fizesse era verdade, não perder a essência popular era o que nos importava. Este desconhecimento generalizado da cultura popular permitia que eu pudesse ousar nas coreografias.⁴³ (apud Galdino, 2006: 27)

Dessa forma, o Balé Popular do Recife (BPR) definiu sua primeira linha de sistematização da dança: a catalogação e criação de movimentos com o intuito de criar um repertório de passos que seriam a base da sua “dança erudita brasileira”.

Após os primeiros anos, o grupo divergiu da proposta de Ariano Suassuna. O embate dava-se exatamente num dos elementos de base da teoria armorial: a relação com a arte erudita. O grupo, que nunca teve formação clássica, se recusava a investir nessa formação, afirmando, entre outras⁴⁴ questões, que poderia encontrar o caminho de eruditização da dança popular através dos próprios elementos populares. Para Ariano Suassuna essa opção tinha o “risco de cair na estilização do folclore” (Suassuna, 1976), algo pressentido desde a criação do Balé Armorial. Enquanto o grupo estava empolgado com a dança que começava a produzir, Suassuna não considerava possível chegar à dança “erudita” que almejava sem a utilização do balé clássico. Então o grupo seguiu um caminho independente.

⁴³Idem.

⁴⁴ Havia também um preconceito entre os integrantes que ligavam o balé ao homossexualismo e tinham receio de serem vistos e tratados como homossexuais além de uma tensão entre classes econômicas, pois as alunas de balé provinham das camadas mais ricas da cidade. Ver detalhes em Oliveira, 2003.

O Balé Popular do Recife surge, portanto, no rastro das discussões sobre a possibilidade de construção de uma arte com características singulares brasileiras. Um tema constante na História da Dança do Brasil nos séculos XIX e XX, com diversas variações e interesses. O estímulo de Ariano Suassuna trouxe, como arcabouço inicial, os preceitos do Movimento Armorial, que ao pregar a união do erudito europeu com o popular, brasileiro, se afina ao pensamento romântico e tenta superar a dicotomia popular/erudito reforçando a existência da mesma. Ou seja, mantém essa hierarquia como pressuposto. Mas, nesse lugar contraditório, o grupo, numa atitude performativa, se recusou a utilizar as técnicas consideradas eruditas. O impasse, gerado pela exigência de estudo da técnica de balé clássico, revela a recusa ao modelo que foi a base da criação da área de dança no Brasil.⁴⁵

Helena Katz, ao discutir a possibilidade de uma dança caracteristicamente brasileira, explicita a lógica implícita na opção em que o balé é tratado como “uma espécie de razão iluminista”, “natural a todos que dançam” e que perpetua uma relação de subordinação:

Quando formado pelo balé, é com o modo de tratar o movimento do balé que o caráter nacional de uma pseudobrasilidade irá operar. Ou seja, nesse pensamento de dança, o balé constrói um corpo “neutro” no qual a cor local vai ser instalada depois. (Katz, 2005: 126)

Ao negar-se a usar o balé clássico e, ao mesmo tempo, negar-se a fazer parte do mercado turístico, o grupo criou um espaço para inserir um pensamento novo na dança cênica produzida no Brasil e um campo de trabalho não referenciado, a princípio, em técnicas e padrões europeus ou norte-americanos. É dispendo das ferramentas que já possuíam, incluindo as concepções aprendidas no Teatro de Revista, nos programas de auditório de rádio e Tv, na arte amadora desenvolvida pela família Madureira, que o grupo desenvolveu o seu método e o formato de seus espetáculos de dança.

Apesar de o espetáculo *Prosopopéia – um Auto de Guerreiro* ser estruturado como cenas temáticas sucessivas, que apresentam danças específicas com seus figurinos e adereços respectivos, a crítica de Cláudio Heemann, publicada no jornal Zero Hora, em 1981, não o enquadra como espetáculo exótico, ao que indica:

O espetáculo é revolucionário porque foge por todos os lados de cair em exotismo de sabor turístico. Penetra com consciência nas raízes autênticas do folclore e sua música. Produz um dançar cheio de brasilidade e comunicação. Qualquer país civilizado teria orgulho e saberia prestigiar ao máximo um conjunto como o Balé Popular do Recife. Jornal Zero Hora – Porto Alegre – março de 1981⁴⁶

⁴⁵ Ver *A Formação do Balé no Brasil*

⁴⁶ Transcrito do programa do espetáculo Nordeste – A dança do Brasil

O crítico enfatiza a distância do trabalho do grupo, de apresentações voltadas para o turismo. O Balé Popular do Recife, naquele momento, não recorria à mulata e à malandragem como marcas do Brasil, nem apelava para uma sensualidade exacerbada. O homem cordial dava lugar ao guerreiro, ao mesmo tempo em que se propunha uma trajetória independente do balé clássico e da dança moderna.

Mudança de curso – quando a meta é sobreviver

Pouco depois da “ruptura” com a proposta de Ariano Suassuna, houve novas eleições e, com a mudança de prefeito e secretário de cultura, o convênio que subsidiava o Balé Popular do Recife foi extinto, deixando o grupo num impasse sobre como dar continuidade a seu projeto. Na época não havia um cenário profissional de dança capaz de sustentar uma grande companhia com apresentação de espetáculos — o cenário da dança no Recife era formado por algumas academias de balé que não reconheciam o trabalho do grupo como parte do cenário da dança.

Nesse contexto, viajar foi a solução econômica para o grupo, que a partir de 1979, se apresenta em festivais e, através do Projeto Mambembão, adentra o mercado de circulação nacional se apresentando nas regiões Centro-Oeste e Sul. Essa mudança fez André Madureira afirmar que, “No início da década de 80 nós éramos mais conhecidos no Rio e São Paulo do que em Recife.”

Estimulados pela boa recepção fora do Estado, o grupo decide fazer temporada na cidade de São Paulo. No entanto, dessa vez, a experiência não alcançaria êxito financeiro. Sem apoio oficial, o BPR percebe que, fora dos projetos e festivais, o cenário artístico dificilmente mobilizaria público suficiente para garantir a sobrevivência do grupo.

Durante os nove meses em que residiu em São Paulo — enfrentando temporadas de pouco público, e realizando apresentações em troca apenas de alimentação — o grupo reviu alguns dos preceitos que lhe serviam de base. Por exemplo, o de não se apresentar para turistas. De volta a Recife, o grupo estava decidido a entrar no mercado de turismo para sobreviver financeiramente. Para o BPR seria possível unir os dois mercados sem decréscimo do produto artístico, como explica Madureira:

Só que a gente pode fazer um trabalho comprometido com o povo sem deixar de fazer também esse trabalho de ganhar dinheiro, e do mesmo

nível, sem sofisticar, sem recriar para turista ver, não. A gente pode fazer um trabalho para os dois públicos (Oliveira, 1993:167-168)

Portanto, a viabilidade financeira do grupo foi resolvida, após grande discussão interna, através de realização de apresentações em Hotéis e *Resorts* e de temporada regular no Centro de Convenções, voltada para os turistas. Nesse mesmo período, em Pernambuco, seguindo uma política nacional (Vicente, T., 2007) os governos passaram a investir na cultura como diferenciação para o turismo, o que favoreceu a iniciativa do BPR, que era constantemente contratado também para apresentações oficiais.

A estratégia de estruturação administrativa deu resultados. Em 1987 o grupo mantinha três elencos simultaneamente para garantir todas as solicitações de apresentações. No organograma da empresa criada para administrar o grupo, havia 94 funções desenvolvidas por 75 pessoas, sendo dois elencos mantidos com salários regulares.

Quanto ao desenvolvimento de sua produção artística, o período de temporadas fora do Recife também repercutiu na compreensão dos objetivos do grupo. Segundo André Madureira, “Nas longas noites frias de São Paulo, fomos discutir e descobrir nosso papel na cultura e nas artes”⁴⁷. O retorno ao Recife é marcado por uma mudança na maneira como o grupo passou a entender o papel social do seu trabalho artístico: o papel de “lutar para preservar, documentar, difundir e ensinar as mais profundas e verdadeiras raízes da nossa cultura”, como publicado no programa do espetáculo *Nordeste*, alguns anos depois⁴⁸.

O grupo assumia assim o discurso de preservação da cultura popular como justificativa para seu trabalho artístico. A mudança de enfoque na compreensão do sentido do trabalho não se refletiu na retomada da pesquisa com grupos e festas tradicionais. Ao contrário, é possível constatar que, nesse período, no desenvolvimento do trabalho do grupo, houve ênfase no tratamento e recriação dos movimentos catalogados e incremento dos elementos figurino, cenografia, adereços e música, já existentes no espetáculo *Prosopopéia*. O dançarino Ângelo Madureira⁴⁹ atribui essas transformações a questões do mercado:

Por uma questão mercadológica, de circulação, o Balé foi tendo que entrar nesses moldes de limpeza, de um figurino mais pomposo, mais brilhoso. Porque era tudo muito simples no *Brincadeiras de um Circo em Decadência* e no *Prosopopéia*. Eram coreografias muito simples, com músicas tradicionais. Não tinha um compositor, o figurino era muito

⁴⁷ Entrevista Acervo Recordança

⁴⁸ Programa do espetáculo Nordeste – A dança do Brasil, disponível no Acervo RecorDança sob o n. 0010300401 a 0010300407

⁴⁹ Mais detalhes sobre a participação de Ângelo na trajetória do grupo serão vistos no capítulo 5.

baseado no autêntico. Apesar de ter elementos recriados, era ainda muito próximo do autêntico.

Difícil definir o efeito do mercado de turismo na organização dos espetáculos do grupo, pois a entrada de novos integrantes, com outras experiências e formações em dança e em teatro, é também relevante para as mudanças coreográficas.

Em 1987 o grupo estreou o espetáculo *Nordeste – A Dança do Brasil*⁵⁰, como parte da comemoração dos dez anos do grupo e como o espetáculo que concretiza a pesquisa desenvolvida nesse período. Esse espetáculo, que é até hoje apresentado pelo grupo, mantém em muitos aspectos a estrutura do espetáculo anterior, tanto que é considerado por André Madureira “um Prosopopéia melhorado”, no entanto, é evidente a mudança interna no tratamento das danças e dos elementos cênicos.

4. 3. O frevo do Balé Popular do Recife - BPR

Imagem 020



Dançarinos do Balé Popular do Recife, década de 1990.

O Balé Popular do Recife (BPR) estudou frevo com o método Nascimento do Passo e com o passista Coruja, em 1976, com o objetivo de traduzi-lo em espetáculo sobre danças populares. Portanto, para entender sua tradução do frevo, é preciso compreender o conjunto de sua organização coreográfica, que apresento a seguir.

Para a organização das coreografias, além da catalogação dos passos, outros elementos foram sendo definidos, como a utilização do espaço e o alinhamento postural do

⁵⁰ O registro de uma apresentação de 1987 deste espetáculo compõe os anexos desta dissertação.

elenco. Observo os seguintes elementos como parte das escolhas do grupo na tradução das danças populares para o ambiente teatral, e que se referem à espacialidade, expressão facial, performance dos dançarinos:

Imagem 021



Movimento “apertando a porca” ou “parafusando”. Na foto da esquerda, o tronco acompanha a movimentação do quadril, na segunda, a coluna vertebral mantém-se na vertical (ênfase no centro de leveza), forma de execução apresentada pelo Balé Popular do Recife.

Quanto à espacialidade, o público deixa de estar colocado em volta da apresentação ou mesmo dentro dela, para assisti-la no plano frontal⁵¹, tendo sempre a visão do conjunto (na maioria das danças populares, a idéia de público que apenas assiste não se encaixa perfeitamente, por que quem assiste pode passar a dançar a qualquer momento). Para lidar com essa mudança de espaço, o Balé Popular do Recife instituiu a relação frontal com o público como eixo coreográfico. A disposição do elenco no palco está sempre conectada à intenção de que todos os bailarinos possam ser vistos de frente. Inspirado no desenho coreográfico de diferentes danças e folguedos, o BPR compõe a movimentação espacial “desenhando”, com a movimentação do elenco, figuras geométricas como círculos, retas paralelas, retas perpendiculares, triângulos, quadrados e retângulos no espaço cênico. E também cria convenções de inspirações poéticas e metafóricas como a “mandala”, como Madureira explica:

O guerreiro que a gente apresenta tem uma estória relacionada aos astros no céu, às estrelas, planetas. No tocante à dança nós fizemos uma coreografia voltada para um público, marcações cênicas ganharam

⁵¹ Inicialmente o grupo se apresentou em circo, sendo este o espaço idealizado para sua criação, o que não foi possível manter.

dimensões diferentes. Nós começamos a criar coreografias hipnóticas, com movimentos mais rápidos, mais dinâmicos... criando estórias.”⁵²

Outro elemento de destaque é a expressão facial, denominada por Madureira de máscara facial. Para definir a presença em cena e a “máscara facial”, foram criadas categorias para cada dança ou para trechos no interior das danças. Por exemplo, o caboclinhos deve ser dançado com a face sisuda como se preparado para a guerra, o frevo sempre com o sorriso aberto de alegria, o maracatu com a imponência da majestade, como Madureira explica:

A gente foi inventando modalidades de interpretação. Normalmente, na cultura popular se utilizam máscaras, e como não usamos máscaras teríamos que ter máscara facial. Não só o choro e a alegria, mas a raiva, a guerra, o lutador, o guerreiro, o místico, o rei, essas coisas todas teriam que ser interpretadas cenicamente.⁵³

A performance dos dançarinos deveria ampliar as movimentações para que tivessem visibilidade ao público que estava, por conta da estrutura do palco, distante do elenco. Assim, Madureira explica:

Como estávamos fazendo trabalho de palco, os movimentos teriam que ser amplos e exagerados. A gente primou por esse aspecto, o movimento mais amplo possível, sair do chão o mais alto possível, ou seja, criar artifícios para empolgar a platéia e fazer com que aquilo que era dançado acanhadamente em manifestações de rua, ganhasse proporções de contagiar a platéia.⁵⁴

E, por fim, a individualidade do passo que marca também o BPR. A forma de execução dos movimentos catalogados deveria respeitar a interpretação individual, considerada um elemento importante da dança popular, portanto, dentro da unicidade do conjunto deveria sobressair a forma individual com que cada dançarino apreende o passo⁵⁵.

Além disso, podemos destacar a constante presença de muitos dançarinos em cena, remetendo a um caráter coletivo da maioria das danças e o uso de dança coral, com todo o elenco executando em conjunto os mesmos movimentos, mas sem homogeneização na execução. Vale salientar que a relação entre a individualidade de interpretação do dançarino e a dança em coro gerou um estranhamento no público que estava acostumado com os padrões convencionais da dança clássica e moderna. Para esse público, as coreografias do

⁵² Entrevista concedida a Roberta Ramos, em março de 2006, disponível no Acervo RecorDança.

⁵³ Entrevista concedida a Roberta Ramos, em março de 2006, disponível no Acervo RecorDança.

⁵⁴ Entrevista concedida a Roberta Ramos, em março de 2006, disponível no Acervo RecorDança.

⁵⁵ Esse elemento foi modificado durante a década de 1990, como veremos no capítulo 5.

Balé Popular eram “sujaas”, pois não apresentavam sincronismo perfeito na execução dos movimentos e gestos.

Mais um item importante para entender o conjunto formado pelas danças apresentadas pelo Balé Popular do Recife é perceber que ele constrói um ambiente de entusiasmo entre o elenco, destacando prazer na execução de cada dança. Segundo Jafllis Nascimento, esse tónus dos espetáculos foi construído a partir do estudo do frevo, com mestre Nascimento do Passo:

Nascimento disse a André que estava faltando, nas coreografias do Balé Popular do Recife, a energia do frevo. Observe que todas as danças desses grupos de dança popular têm a energia do frevo. Porque se fosse pegar a energia de cada dança, para um espetáculo de palco, ia dar uma queda de energia em muitas danças. A energia do frevo deu a sustentação do espetáculo.(Vicente, 2006)⁵⁶

Esses elementos foram sendo definidos aos poucos, num processo que culmina na estréia do espetáculo *Nordeste – A Dança do Brasil* em 1987, comemorando os dez anos do grupo.

O frevo, como parte dos espetáculos do Balé Popular do Recife, foi a dança que por mais tempo e mais explicitamente apresentou o caráter individual dos dançarinos, por manter sempre espaços para apresentação de solos coreografados em parceria com o dançarino. O aspecto coletivo é ressaltado por coreografias sincronizadas e com constante deslocamento espacial. As evoluções em conjunto se relacionam em geral com a marcação rítmica da música, o que faz amplificar os movimentos em detrimento de permitir ver a complexidade artística da dança. Em linhas gerais o processo de tradução do frevo para o palco seguiu o dado às outras danças, que enfatizam a amplitude dos movimentos e a relação frontal com o público. Nota-se o desconhecimento de técnicas diferenciadas de organização cênica, pois apesar de existir várias possibilidades de organizar o espaço e a visão dos dançarinos, André Madureira trata como natural a escolha implementada pelo grupo. Observa-se também que os movimentos agachados passaram a ser executados com as pernas fechadas⁵⁷ e houve ênfase no centro de leveza (tórax) ao invés do centro de gravidade⁵⁸ (quadril), ao contrário do frevo de Nascimento do Passo que — conforme

⁵⁶ Depoimento registrado durante a pesquisa teórico-prática Do frevo ao Fervo, coordenada pela autora.

⁵⁷ Considerado mais decente, principalmente para as mulheres.

⁵⁸ Termo usado por Ruldof Laban, conforme Dicionário Laban de Lenira Rengel (2003:31): “centro de gravidade, na postura ereta do agente, está situado na zona pélvica (região do quadril). Qualquer parte do corpo pode produzir um movimento em qualquer qualidade, no entanto, associa-se firmeza com a ativação desse centro e das pernas.”, e o centro de leveza “está situado na zona escapular (região do osso externo ou região do tórax) e associa-se à qualidade de leveza a ativação deste centro e dos braços”

observação da pesquisadora Adriana Alencar (2007), com a qual concordo — utiliza os pés deslizando no chão. Alencar acredita que essa ênfase na elevação deixou a maioria dos movimentos saltitados. A meu ver, a escolha por um frevo “pulado” está ligada ao sentido da tradução proposta pelo Balé em sua leitura do frevo: uma dança alegre que “faz a cidade pular”. A ênfase vertical me parece ligada à necessidade de manter a coluna vertebral ereta para favorecer a visualização do rosto do dançarino e à busca de postura corporal refinada.

As coreografias de frevo nos espetáculos do grupo apresentam duas ou três músicas diferentes, ocupando, parte considerável do espetáculo. Há ênfase na expressão de alegria, demonstrando-se sorrisos durante toda a coreografia. As movimentações aparentemente relaxadas demonstram força muscular e, junto com músicas de frevo de rua, provocam euforia contagiante e viril; o grupo “explode” no palco, preenchendo todo o espaço. Nas dinâmicas em grupo, não há ginga ou intervalo entre os passos, mas um constante revezamento de movimentos executados com força e em constante deslocamento pelo palco. Da mesma forma, os solistas também emendam um movimento no outro, executando os movimentos mais complexos e acrobáticos. Difere, portanto, das descrições de frevo de Valdemar de Oliveira, segundo o qual o passista não interpreta a música inteira, esperando os momentos mais acelerados para “soltar os movimentos”.

O frevo dos solistas apresenta maior variação dinâmica e diálogo com a orquestração do que o dançado pelos dançarinos em uníssono⁵⁹, que em geral acompanham a percussão de forma binária. Ao final, todos os dançarinos têm a liberdade de interpretar os movimentos livremente, simulando um grande carnaval acrobático e finalizando o espetáculo — assim, o frevo se consolidou como o grande final dos espetáculos de danças populares na cidade.

Os artistas que dialogaram com o projeto de dança armorial compartilhavam da idéia de necessidade de criação de uma arte nacional com características próprias e que a cultura popular seria o elemento propiciador dessa intenção. Na tentativa do Balé Armorial, o apego à estrutura da dança clássica e as formas como esta dança lida com as danças regionais, construía, para Ariano, “um monstro de duas cabeças”; já a experiência com o grupo que fundou o Balé Popular do Recife, parece ter colocado em cena um popular que não interessava à proposta de Ariano Suassuna. Em primeiro lugar porque os artistas se negavam a depender de uma técnica “erudita”, ou seja, reconhecida no âmbito da arte

⁵⁹ O termo uníssono é utilizado para indicar as movimentações realizadas em conjunto, no entanto, é preciso ressaltar que não há sincronia. Conforme diferenciação apresentada pela professora Suzana Martins, durante a orientação, a sincronia envolve o máximo de paridade em cada etapa do movimento.

convencional — e, portanto, de sua estética e ética — para se afirmarem como artistas. Em segundo, porque a formação do grupo, que fazia teatro de revista e programa de auditório na Tv Jornal do Commercio, trazia consigo um outro popular que influenciou sua concepção cênica e divergia dos padrões de Suassuna. Aquela “faixa intermediária” da qual se ressentiam “eruditos” e folcloristas, a cultura popular, urbana, nascida no interior da cultura de massa, é assim descrita por Carvalho:

A cultura popular (intermediária) seria a cultura da fragmentação por não preencher nenhuma das características anteriores (a “cultura erudita” e o “folclore”). Nela continua havendo separação entre produtor e consumidor e já não há esse código comum de crescimento, de formação, mas sua relação muito mais imediata de gratificação, de entretenimento e de experiência não cumulativa do prazer temporal. (2000:28)

No entanto, ao contrário do afirmado por Carvalho, sobre o aspecto amnésico dessa cultura popular, o Balé Popular do Recife está preocupado com a transmissão e articulação de informações de uma cultura de memória longa e, ainda mais, tem um projeto de construção de uma dança brasileira e de sua transmissão, via educação formal. Portanto, concluo que a constituição do Balé Popular do Recife encena uma problematização contemporânea na categorização de cultura popular, folclore, cultura “erudita”, ao inserir no panorama das discussões o olhar do artista urbano cuja formação não decorre de uma formação e pensamento estritamente “erudito”.

A questão que se coloca é: porque a produção do Balé Popular do Recife não é considerada dança pelo cenário convencional, uma dança brasileira deve passar por um diálogo específico com a tradição “erudita”? Talvez seja esse pensamento que fez com que artistas e pesquisadores, de dança moderna e balé clássico do Recife, não tenham considerado, durante muitos anos, a produção do Balé Popular como parte do cenário de dança local. Depoimentos dos entrevistados assinalam o preconceito que existia e que resvalava nos encontros sociais. Esta afirmação é corroborada pela dissertação “Aspectos da Dança Contemporânea no Recife”⁶⁰ (Siqueira, 2003), em que, ao historicizar o processo de profissionalização da dança no Recife, ignora a experiência do Balé Popular do Recife que mantinha 38 bailarinos com carteira assinada na década de 1980, apesar de reconhecer que os artistas, considerados como parte do cenário da dança do Recife em seu estudo, tiveram influência desse grupo. Por essa lógica, sempre que se tentar construir um espetáculo de

⁶⁰ A dissertação foi consultada a partir da cópia da banca examinadora pois a versão final da mesma não estava disponível até a defesa desta dissertação.

dança baseado nas danças brasileiras, sem recorrer a estruturas reconhecidas da arte convencional, chamada “erudita”, estar-se-á fazendo dança pára-folclórica, o que é uma redução injustificável.

Seguindo as estruturas de pensamento da cultura, explicitados por Carvalho (2000), a produção do Balé Popular do Recife não está dentro da arte “erudita”, pois não utiliza as técnicas e reflexões a ela pertinentes; não é cultura popular porque estabelece outro tipo de relação entre consumidor e produtor da arte; não é cultura de massa porque se baseia na transmissão e construção de uma memória longa. E, por não se adequar às teorias vigentes, chegar-se-ia à conclusão de que o grupo nem existe. No entanto, é o grupo de dança de maior longevidade de Pernambuco.

A década de 1980 é o período de maior destaque do Balé Popular do Recife. Sua produção se consolida com figurinos e adereços espetaculares, cria músicas próprias e aprofunda o trabalho coreográfico. Contraditoriamente, é também o período em que sua função pára-folclórica se torna predominante, devido, principalmente, à relação com o mercado do turismo, do qual o grupo retirou sustento financeiro, e à idéia incorporada pelo grupo de que este teria o papel fundamental na preservação das danças que catalogou.

Os resultados dessa nova configuração são o apuro do uníssono e alinhamento espacial, a crescente verticalização do alinhamento postural, a simetria no uso dos membros superiores. Além disso, pode-se dizer que o grupo vai se afastando da referência original dos folguedos e se apropria dos elementos de forma e recontá-los com sua própria criatividade. As músicas são compostas e executadas por integrantes do próprio grupo. Elementos harmônicos são incorporados e diminuem a distância entre a sonoridade das músicas tradicionais e a da música comercial. Todos esses elementos contribuem para diminuir o estranhamento, possivelmente com o interesse de garantir uma aproximação e empatia com as danças apresentadas, e gerar admiração.

Esses elementos tratados com maior imponência e brilho, de modo a se tornarem mais vistosos, distanciam o frevo e as demais danças apresentadas, dos folguedos que lhes são referência, mas, ao mesmo tempo, mantêm uma estrutura em que o subtexto é a apresentação dessas danças como elas se apresentariam em suas realidades sociais. Esse paradoxo – de representar, ao mesmo tempo que nega a representação – fica mais evidente quando o grupo se propõe a retomar a criação de espetáculos na década de 1990.

O próximo capítulo aborda a análise dos espetáculos produzidos na década de 1990 e discute de que forma as criações desse período redimensionam o frevo e as proposições do Balé Popular do Recife.

Cap.5 – O frevo nos espetáculos estudados

Como expliquei anteriormente, o frevo não constitui o centro dos espetáculos estudados. Este é uma das danças populares abordadas pelos coreógrafos. No entanto, em todos os trabalhos, compõe uma cena em que é o elemento principal. Os grupos de dança responsáveis pela criação das obras que são estudadas demonstram diferenças tanto na origem histórica quanto na formação cultural. Seus integrantes possuem também formação técnico-criativa diferente, de acordo com o seu desenvolvimento na dança, e com outros elementos que serão detalhados posteriormente. Por esse motivo e como parte da análise, apresento a história do grupo e do(s) coreógrafo(s), a contextualização da criação do espetáculo e um resumo do espetáculo. Parte da análise provém de interpretações a partir da descrição dos espetáculos que compõem o anexo desta dissertação juntamente com o registro em vídeo das obras estudadas. Acompanha também o registro do espetáculo *Nordeste: A Dança do Brasil*, através do qual pode-se comparar e visualizar a referência que os coreógrafos obtiveram em suas formações, das danças populares utilizadas nos espetáculos estudados.

5.1 - “O Romance da Nau Catarineta” do grupo Balé Popular do Recife e Balé Brasília: os criadores, descrição e análise do espetáculo.

5.1.1 - O grupo Balé Brasília

Imagem 022



Espetáculo do Balé Brasília/Balé Popular do Recife, 1991

No início da década de 90, o Balé Popular do Recife decidiu investir na difusão do seu método de dança. Criou internamente um grupo de dançarinos e professores para discutir o ensino da dança brasílica (nome dado por André Madureira à técnica e poética de

dança criada por esse grupo) em escolas particulares, e abriu o Centro Cultural Brasília, que funciona como uma escola para ensino desse método. Com o Centro Cultural Brasília surge também o grupo Balé Brasília, constituído por elenco jovem, destinado a formar dançarinos e empreendedores, e criar espetáculos variados utilizando a dança brasileira.

A criação do Balé Brasília explicita a dificuldade que o Balé Popular do Recife começa a enfrentar para mudar o formato de seus espetáculos. Após quase quinze anos apresentando um mesmo tipo de organização de espetáculo, ratificando o discurso de sua função na preservação dos folguedos e danças tradicionais, os próprios integrantes do grupo não concordavam em modificar a forma de execução das danças. A idéia de “ensinar e preservar as raízes autênticas”, junto com a falta de contato e informação sobre os folguedos, fez com que o público e os novos integrantes confundissem a dança brasileira com os folguedos “tradicionais e autênticos”, o que se verifica no depoimento de muitos integrantes, a exemplo da coreógrafa Maria Paula Costa Rego, citado posteriormente neste capítulo. O espetáculo Nordeste, a exemplo dos contos dos irmãos Grimm, pela força simbólica que evocou e disponibilizou, foi tomado como uma cópia fiel das tradições, algo que desde o princípio estava claro como não sendo a intenção do grupo nem uma possibilidade real.

Quando André Madureira fala, sobre o início da construção do grupo, que o desconhecimento geral sobre as danças populares permitia que se modificassem os movimentos, ele revela que havia expectativa interna e externa de que o grupo deveria ser o mais fiel possível às apresentações “autênticas” por eles estudadas.

Mesmo no início do Balé Popular do Recife, que estava sendo apresentado como um grupo que se propunha a criar uma “nova dança”, a autenticidade e a fidelidade eram consideradas relevantes no cenário cultural do Recife. A idéia de “autenticidade” é um dos pilares do pensamento romântico que norteia muitas das definições de nacional e popular, portanto, não era à toa que essa preocupação fazia parte do ambiente em que o Balé Popular do Recife estava surgindo, ainda mais porque este foi convidado a criar uma “dança erudita brasileira”, baseada na “cultura popular”. Os termos explicitam o pensamento implícito: O balé romântico era a referência de “dança erudita no Brasil”; a idéia de *brasileira* ligada à nação e ao *popular* também advém do pensamento romântico. A atualização que o modernismo brasileiro quis dar ao tema precisaria superar essas concepções que ligam o povo ao passado e que exigem a sua preservação.

Toda utilização de um elemento, seja objeto ou movimento, fora do contexto de origem transforma o elemento apresentado, haja vista que todo elemento é transformado pelo contexto em que está inserido e pelo universo de referências de quem o aprecia. Além disso, André Madureira sabia que havia nos seus espetáculos um grande percentual de recriação, no entanto, não desmentia a idéia de autenticidade das suas coreografias, até porque, recriando ou não, ele acreditava estar preservando a dança nacional brasileira.

Na década de 1990, a posição de salvaguarda das danças populares, descrita acima, gerou conflitos internos no Balé Popular do Recife. No mesmo período em que muitos artistas deixam o BPR e fundam os seus próprios grupos, com espetáculos de estrutura similar aos do BPR, disputando mercado; uma nova geração estimula o desejo de experimentar novas formas de uso do vocabulário da dança brasileira encontrando resistência em parte do elenco veterano.

Afinal, como desconstruir idéias que foram a “bandeira” do grupo nos últimos anos, abrindo mão do seu papel educacional e preservacionista. Nesse sentido, o Balé Popular do Recife criou uma versão tão marcante que não só virou escola, mas também um modelo do qual se tornou difícil fugir. E, enquanto os grupos tradicionais, como sempre, foram mudando e absorvendo as transformações no mundo e até ocupando parte do mercado turístico que contratava o Balé Popular, o grupo insistia em manter-se apresentando as mesmas versões das danças populares. Ao tratar o popular como “folclore”, o grupo se folclorizou, não só porque se alinhou com a perspectiva de grupo pára-folclórico, mas porque se viu invadido pelas questões de preservação cultural criada e veiculada pelo conceito de “folclore” e por suas características românticas. Diante dessa nova configuração e evitando virar um museu vivo de si mesmo, na década de noventa, o grupo investiu em novas estratégias para consolidar e aprofundar a idéia da “dança erudita brasileira”.

A saída foi investir a demanda criativa nos espetáculos do Balé Brasileira e manter o espetáculo *Nordeste*, como porta bandeira da tradição do grupo. A discussão sobre os embates entre as gerações do Balé Popular do Recife e as tentativas de fugir do padrão “*Nordeste/Prosopopéia*” serão detalhadas a seguir, dentro da discussão sobre o espetáculo *O Romance da Nau Catarineta*, em que o elenco do *Nordeste* se une ao do Brasileira para comemorar os quinze anos do grupo.

A boa condição econômica do grupo também não se manteve. Em 1992 o Balé Popular do Recife começou a atravessar uma crise financeira significativa que se mantém de forma oscilante, acompanhando a política pública intermitente e as crises econômicas

sucessivas do Brasil. Apesar disso, no início da década, o grupo atraía grande quantidade de jovens de classe média para suas aulas e apresentações.

O Balé Brasília, grupo jovem do Balé Popular do Recife, surgiu em 1991, como consequência natural do Balé Popular Infantil⁶¹ que produziu espetáculos com crianças entre 04 e 14 anos, realizando o espetáculo *Brincadeiras de roda, histórias e canções de ninar*. Em 1991, as crianças já pré-adolescentes passaram a integrar o grupo jovem do Balé Popular, estreando nova versão do *Baile do Menino Deus*, um musical natalino do escritor Ronaldo Brito, com composições musicais de Antônio Madureira. Esse espetáculo ficou em cartaz seis meses, em 1991 e 1992, segundo programa do Balé Popular do Recife. O espetáculo apresentava um grupo de crianças que, junto a um Mateus (personagem do cavalo marinho), procuram a casa onde nasceu o menino Jesus. Em sua procura conhecem grupos de caboclinhos, ciganos e reis magos que se apresentam através de suas danças.

Em 1992, o grupo estreou o espetáculo *Oh! Linda Olinda*, também com sucesso de público. O espetáculo contava a história da construção da Cidade de Olinda, entremeada com a apresentação das danças populares da região. O espetáculo teve grande receptividade nas escolas particulares e, com temporada aos sábados e domingos, no Centro de Convenções alcançou sucesso de público. Segundo o programa desse espetáculo,⁶² o Balé Brasília é “um grupo experimental de teatro, dança e música contido na proposta inicial do Centro Cultural Brasília de Expressão Artística e que propõe pesquisar a cultura brasileira e suas manifestações.”⁶³ Segundo o bailarino e coreógrafo Ângelo Madureira, mais do que um grupo de dança, o Brasília se propunha a formar produtores culturais e, por isso, os integrantes assumiam várias atribuições no Centro Cultural. Formado por jovens, de classe média, o Brasília virou uma espécie de “modismo”. O Centro Cultural recebia alunos em todos os turnos, com turmas entre 30 e 40 pessoas. Os bailarinos do grupo Brasília passaram a se apresentar junto com bandas que misturavam ritmos regionais, apresentavam-se nos carnavais fora de época e também no carnaval, como a Banda Pingüim e o grupo Versão Brasileira, ganhando visibilidade local. Os espetáculos do Balé Brasília, por ser este composto por um grupo de jovens e por não possuir o peso institucional que o Balé Popular do Recife construiu, tal qual exposto no capítulo quatro, proporcionaram inovações no uso das movimentações populares organizadas pelo Balé Popular. Por isso, no período da

⁶¹ O Balé Popular Infantil foi uma ação voltada para introduzir crianças no universo criativo do Balé Popular do Recife, principalmente, integravam esse grupo os filhos do próprio elenco, a diretoria e os parentes.

⁶² Programa disponível no Acervo RecorDança sob os números de registro 0010300301 a 0010300306.

⁶³ Programa disponível no Acervo RecorDança sob os números de registro 0010300301 a 0010300306.

estréia do *Brasília... o Romance da Nau Catarineta*, o elenco tinha toda receptividade e preparo físico para essa produção, que trazia novos elementos em relação à produção anterior do Balé Popular do Recife. Através do depoimento do bailarino Ângelo Madureira percebe-se uma espécie de “rixa” entre o elenco do Balé Popular e do Balé Brasília materializada na disputa sobre que elenco deveria dançar a música de encerramento que homenageava os 15 anos do Balé Popular. A divergência não se tratava apenas de ciúme entre elencos, ela dizia respeito também às mudanças que estavam sendo implantadas com a transformação do trabalho do grupo, e que a análise desse espetáculo tornará mais visíveis. Em 1995, o Balé Brasília reestrou *O Romance da Nau Catarineta*, sob a direção de Ângelo Madureira e sem a participação do elenco do Balé Popular do Recife.

5.1.2 - Os criadores: André Madureira e Ângelo Madureira

Imagem 023



André Madureira e sua esposa Ângela Fisher, em desfile de carnaval.

André Madureira

André Luiz Madureira, diretor fundador do Balé Popular do Recife, nasceu em Garanhuns em 1951 e começou sua carreira na década de 1960, acompanhando o seu pai, que, paralelo à carreira de militar, desenvolvia atividades artísticas ligadas ao teatro: “Aos 14 anos de idade, eu comecei então a fazer shows e espetáculos infantis no Recife e no interior de Pernambuco, “*Caravana da Alegria*” era com artistas da época da jovem guarda, com palhaços, mágicos, malabaristas”⁶⁴. Com seu pai participou do programa “*Gurelândia*

⁶⁴MADUREIRA, André Luiz: depoimento [2003]. Entrevistadores: L. Gesteira, T. Vicente e V. Vicente. Recife: 2003. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

Show”, na Rádio Jornal do Commercio (1967) e na TV Jornal do Commercio (1972), no programa semanal, intitulado *Clube Show*. Segundo André Madureira, ele nutria a paixão pelo teatro de revista, pela chanchada brasileira e suas criações para a TV eram inspiradas nesse imaginário:

Em 72, quando estávamos na TV Jornal do Commercio, papai criou um programa chamado “*tele teatro Clube Show*”, e fez um concurso para jovens atores e atrizes. Então, eu convidei quem passou no teste para trabalhar no grupo de teatro “Gente da gente”. Era como um grupo familiar: meu pai, meus irmãos, meus primos, uns parentes, todos os vizinhos e os amigos.⁶⁵

Com esse grupo, ele montou, em 1972, a revista musical infanto-juvenil “*A Rua*” e seguiu criando espetáculos sob uma tendência comercial. Madureira continua:

De 72 até 75, eu me dediquei ao teatro infantil, criando peças que não tinham a ver com a cultura popular, peças com temas internacionais: o *Walt Disney*, o circo internacional *Hanna Barbera*, Papai Noel, estes personagens todos fizeram parte da minha formação artística infanto-juvenil, então eu criei o “Circo Fantasia” que foi um espetáculo que teve várias edições de 75 a 79. (...) Nosso trabalho iam do internacional ao sacro, porque também criamos um espetáculo sacro chamado “*Jesus de Nazaré*” que realizávamos todos os anos na semana Santa no Sítio da Trindade e eu escrevia peça sobre Tiradentes, peças históricas... Eu não tinha segmento único, “atirava para todos os lados”, tanto da revista musical maliciosa com piadas, brincadeiras, vedetes, até os contos mais infantis, Papai Noel, mágico, palhaço, malabaristas.

Com esse repertório eclético, Madureira e o seu grupo foram convidados por Ariano Suassuna para participarem do Balé Armorial, substituindo o “Boi do Capitão Antônio Pereira”, como foi descrito no capítulo quatro, se desdobrando na criação do Balé Popular do Recife.

Como diretor artístico do Balé Popular do Recife, André Madureira produziu, dirigiu e coreografou todos os espetáculos do grupo e contribuiu na sistematização dos passos e no método de ensino. Perguntado pelo sentido do seu trabalho artístico, ele explica:

O homem criou o seu aspecto artístico, a manifestação de beleza. Ele quer ter a melhor roupa, ele quer ter melhor a coreografia, ele quer fazer o melhor passo. Ele quer expressar sua beleza de agradecimento à natureza.

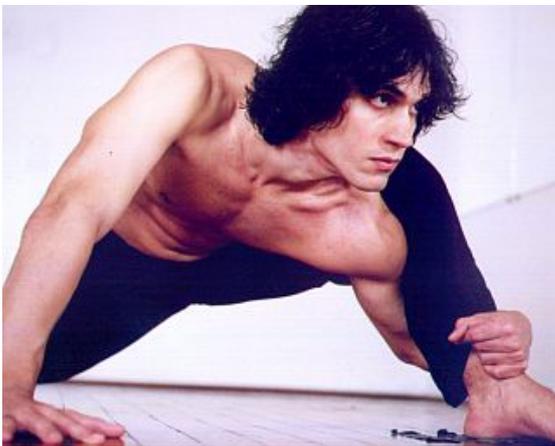
⁶⁵MADUREIRA, André Luiz: depoimento [2003]. Entrevistadores: L. Gesteira, T. Vicente e V. Vicente. Recife: 2003. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

Ele quer se fazer de um todo com a natureza, não quer ser um indivíduo separado, ele quer se integrar. Então, o quê que ele faz? O artista sonha. Ele quer concretizar esse seu sonho também. Então no momento em que ele descobre a essência do seu corpo, da sua raça, da sua cultura, ele tem uma riqueza enorme, e ele não se contenta apenas em ver, em participar, ele quer fazer com que mais pessoas descubram, participem, vejam a riqueza de que nós somos construtores. (...) Então a manifestação artística vem da necessidade de expressão do homem, de se tornar útil à sociedade, se tornar um mensageiro de luz. (...) Quantos sonhos, quantas renovações de vida você pode proporcionar através da dança e da arte. Quantas vidas nós não já salvamos, dançando, dando esperança e alegria às pessoas? Isso é por conta da arte. Um papel de renovação e de uma ligação com o sagrado ⁶⁶.

Essa concepção do papel espiritual da prática artística da dança é um aspecto pouco estudado na organização do grupo, mas é de bastante relevância para se entenderem algumas de suas escolhas. Para Madureira, o entretenimento, o prazer proporcionado pelo espetáculo de dança, está ligado a uma função comunitária que deve transcender a cena e envolver o público. É, portanto, uma concepção estética do sentido da dança.

Ângelo Madureira

Imagem 024



Ângelo Madureira em foto divulgação do espetáculo solo *Delírio*, de 1999.

Ângelo Madureira nasceu em 1975, dois anos antes de seu pai, André Madureira, fundar o Balé Popular do Recife, que seria, a partir de então, a principal atividade da família, envolvendo o trabalho, a diversão e as reflexões sociais e políticas. Desde os três

⁶⁶ MADUREIRA, André Luiz: depoimento [2003]. Entrevistadores: L. Gesteira, T. Vicente e V. Vicente. Recife: 2003. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

anos de idade acompanhou os ensaios e as apresentações do grupo: “*Eu ficava dentro da coxia imitando Walmir Chagas. Muito cedo eu dançava em todo lugar.*”. Eventualmente, ele participava dos espetáculos, assim como seus primos, dançando frevo.

O seu processo de aprendizado das danças populares foi, inicialmente, intuitivo e por imitação. Assim, ele explica:

A primeira vez que eu tive aulas de dança foi com minha mãe Ângela Fischer e minha tia Ana Madureira, ambas fundadoras do Balé Popular do Recife, na época de preparação para o espetáculo *Brincadeiras de Roda, Estórias e Canções de Ninar*. Mas era uma aula muito mais de recreação, de estímulo à criatividade.⁶⁷

Ângelo Madureira, que era conhecido como “Peu” Madureira, considera a sua entrada na vida profissional quando passou a integrar oficialmente o espetáculo *Nordeste- A Dança do Brasil*, aos 12 anos de idade. Nesse período, o grupo viajou para a França, realizando apresentações em 38 cidades.

Sua dedicação ao grupo o levava a participar do máximo possível das atividades artísticas, assim, no período de criação dos espetáculos do Balé Brasília, Ângelo fez parte do grupo que desenvolveu as coreografias.

Em 1991, estreou *O Baile do Menino Deus*; em 1992, estreou *Oh! linda Olinda e*, em seguida, *O Romance da Nau Catarineta*, um espetáculo que reunia os elencos do Balé Brasília e do Balé Popular, em comemoração dos 15 anos do Balé Popular do Recife. No fim deste mesmo ano, aceitou o convite da diretora da escola de balé “Stúdio de Danças”, Ruth Rozembaum para tomar aulas de balé clássico, e, em apenas um ano, participaria das apresentações de fim de ano já como bailarino solista. Assim, ele comenta, a sua relação como o balé:

Eu não tinha menor interesse em fazer balé clássico. Eu achava que tudo aquilo que estava em volta de mim era auto-suficiente. Aquilo era o máximo, eu nasci ali, era uma bandeira. Eu tinha até preconceito não só com balé como com outras danças. (...) Eu achava que o balé era muito fácil, porque eu só imitava, não tinha tempo de entender as funções técnicas. Eu tinha a mesma relação que tinha com a dança popular, de fazer a coisa na raça. Eu só fui sacar isso depois de muitos anos. Quando eu comecei a fazer balé minha idéia não era ser um bailarino clássico. O meu interesse era encontrar as chaves técnicas. Na dança popular você não aprende a girar, a transferir peso, a levantar a perna. Você faz. (...) Naquela época o lugar para isso era o balé clássico. Hoje seria Pilates, ioga, grupo de estudo...

⁶⁷ Entrevista concedida à autora, em 09 de março de 2007.

Em 1995, o Balé Brasília remontou *O Romance da Nau Catarineta*, dessa vez com Ângelo Madureira assumindo os ensaios. É quando a influência do contato com o balé se reverte em definições de seu trabalho. Após a remontagem do *Romance da Nau Catarineta*, Ângelo Madureira ministrou o curso “Frevologia”, em 1996, no qual ensinava os manejos de sombrinha por ele criados e explicava os movimentos do frevo, através de organização própria que advinha de sua pesquisa. Sobre isso, Ângelo conta que:

Painho sempre falou que a base do Balé Popular era o frevo, porque se aglomerava no frevo o melhor da dança universal. Eu levava isso como uma verdade. Comecei a criar uma ordem crescente para o material coletado pelo Balé Popular do Recife. Ir de um passo mais simples para um passo mais elaborado. Era uma busca minha: descobrir a árvore genealógica do passo. Um trabalho de dedução do que está antes daquele passo surgir – que eu tenho interesse até hoje.

O frevo é, portanto, uma dança de grande interesse para Ângelo Madureira e um dos responsáveis por sua formação como dançarino.

5. 1. 3 - O espetáculo: “Brasília... o Romance da Nau catarineta”

Imagem 025



Brasília... o Romance da Nau Catarineta estreou em 1992, como marco da comemoração dos quinze anos do Balé Popular do Recife. Para tal feito foram reunidos dois elencos para atuarem: o Balé Popular do Recife e o Balé Brasília, os quais, somados às crianças que entravam na parte final, reuniram um total de 76 dançarinos. Esse espetáculo

pretendia ser “grandioso” e tinha como objetivo apresentar uma nova possibilidade de utilização da dança brasileira. Segundo Ângelo Madureira, ocorreu uma falta de compreensão do próprio elenco do Balé Popular quanto às mudanças pretendidas:

A *Nau Catarineta* foi um problema. Foi muito bacana em termos de experiência, mas foi um processo muito rápido com muita gente: em apenas oito meses e com quase 100 pessoas. Era muita gente dentro de um processo muito delicado de transformação em relação à cultura local. O Balé sempre enchera a boca pra falar em preservação, documentação dos autos e folguedos populares do Nordeste. (...) Por o Balé estar reproduzindo muitos anos esse formato dos blocos de danças em cena, havia uma identificação com ele. A partir do momento que eu (como público) não consigo distinguir o que é frevo, o que é maracatu, pois está tudo ali num “bolo”, existe um estranhamento. Mesmo sendo um tema baseado em um conto popular como é a *Nau Catarineta*, muitos bailarinos do BPR não queriam se submeter a dançar a *Nau Catarineta*,⁶⁸

O espetáculo realizou apenas as três primeiras apresentações de estréia. No entanto, em 1995, Ângelo Madureira, que na primeira montagem fora um dos responsáveis pela criação de movimentos, remontou o espetáculo sob a sua direção, e apenas com o jovem e determinado elenco do Balé Brasileira. Segundo Ângelo, não houve mudanças na estrutura do espetáculo, nem no roteiro ou no desenho coreográfico, e nem tampouco nas movimentações, o que é, em geral, constatado ao assistir o registro em vídeo das duas montagens. O seu trabalho teria sido o de ensaiar e exigir precisão na execução e *performance* do elenco. A segunda montagem foi considerada de grande sucesso e admirada por várias pessoas de outros estilos de dança. Para Ângelo Madureira esse espetáculo é o marco de "implementação" da proposta original do Balé, que previa a criação de dança nacional baseada nos folguedos populares. Para ele, é nesse espetáculo que os movimentos pesquisados são usados com liberdade a serviço de uma poética.

No programa de apresentação dos quinze anos do Balé Popular do Recife, encontra-se o argumento do espetáculo:

O Balé Popular, por sua vez, revigora-se na produção de *Brasília... o Romance da Nau Catarineta*, navio mágico onde dançarão raízes, sonhos, promessas e confirmações, numa viagem que pretende encontrar a nós mesmos, enquanto povo que tem tudo para ser feliz ... e será (...)
Baseia-se num romance popular, uma fantasia de uma barca que zarpa de um porto imaginário e perde-se no mar: na rota da *Nau Catarineta* são retratadas as contribuições recebidas pela cultura popular brasileira - notadamente a Nordestina - desde o início da colonização até hoje. Divide-se em três partes. Na primeira, enfocam-se as três raças, os índios

⁶⁸ Entrevista concedida à autora, em 09 de março de 2007.

da nova terra, os colonizadores navegantes e os negros trazidos nos porões das embarcações; a segunda toca as miscigenações e as contribuições dos movimentos mais significativos, desde os ciclos ligados diretamente ao campo - gado, cangaço – até as movimentações libertárias – como canudos, a independência e a república, sempre de um ponto de vista mais atento ao Nordeste.

Ainda na segunda parte, como movimentos que antecederam ao golpe militar, despontam o TPN e o próprio Movimento Armorial de Ariano Suassuna, nascedouro do Balé Popular do Recife. A terceira e última parte sintetiza os 15 anos do BPR e seus experimentos além de referenciar a própria evolução da dança popular ⁶⁹.

O processo de criação do espetáculo foi realizado em duas etapas. A primeira foi a de criação do roteiro por André Madureira e a produção da trilha sonora pelo Trio Romançal, composto pelos músicos e dançarinos Antúlio Madureira, Walmir Chagas e Antero Madureira (fundadores do Balé Popular do Recife). O Trio Romançal foi o responsável pela criação musical de todos os espetáculos do Balé Popular do Recife e do Balé Brasília, tendo relação íntima com a proposição do grupo. Após a gravação da trilha, deu-se a composição coreográfica. André Madureira criava o desenho espacial, as entradas e saídas das cenas coreográficas e, para organização dos movimentos a serem utilizados, era assessorado por um grupo de bailarinos que eram participantes do “banco de passos”. Esse grupo, criado para estudar os passos e para criar movimentos, atuou também como assessoria artística, segundo a ficha técnica do espetáculo. Em *O Romance da Nau Catarineta*, o “banco de passos” era composto pelos dançarinos Sílvia França, Mariângela Valença e Ângelo Madureira. Segundo Ângelo, André Madureira iniciava a criação e solicitava do grupo dar continuação às seqüências, seguindo o roteiro coreográfico do espetáculo. Ele explica:

Na *Nau Catarineta* não havia só a preocupação de colocar movimentos da dança popular, era um estudo de movimentos. Se você está criando dentro daquela poética, tudo vale. E a gente tinha o cuidado de pensar que movimentos cabiam ali. (...) Uns partiam de movimentos de cultura popular, outros eram mesmo criação. E era assim... era pra ficar bom – tinha uma coisa meio teatral.⁷⁰

A análise do espetáculo foi feita a partir das duas versões disponíveis em vídeo, dando-se prioridade à última versão, por ser entendida por Ângelo Madureira como a versão em que a qualidade desejada foi alcançada.

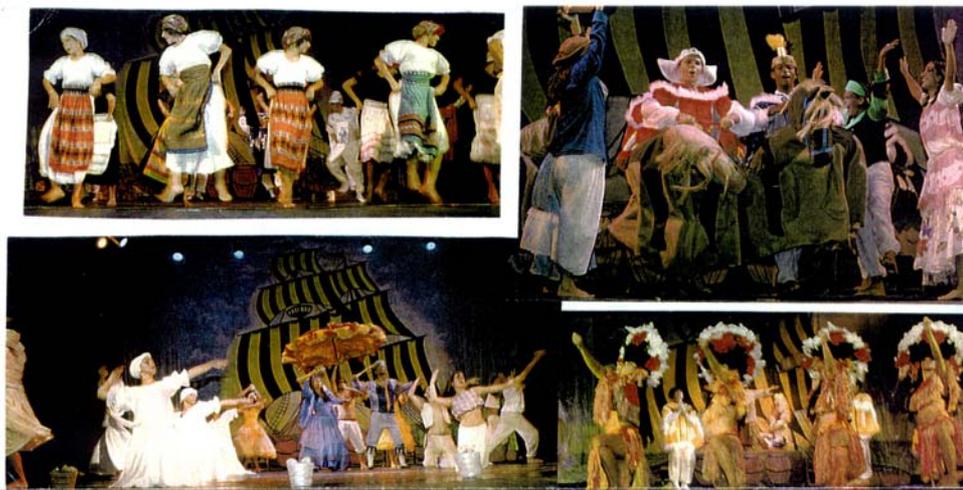
⁶⁹ Programas disponibilizados pelo acervo RecorDança através dos códigos 0010900101 a 010900114.

⁷⁰ Ângelo Madureira. Entrevista concedida à autora, em 09 de março de 2007.

5. 1. 4 - Poética do espetáculo e utilização do frevo

No espetáculo *O Romance da Nau Catarineta*, o frevo não é apresentado como tradução para o palco do frevo de rua, mas como um conjunto de movimentos virtuosos a serviço da composição coreográfica. Movimentos do frevo aparecem em todo o espetáculo, no entanto, no solo que abre a última cena, os movimentos do frevo são a referência predominante.

Imagem 026



Imagens do espetáculo Brasília: O Romance da Nau Catarineta

Ângelo Madureira apresenta elementos virtuosos na sua execução solística e sua criação articula movimentos do balé clássico com movimentos do frevo. A música desta cena não é frevo, mas a introdução de uma valsa que apresenta elementos de tom circense. A execução dos movimentos acompanha a divisão da música que é composta por várias pausas após um desenvolvimento melódico veloz. Assim, em geral, um conjunto de movimentos é executado durante a variação melódica da música, que é sempre seguida por uma pausa. Várias vezes a pausa é ocupada por uma posição de agradecimento convencional do balé clássico, com gestos que estimulam aplauso.

A referência ao frevo é feita através da utilização de movimentos dessa dança. Não há menção ao figurino tradicional, não há utilização da sombrinha de frevo, não há referência à música frevo ou a contextos de realização dessa dança. Os movimentos de frevo usados são:

- Girassol
- Bailarina
- Caindo nas molas (com pernas fechadas)

Patinho
Parafuso
Apertando a porca
Base
Passo do bêbado (apenas a primeira parte, sobre os calcanhares)
Cadeira de praia
Russinho
Coice de burro
Variação de parafuso trocando de pés

Desses movimentos apenas o “girassol” e o “patinho” fazem parte dos movimentos básicos listados por Nascimento do Passo (Oliveira, 1993), portanto, a coreografia enfatiza movimentos menos conhecidos. Em sua maioria são movimentos virtuosos e apresentam complexidade na sua execução. Dois deles são movimentos criados e introduzidos no frevo por Ângelo Madureira: o movimento “cadeira de praia”, que consiste em sentar com as pernas cruzadas e levantar imediatamente, e o movimento chamado “russinho”, que é uma variação de outro movimento visto por Madureira numa apresentação de dança russa e consiste num jogo de pernas com deslocamento lateral. Em geral quando se dança frevo, os movimentos são executados algumas vezes antes de troca de movimento. Isso não acontece nessa coreografia, em que o movimento é executado apenas uma vez e, em certos casos, é executada apenas uma das partes do movimento, dividindo-se o passo.

No que se refere à forma de dançar, destaca-se a quase total invisibilidade do processo de transferência de peso que constitui a técnica do frevo. O equilíbrio improvável do frevo, a dúvida quanto ao limite do movimento — se o dançarino vai cair ou está com domínio do corpo — não é enfatizada. A transferência de peso deixa de ser tratada como aspecto plástico para servir de técnica implícita e, portanto, não visível na realização da coreografia. Essa escolha está relacionada com a postura cênica desejada e obtida: ênfase na postura ereta da coluna vertebral, ou seja, na verticalização dos movimentos.

O uso do peso é ativo e leve, e o espaço é utilizado de forma direta. A destreza e verticalidade, com ênfase no centro de leveza (Rangel, 2003), com que executa os movimentos, criam uma similaridade entre os passos do frevo e do balé, como o “girassol” e a “pirueta”, e os vários saltos existentes nas duas danças, como pode ser percebido através dos seguintes quadros que descrevem dois trechos da composição coreográficas:

Sequencia 01 Ângelo Madureira

55:20 a 55:47

Ação	Movimento		variações
	outras danças	frevo	
O dançarino se coloca de costas no fundo do palco e salta girando até voltar a posição inicial	<i>tour em l'Air (balé)</i>		Sem variação
O dançarino gira e salta em deslocamento para frente também girando, com uma das pernas estendidas	<i>deboulé</i> seguido de um <i>grand pas de basque</i> (balé)		Ângelo utiliza várias combinações de passos não pré-definidos
Salta mergulhando para frente os braços apóiam o peso	golfinho (dança de rua)		
Posição agradecimento de joelhos			Essa terminação é muito comum em balé, apesar de não constituir um movimento específico.
Depois ele levanta saltando – pequeno salto com elevação de joelhos dobrados a frente do corpo	<i>pas de chat en dedan,</i>		A forma como ele executa não existe no balé.
Eleva uma das pernas esticadas à frente do corpo até a altura da cabeça	<i>grand battement en dedan</i> (balé)		Não é convencional o uso de <i>Grand battement</i> e <i>suplés en dedan</i> , em apresentações. Estes são usados apenas no aquecimento das aulas, e raramente no palco.
Dobra o tronco na altura da cintura encostando as mãos no chão	<i>Suplés en dedan</i>		Olha para o público com ar de deboche
Gira sobre o próprio corpo tocando o peito dos pés no chão alternadamente		Alegria do salão	
Giros sobre o próprio corpo e gira deslocando em diagonal	<i>Deboulées e chainées</i>	Alegria do salão	A postura ereta, sem transferência de peso aparente e o foco marcado, à maneira da técnica de balé, fazem o movimento se confundir com o movimento <i>chainés</i> , do balé. Os braços abertos em diagonal são provenientes do passo do frevo.
Postura de agradecimento - pedindo aplausos	<i>passé</i> e acaba em <i>quarta posição croisé</i>		Postura de finalização no balé

Seqüência 02 Ângelo Madureira

55 :47 a 56 :15

Ação	movimento		variações
	outras danças	frevo	
Encosta o calcanhar no chão			Referência a vários movimentos de frevo que utilizam essa posição dos pés, tal como ponta de pé calcanhar e tesoura
Gira sobre o próprio eixo duas vezes com uma perna dobrada na altura do joelho.	<i>Pirouette en dehor</i>		
Eleva o corpo, deixando como apoio apenas o peito dos pés		“bailarina”	
Gira sobre o próprio eixo duas vezes com uma perna dobrada na altura do joelho.	<i>Pirouette en dedans</i>		
Fica de joelhos com a bacia sentada nos calcanhares		“cair nas molas com pernas fechadas”	
Coloca-se de pé e desloca levando a perna direita para frente e trazendo a esquerda em seguida, que impulsiona a direita novamente e finaliza o movimento com um giro.	<i>Chassé + tour en l'air em passé</i>		
Agachado sobre os calcanhares, retira uma perna arrastando o pé pela lateral deslocando para frente. A alternância dos pés gera deslocamento para frente		“patinho”	
De pé, a perna direita cruza na frente da esquerda. Um pé fica apoiado apenas com a borda lateral e o outro apóia completamente no chão. Através de transferência de peso, troca o pé de apoio.		“parafuso”	Movimento executado lentamente. Alongando os braços à maneira do balé – suave, ondulado estendendo ao máximo.
Mantendo a posição dos pés, dobra os joelhos, ficando com o quadril próximo aos pés, a transferência de peso faz o quadril torcer e os joelhos se movimentarem à frente do corpo.		“Apertando a porca”	Ênfase na imobilidade do tronco que mantém a postura ereta e as pernas bastante ágeis e isoladas do restante do corpo.
Agachamento com pernas abertas para impulsionar o corpo para cima		base	Movimento usado no frevo como preparação para salto ou execução de movimentos rasteiros
Estende as pernas abertas sobre o chão, com tronco voltado para frente	<i>grand ecart en dedan</i> (balé)		O movimento é usado como exercício de aulas ou apresentação de crianças, mas é uma referência popular do balé.

Nota-se que a apropriação dos elementos do Balé é realizada de forma intuitiva, sem um conhecimento aprofundado de suas regras e lógica, quebrando certos padrões, como a utilização de movimentos que são considerados exercícios de aula. Há também inventividade na junção dos movimentos. O dançarino interpreta um palhaço que expõe as possibilidades do seu corpo, alternando movimentos de frevo, de balé clássico e ações de pantomima, com similaridade à estrutura dos balés de repertório, assim descrita por Rosa Primo Gadelha:

O balé apoiado numa estrutura narrativa literal, explicitada no libreto, faz uma separação estratégica entre uma lógica significante, a pantomima – razão de cada uma dança – a gratuidade das seqüências de movimento – numa distinção entre *logos* e movimentos.(2006: 106)

A operação proposta aponta o caminho de entendimento que o Balé Brasília vislumbrava naquele momento: o de que a dança brasileira deveria ser entendida como um repertório de movimentos, para o desenvolvimento de espetáculos de dança de diversas temáticas e intenções.

O uso dos elementos da dança local, numa estrutura musical e de encenação embebidas pela estética do balé clássico, provoca duas compreensões: a de que ambas têm ressaltado aspectos de virtuosismo nos seus intérpretes e a de que, de fato, não existe diferença estética entre as duas danças, para que uma seja considerada “erudita” e a outra não. Nesta, o aspecto performativo ganha relevo ao problematizar a tensão entre o que se considera erudito e popular, o jogo de movimentos solicita um olhar sobre o frevo que não é o de uma dança folclórica, cujo sentido estético estaria em segundo plano; ao contrário, a performance e ênfase na complexidade e plasticidade dos movimentos agrega uma respeitabilidade à dança, que é também a técnica que formou o dançarino que a interpreta; a segunda compreensão possível é a de que o projeto de inscrever “um jeito próprio” de criar dança perde a força, já que a composição, a relação com a música e a construção corporal foram amplamente contagiadas pelos elementos estéticos do balé clássico. A busca pela legitimidade do fazer artístico se converte numa ação pedagógica, pois o frevo é colocado a serviço da compreensão de dança do balé. Ao invés de propor uma polissemia de significados corporais, ele apenas ratifica a ideologia de que o balé deve ser a dança de referência para a criação artística de qualidade.

A tensão entre a ação performativa e a pedagógica é menos visível no roteiro do espetáculo, pois nele predomina a proposição pedagógica. Na forma como o seu enredo se torna cena, a alegoria da nação predomina, de modo que as tentativas de explicitar os conflitos da construção do Brasil não ganham força poética ou política, como apresento a seguir:

Brasília...O Romance da Nau Catarineta é formado por um conjunto de cenas, ou “quadros” (termo usado no programa) independentes. Cada quadro apresenta um tema central, ao qual respondem o figurino, a música, a presença de personagens caracterizados e

a escolha de algumas gestualidades que reforçam esse tema e o seu desenvolvimento. A descrição, apresentada como anexo⁷¹, segue essa estrutura, utilizando a denominação dos quadros que aparecem no programa e tecendo comentários sobre os sentidos que os elementos em conjunto evocam. Aqui, apresento apenas alguns trechos que ilustram as considerações que proponho sobre o enredo e sua materialização como espetáculo de dança.

A primeira parte do espetáculo é composta pela encenação do romance que dá título ao espetáculo. A Nau Catarineta é uma narrativa popular em verso, de origem portuguesa e que constitui um Auto popular, apresentado em cidades litorâneas no Brasil.

A primeira cena é cantada e dançada por todo o elenco, funcionando como um prólogo. O grupo canta o poema “navegar é preciso, viver não é preciso” e dança em sincronia, movimentos suaves e compassados, deslocando-se lentamente pelo palco e, assim, compondo o espaço, com diferentes formas geométricas. A segunda cena apresenta a história da embarcação Nau Catarineta, narrada através da trilha musical. Há a utilização de um personagem que dubla a narração da história do capitão de uma embarcação perdida, que ficou sem alimentos ou água por vários dias, e negocia com o diabo, tudo que possui, em troca da sobrevivência do grupo. O movimento coreográfico gira em torno dessa história que apresenta vários desdobramentos, com dançarinos interpretando os personagens através da dublagem e gesticulação das falas da trilha musical. O conjunto dos dançarinos interpreta, como um coro, acompanhando o andamento da música, utilizando gestos que mimetizam aspectos da estória narrada e movimentos que compõem o vocabulário de movimentos populares do BPR. O tema alude, portanto, aos viajantes marítimos do período das grandes navegações e expansão portuguesa e espanhola.

A terceira cena, chamada “No reino das águas profundas”, alude aos combates entre diferentes povos — árabes, espanhóis, portugueses — e, portanto, aos embates advindos da Expansão Marítima e ao cotidiano das mulheres que ficaram à espera dos seus maridos ou vivendo o luto de tê-los perdido. A compreensão da estória é dada através dos figurinos e de sua manipulação – mulheres com roupas de viúvas, manipulando lenços — como bebês, ou usados para despedida, ou para cobrir o rosto — homens lutando com espadas usando roupas típicas de diferentes países, com movimentos que sugerem luta entre esses grupos.

⁷¹ Essa análise teve como base o registro da estréia do espetáculo, datada em 14 de novembro de 1992. Em seguida, apresento as mudanças observadas do mesmo espetáculo, apresentado em 1997, que representa a versão considerada pelo coreógrafo Ângelo Madureira como momento de aprimoramento técnico, pois não foi localizado registro em vídeo das apresentações de 1995.

Na movimentação, sobressaem-se movimentos recriados a partir do maracatu⁷² e do xaxado, dançados segundo a trilha e, portanto, fora do compasso tradicional, e também sem relação temática dessas danças com a escolha e criação desses movimentos. Percebe-se a operação proposta, que desde o ano anterior estava sendo experimentada nos espetáculos do Balé Brasília: os movimentos resultantes da pesquisa sobre as danças populares servem como vocabulário para acompanhamento da música e interpretação da narrativa.

Na segunda parte do espetáculo desenrolam-se cenas ou “quadros” que se referem à formação cultural do Brasil. Como na primeira parte, as movimentações são realizadas através da combinação de diferentes movimentos e passos catalogados pelo Balé Popular do Recife, através da observação de danças regionais. No entanto, é possível perceber relações entre as danças de onde os movimentos foram pesquisados e o tema proposto. Dessa forma, as cenas “Rito indígena”, “Índios do Nordeste” e “Missa Brasília”, que têm como tema a participação indígena na História, utilizam predominância de movimentos da dança caboclinhos⁷³ e da toré, referentes às tradições indígenas do Nordeste; Já nas cenas “Navio Negreiro”, “Saga do Rei Negro” e “Celebração”, que aludem à presença do negro africano, utilizam-se movimentos de maracatu, afoxé, danças de Orixás, capoeira, lundu, samba-de-roda, dança-afro e maculelê; e na cena “Reinados no Sertão – Movimentos Revolucionários”, que tem como tema o cangaço e a saga de Antônio Conselheiro, há a predominância de movimentos do xaxado, dança considerada criação dos cangaceiros.

Nesse conjunto de cenas é narrada uma alegoria da formação cultural do Brasil, desde os conflitos dos europeus, passando pelo contato da cultura indígena com a cultura européia, a apresentação da religiosidade e musicalidade africanas e uma outra configuração de danças de inspiração européia, mas reorganizadas no Brasil. Em seguida, num momento mais recente da história, alude-se aos conflitos no sertão e à morte de Antônio Conselheiro.

⁷² O maracatu de baque virado descende de Coroações de Reis do Congo, instituição que existiu durante a escravidão. Sua realização é diretamente ligada a comunidades religiosas do Candomblé e sua apresentação está principalmente ligada ao período do carnaval.

⁷³ Segundo Roberto Benjamin (1989), os elementos musicais e coreográficos do caboclinhos foram extraídos de rituais de cultos de origem indígena, que sobreviveram semi-secretamente, apesar das perseguições às manifestações mágico-religiosas. Desta forma o povo mestiço teria elaborado um folguedo de representação da vida indígena utilizando reminiscências de autos jesuíticos de catequese, elementos visuais e literários do romantismo indianista e traços das culturas indígenas oriundos da música e dança religiosa, de cultos semi-secretos, somados ainda a elementos de culturas negras.

O desenvolvimento do enredo ratifica o mito fundacional do Brasil, do encontro das etnias. As tentativas de problematizar a junção pacífica das raças são apresentadas nas cenas referentes à cultura indígena e ao cangaço.

A cena “Índios do Nordeste” apresenta dois grupos étnicos, que se distinguem através do figurino e de sua postura corporal: são um grupo de índios e um grupo vestido à moda europeia do séc. XVI. Os dois grupos se movimentam, deslocando-se pelo palco em oposição espacial entre si, com movimentos e atitude corporal referentes às suas culturas. A predominância no centro da cena varia e os deslocamentos apresentam a tensão existente entre os dois grupos de personagens, sem que movimentos de luta sejam utilizados. Percebe-se a intenção de inserir a idéia de conflito na ocupação das terras indígenas, o que constitui um elemento novo na trajetória de encenações do grupo e contribui para uma visão menos idealizada sobre a formação do Brasil. A cena Missa Brasílica dá continuidade à apresentação de conflitos entre culturas na questão do índio, agora, através da catequização. O personagem de um padre ocupa lugar de destaque na cena. A música mistura cantos indígenas a vozes que entoam canto gregoriano. Os grupos de índios e dos “europeus” (da cena anterior) continuam dançando pelo espaço, mas já misturados entre si, sem tensão aparente. O padre gesticula como se celebrasse uma missa e, em meio aos movimentos coreográficos, um índio e um europeu se destacam com movimentos, que às vezes remetem a um simples encontro; e, em outros, a uma disputa. O momento é uma alusão à religiosidade e “espiritualidade mestiça”; uma espécie de celebração entre essas duas culturas, sem deixar de lembrar o jogo de poder envolvido. No entanto, a escolha musical enfatiza muito mais a celebração do que o conflito.

A cena “Reinados no sertão – movimentos revolucionários” apresenta dançarinos caracterizados como cangaceiros, e dançarinos caracterizados como policiais. Ambos os grupos utilizam movimentos de xaxado⁷⁴. Entre esses grupos, aparece um dançarino que representa Antônio Conselheiro. Em determinado momento, os policiais começam a simular golpes nos outros personagens e, quando a música finaliza, todos ficam caídos no chão e apenas os policiais ficam de pé. A cena seguinte é constituída por uma procissão religiosa, com tom de lamentação, dirigida ao corpo do personagem Antônio Conselheiro.

⁷⁴ O xaxado é um ritmo e uma dança sertanejos, segundo Benjamim(1989) com evidentes características de culturas indígenas, originário das regiões do Pajeú e Moxoto (Pernambuco). A sua divulgação inicial se deveu ao bando de Lampião, ficando por isso associados ao Ciclo do Cangaço. A dança era exclusivamente masculina: em fila indiana, um participante atrás do outro, sem volteio, avançando o pé direito em três e quatro movimentos laterais e puxando o pé esquerdo, num rápido e deslizado sapateado.

Essas menções às lutas que aconteceram e à disputa de poder distinguem *O Romance da Nau Catarineta* dos demais espetáculos do grupo e das abordagens para-folclóricas. No entanto, sobressai-se a idéia de comunhão e de paz, porque a alusão aos elementos de disputa não ganha ênfase, senão na oração para Antônio Conselheiro, mas que tem um tom de lamentação conformada. A presença do negro ocupa também várias coreografias. A ênfase, nesse caso, é dada à religiosidade e às danças festivas e não há alusão a conflitos. Essas escolhas dão forma à ideologia que funda o Balé Popular do Recife e aponta a dificuldade do grupo de problematizar os mitos de construção do Brasil.

A dificuldade reside no desejo de valorizar a cultura brasileira que é resultado desse processo de colonização. Esse desejo é explicitado na terceira parte do espetáculo que apresenta e comemora o legado do próprio grupo Balé Popular do Recife, como o resultado dessas miscigenações culturais. É composta pelas cenas “O Quinto Império” e “Delírio”.

Na primeira, a música inicial é a melodia de “A Oração do Divino”, a qual é parte do folgado guerreiro, sendo a música de abertura do principal espetáculo do Balé Popular do Recife: *Nordeste- A Dança do Brasil*. Todo o grupo retorna e canta acompanhando a letra da música mecânica, executando gestos tradicionalizados pelo próprio grupo. A música volta a tornar-se rápida, e sugere alegria. Grupos de dançarinos, vestidos de índios, camponeses e africanos, dançam em uníssono, usando movimentos de várias danças catalogadas pelo BPR. A cena “Delírio – o contador de histórias” também ilustra o propósito do Balé Popular do Recife, através de uma valsa que comemora os seus quinze anos de atividade. O início dessa valsa é o solo descrito no início desse item do capítulo. Quando esta introdução termina, a música torna-se valsa, apropriada ao estilo europeu e, então, entra um grupo de cerca de trinta crianças que acompanham e imitam o Mateus.

Aos poucos vão entrando duplas de dançarinos com movimentos ternários, ou seja, acompanhando ritmicamente a valsa. Nem sempre os movimentos das danças populares ficam bem encaixados nesse tipo de compasso e no andamento harmônico da valsa, o que sugere que a idéia ainda estava pouco desenvolvida na sua execução pelo grupo como um todo, diferentemente do resultado apresentado no solo de Ângelo Madureira.

Portanto, guiado pelo desejo de valorizar e comemorar a produção do grupo, a narrativa que estava sendo desenvolvida sobre a formação do Brasil, e que levantava elementos sinalizadores de conflitos e heterogeneidade cultural, conclui-se como uma festa na qual esses conflitos e a heterogeneidade desaparecem. É a ratificação da comunidade imaginada - Todos como UM, o que é ratificado pelo uníssono na execução dos

movimentos, pela mistura não hierárquica dos personagens e etnias. Assim, a operação idealizada pelo BPR de unir diferentes expressões artísticas se apresenta como a falsa prova de que os conflitos deixaram de existir.

5.2 Procissão dos Farrapos do grupo Balé Brincantes: o criador, descrição e análise do espetáculo.

5.2.1 O Balé Brincantes

Em 1988, Estefânia de Aquino (Stef Aquino), Fátima Monteiro, Dicinete Mota, Carlos Firmino, Edilton Junior e Flora Pedroza, entre outros dançarinos, deixaram o elenco do Balé Popular do Recife e formaram, junto com Raimundo Branco, o Balé Brincantes, que logo em seguida recebeu Alexandre Macedo como integrante. Alexandre Macedo afirma que não foi por uma discussão profunda sobre a criação artística que o grupo divergiu do Balé Popular do Recife, e sim devido à remuneração dos dançarinos. O primeiro trabalho do grupo chamou-se *Magia, Dança e Tradição* que, seguindo a estrutura do espetáculo *Nordeste- A Dança do Brasil*, apresenta diversas danças regionais com seus figurinos e música específicos. Até os dias atuais, este espetáculo continua sendo apresentado, principalmente em eventos ligados ao turismo, com importante papel para a sustentação financeira do grupo.

O espetáculo *Magia, Dança e Tradição* não apresenta uma nova estrutura ou pesquisa sobre as danças populares. No entanto, o grupo investe em posturas mais eretas e uniformes e utiliza os pés em ponta, em vários movimentos. A utilização ou não desses elementos era uma questão polêmica entre integrantes do BPR, pois, para alguns, usá-los significava perder a referência da pesquisa original realizada. Tal fato acarretaria perda do sentido de preservação das danças populares, o que era visto como função do grupo. No Balé Brincantes, esses elementos foram incorporados como diferenciadores do BPR.

Paralelo ao espetáculo *Magia, Dança e Tradição*, outros espetáculos são criados demarcando um desejo por novas utilizações das danças populares, como *Gitano* (1989) – trabalho criado para um encontro de ciganos que aconteceu no Cabanga Iate Clube, que encena estórias e os movimentos da dança cigana; e *Uakti* (1990) - baseado na lenda dos índios Tucanos, do Rio Negro. Este trabalho foi apresentado no VIII Ciclo de Dança do Recife e no XVIII Festival de São Cristóvão e é assim descrito no Acervo Recordança (1994):

Espectáculo do Balé Brincantes baseado na lenda dos índios Tucanos do Rio Negro. O trabalho mostra a relação do homem com as coisas que o cercam, e a harmonia que essa relação pode trazer. Conta a história do índio Uakti, que tinha o corpo cheio de buracos. Quando o vento batia em seu corpo e atravessava os buracos, fazia um som que encantava as mulheres e deixava os homens loucos de ciúmes. E é esse ciúme que faz com que os homens matem Uakti. O índio é enterrado na beira do rio, onde, depois de um tempo, nascem pés de bambu. Segundo a lenda, é dessa árvore que são feitos instrumentos musicais com sons repletos de beleza e originalidade.

Uakti, portanto, tem como roteiro uma lenda indígena. Sua organização coreográfica trabalha elementos do caboclinho, dança de influência indígena e catalogada pelo Balé Popular do Recife, misturando-os com elementos de dança moderna.⁷⁵ Percebe-se que no Balé Brincantes o repertório organizado pelo Balé Popular do Recife passa a ser utilizado como um vocabulário de movimentos para conexões diversas. Mantendo essa perspectiva, em 1991 o grupo estreou o espetáculo *Procissão dos Farrapos*, principal trabalho do Balé Brincantes, com o qual recebeu prêmios do Sated-PE e do Fenart - Festival Nacional de João Pessoa - e foi selecionado para participar do Projeto CumpliCidades, um intercâmbio entre o Nordeste do Brasil e Portugal que promoveu a circulação do espetáculo por 16 cidades portuguesas, no ano de 1994. O grupo também desenvolveu o projeto Estação do Frevo, que tem como proposta apresentar o frevo durante o ano inteiro, no mercado da Ribeira, importante centro turístico da cidade de Olinda e atua até o período de escrita desta dissertação.

5.2.2 O criador: Alexandre Macedo

Roberto Alexandre Macedo, conhecido profissionalmente como Alexandre Macedo, nasceu em Recife em 21 de julho de 1960 e cresceu no bairro Jordão, localizado na periferia do Recife. Durante a sua formação no curso de Educação Física da Universidade Federal de Pernambuco iniciou contato com a dança, através das aulas de ginástica rítmica, e decidiu, a partir de 1979, investir numa formação em dança com aulas de dança clássica e moderna com Mônica Japiassú, Bernot Sanches (moderno), Fátima Freitas, Leni Dalle (jazz), na Academia Arte e Movimento e, posteriormente, com Isabel Peixoto (sapateado, moderno, jazz). A partir de 1981, passou a integrar como dançarino o elenco de espetáculos da Academia de Mônica Japiassú (Tempos Perdidos Nossos Tempos), uma das escolas de

⁷⁵ A conexão de danças de referência indígena e dança moderna foi experimentada por Alexandre Macedo e Célia Meira, em 1985, numa coreografia apresentada na mostra competitiva do Festival Ciclo de Dança.

referência no período. Participou de teatro de Revista (*Tal e Qual Nada Igual*, com texto de Jommard Muniz de Brito e direção de Guilherme Coelho) e de teatro e dança (*O Baile do Menino Deus*, de Ronaldo Brito). Já na década de 1990, Airton Tenório e Henrique Schüller contribuem com olhares sobre a dança contemporânea.

Imagem 027



Alexandre Macedo, na década de 1980, atuando no BPR

No entanto, a sua trajetória em dança tomou novo rumo quando assistiu a uma apresentação do Balé Popular do Recife, como afirmou em entrevista:

Um dia, quando fazia Educação Física, fui assistir, no Geraldão, à abertura dos Jogos Universitários Brasileiros, e vi o Balé Popular se apresentando. Foi um absurdo! Aquilo me arrepiou. Eu disse: é isso que eu quero pra mim, vou correr atrás disso.⁷⁶

Segundo Macedo, o contato com o Balé Popular do Recife reativou suas memórias de infância e juventude no bairro do Jordão, cujo carnaval lhe ensinara movimentos do frevo e de outras danças populares. “Passei a olhar essas danças com outros olhos”, conta. Seu interesse o levou, em 1983, a participar, sem grandes êxitos, do concurso de passistas, um evento que, tradicionalmente, revelava dançarinos de frevo.

Ainda em 1983, participou de oficina de dança e foi aprovado no teste de elenco do Balé Popular do Recife, passando a integrar a companhia. Atuar no elenco dos espetáculos do grupo e participar da criação do espetáculo *Nordeste: A Dança do Brasil*

⁷⁶ Entrevista concedida ao Acervo RecorDança em 2003.

constituíram o Balé Popular do Recife como o principal espaço de informação sobre danças populares e de formação profissional para Macedo, assim como para outros artistas da época. Macedo permaneceu no Balé Popular do Recife de 1984 a 1989, participando de vários espetáculos e viagens do grupo. Nesse período não se afastou totalmente de outras produções artísticas, participando de empreendimentos como o *Cabaré Voador*, atração permanente do Circo Voador – que promovia experimentações bem ao clima *pop* dos anos 80; e também incursões como coreógrafo, criando a coreografia *O quarto mundo*, com Raimundo Branco e Célia Meira, em 1985, e atuando como coreógrafo e dançarino no espetáculo *Litanias de Satã*, sob direção de Carlos Carvalho, de 1987.

Em 1988, uma discussão sobre remuneração e horários faz um grupo de bailarinos se afastar do Balé Popular do Recife e fundar o Balé Brincantes de Pernambuco (1988). Em 1989, Macedo ingressa nesse grupo, abandonando as atividades junto ao BPR, e nele permanece até 1993.

Acompanhando a sua trajetória, vê-se a conexão permanente com elementos da cultura popular, como afirmou em entrevista:

Eu sempre trabalho voltado para a cultura popular e para o que a gente também chama de “cultura dos oprimidos”, como mendigos, índios... De uma certa maneira, é o mesmo trabalho de danças populares criado pelo Balé Popular — que é um trabalho mais “pra inglês ver” — mas meu interesse é sempre voltado para a cultura dos oprimidos e a busca de uma linguagem mais contemporânea, que é a dança de hoje. Ou seja, pensando em ter uma abordagem mais técnica na transposição da dança popular para o palco. Eu acredito muito no bailarino ator, no teatro dança. Eu tive muito de autodidatismo, de ir fazendo cursos de tudo e usando as informações. Eu adoro cinema e fotografia, acho que isso entra na coreografia, pois sou muito preocupado com essa visão do geral. Gosto também de ver o mesmo movimento visto de vários ângulos ... fui pegando essas informações e passando num liquidificador.⁷⁷

Macedo afirma, portanto, a influência direta do Balé Popular do Recife e reconhece a utilização de elementos vindos das suas diversas experiências artísticas: o teatro, a dança moderna, o teatro de revista. Sua fala apresenta uma visão crítica do trabalho do Balé Popular do Recife, mas assume que este se mantém como base de sua criação, mesmo após a saída do grupo.

⁷⁷ Entrevista à autora, em setembro de 2006.

5.2.3 Procissão dos Farrapos



Imagem 028

Procissão dos Farrapos, 1991

O espetáculo *Procissão dos Farrapos* estreou em 1991, dentro da programação do Festival Estação Dançar, promovido pela Prefeitura do Recife, no Pátio de São Pedro, e no início do ano seguinte cumpriu temporada em teatro. O Pátio de São Pedro é um espaço público voltado para a recepção de turistas por seu casario antigo e restaurado, mas é também muito freqüentado pelos comerciantes e trabalhadores do centro do Recife. Esse festival reunia praticamente todos os grupos da cidade, independente do estilo de dança, e possibilitou trocas entre os diferentes estilos e também a realização de oficinas e apresentação de grupos de fora do Estado.

O argumento de *Procissão dos Farrapos* baseia-se na idéia de que as danças populares são também expressão do povo pobre e que estão inseridas no cotidiano de pessoas marginalizadas pela sociedade. A estrutura do espetáculo apresenta essas pessoas, no caso, mendigos, esfarrapados, e elementos do seu cotidiano, como o trabalho e o lazer, poetizados e permeados por danças e folguedos locais. Segundo Macêdo⁷⁸, o espetáculo *Procissão dos Farrapos* começou a ser idealizado numa noite de chuva em que ele, para se proteger, ficou embaixo de uma marquise no centro do Recife.

⁷⁸ Entrevista à autora, em setembro de 2006.

Eu estava na rua, choveu, e eu fiquei embaixo de uma marquise na Av. Dantas Barreto (no centro comercial do Recife). Pelo costume, eu tinha certa tranqüilidade em estar nesse tipo de ambiente — já levei gente desconhecida pra minha casa. Eu vi as pessoas vivendo naquela marquise e tudo que eu vi ali entrou no meu espetáculo. Eu passei a noite inteira, sentado, conversando com eles e eu vi ali um espetáculo contundente, questionador, apresentando coisas que muita gente não quer ver. Porque o que a gente aprendeu a fazer com o Balé Popular do Recife era uma espécie de realidade fantasiada.

A observação continuou e passou a fazer parte da pesquisa individual de todos do grupo. Como explica:

Pedi para eles observarem, criarem seus personagens. Tinha um bailarino — Sérgio Galdino — que não tinha muita habilidade na dança na época, mas eu queria que ele participasse. Então, o inseri no papel de aleijadinho, fui usando o que cada um tinha a oferecer, cada um foi trazendo elementos da rua para personagens e eu fui dando dicas. (...) Ai foram surgindo elementos de figurino, baseado nas sobreposições que víamos, a forma como reagem a carros de som, as brigas, essa coisa de brincar de "porrada". Comecei a imaginar e incluir elementos como a vela, o girassol de pedintes...

Perguntado sobre a sua preocupação com a recepção do espetáculo, já que ele estava questionando uma visão de dança popular que já ganhara respeitabilidade e admiradores, respondeu:

Para mim essa dança (popular) também é desse povo da rua. (...) Eu só me preocupei que a capoeira estivesse no momento certo, numa hora de briga; que o frevo estivesse num momento de violência contra a menina - na cena de um abuso sexual, a disputa é em cima do frevo; o caboclinhos também vem numa hora guerreira; o maculelê introduzi na hora dos vendedores, de batalha da vida dos vendedores ambulantes. (...) Como a gente (o Balé Brincantes) já tinha uma dança voltada para turista (o espetáculo *Magia, Dança e Tradição*), eu não me preocupei se as pessoas rejeitariam ou não.

Portanto, Macedo apresenta o seu foco de preocupação dramaturgica na coerência das relações entre cada dança e o contexto em que ela se inscreve na realidade da época — a organização da dança serve como metáfora para a situação representada. Por outro lado, mostra que a garantia de sobrevivência financeira do grupo, através das apresentações voltadas para o turismo, permitiu que os criadores se sentissem livres da pressão do mercado para criação, e para realizar as escolhas de linguagem do espetáculo.

A forma de composição coreográfica foi baseada na organização das movimentações de danças populares relativas às sugestões das músicas escolhidas. Macedo

criava as seqüências e repassava para os bailarinos, no entanto, havia espaço para contribuições individuais. Também houve um estímulo para que a personalidade de cada dançarino aparecesse em cena:

O elenco não era muito igualzinho em termo de execução. A gente queria ficar mais autêntico do que a coisa recriada, limpinha. Eu tive a preocupação de deixar livre, tinha o desenho coreográfico, a quantidade de movimentos, mas aquilo de que cada passista tem sua forma de executar, eu procurei manter.

Os dançarinos colaboraram também com a criação dos figurinos, composto por sobreposição de roupas esfarrapadas e velhas. A trilha musical é composta por músicas instrumentais de Egberto Gismonti, Philip Glass e Antônio Carlos Nóbrega - utilizando ritmos de maracatu, caboclinho, frevo e bumba-meu-boi⁷⁹.

5.2.4 Poética do espetáculo e a utilização do frevo

Imagem 029



Alexandre Macedo interpreta o mendigo em Procissão dos Farrapos

A análise do espetáculo *Procissão dos Farrapos* foi realizada a partir do registro, disponibilizado pelo Acervo RecorDança, da apresentação de estréia, no Pátio de São Pedro – Recife, em 02 de novembro de 1991, como parte da programação do projeto Estação Dançar. A descrição com detalhamento está disponível nos Anexos desta dissertação.

No Espetáculo *Procissão do Farrapos*, o frevo aparece como dança e música, após a cena de aliciamento sexual. O enredo da coreografia se estrutura como encenação de briga e perseguição dos mendigos ao casal da cena anterior. A música de Antônio Carlos

⁷⁹ O Bumba-meu-boi em Pernambuco é o resultado da aglutinação de vários reisados. O núcleo central é o episódio da morte e ressurreição do boi.

Nóbrega, interpretada pelo Quinteto Armorial, não é uma composição tradicional de frevo, mas uma releitura que mistura ritmos de frevo e caboclinhos. A música mantém o elemento “viril” do frevo de rua que é amplificado pelo desenvolvimento coreográfico.

A composição coreográfica dialoga com os elementos rítmicos e melódicos da música, mas, ao contrário da “alegria” e descontração das apresentações convencionais, ressalta a postura de agressividade na execução dos movimentos e enfatiza movimentos que mantêm semelhanças com golpes, tais como “rojão” e “pernadas”. O fluxo do movimento varia entre livre e controlado, sempre com o peso ativo e forte, com ênfase no centro gravitacional. Portanto, sem elementos que produzem a sensação de leveza. Ao contrário, enfatiza-se o peso, a força e a agressividade. Sem ênfase vertical, a coluna vertebral se torna côncava, em vários movimentos, distanciando-se da postura corporal desenvolvida pelo BPR e também utilizada pelo Balé Brincantes em suas apresentações convencionais.

No final da execução da música, há momento de livre improvisação em que não é ressaltado o aspecto acrobático do frevo, sendo este aspecto colocado em segundo plano. A ênfase se mantém sobre como um corpo “de mendigo” dançaria o frevo - sem “limpeza”, finalização dos gestos, nem aspectos de simetria ou verticalização do tronco. Basicamente são utilizados movimentos de frevo e de caboclinhos, com predominância do frevo. Os movimentos de frevo apresentados são:

Nos momentos em uníssono:

Pernadas

Rojão

Passeio na pracinha

Plantando mandioca

Tesoura com bailarina

Parafuso

Pernada embaixo

Chutes

Nas improvisações:

Tesoura

Pernada

Tramela

Pisando em brasa

Parafuso

Alegria do salão

Abre alas

Rojão

Ponta de pé calcanhar

Festival de bailarinas

Caindo nas molas

A utilização espacial é feita de forma indireta e, apesar de manter como referência o plano frontal, se organiza, em geral, de forma não-simétrica, apresentando momentos de utilização livre do palco, quando se apreende a sensação de tumulto e de confusão. No final, aos poucos, os dançarinos caem no chão usando o movimento de frevo chamado “caindo nas molas”.

A ênfase na agressividade diverge da interpretação que o Balé Popular do Recife difundiu do frevo, em cujos espetáculos tradicionais o frevo é apresentado com alegria eufórica. Difere também da compreensão do frevo difundida por Valdemar de Oliveira — que afirma que este não herdou a agressividade da capoeira — e dos discursos que ligam o frevo apenas a uma identidade alegre e positiva.

Ao contrário, *Procissão dos Farrapos* apresenta uma abordagem do frevo que o conecta à situação de exclusão social dos criadores do frevo – “a canalha das ruas”, na descrição de Valdemar de Oliveira - o povo pobre do Recife. Nessa operação, não há variação dinâmica ou criação de novos movimentos, em relação ao que já era apresentado pelo BPR. A semelhança com a estrutura do Balé Popular do Recife, no que diz respeito à relação dos movimentos com a marcação rítmica da música, amplifica a diferença de leitura sobre o fenômeno frevo e denuncia o quanto a construção da corporeidade do dançarino modifica a compreensão do movimento. Nesse espetáculo, pode-se entrever a descrição do frevo feita por Benjamin Lima: “Tão original mesmo que logra ser uma expressão do belo, mediante o cultivo proposital, sistemático, intenso, do feio.” (apud Oliveira, 1993: 95).

Assim, a abordagem do frevo interrompe as narrativas convencionais que garantem que o frevo representa a alegria e o heroísmo do pernambucano. A polissemia promovida é o aspecto performativo da coreografia, pois não se trata de qual versão é mais legítima, mas da abertura para possibilidades de interpretação do frevo e das expressões culturais. Outro aspecto performativo diz respeito à encenação da questão da definição de povo, quando se fala em dança popular. À pergunta quem é o povo que produz a cultura popular, entendida como legítima expressão da cultura brasileira, o espetáculo responde: são miseráveis, olhem como eles vivem. Através de análise descritiva, contagiada pelo fluxo do espetáculo que não se subdivide em quadros, apresento como os elementos do cotidiano dos mendigos dialogam com danças populares. Os personagens estão sempre em cena e as mudanças são organizadas praticamente sem intervalo.

O espetáculo inicia-se com o palco vazio e a música instrumental e minimalista cria um ambiente de suspense que perdura por alguns minutos. Aos poucos vai se notando que um grupo de pessoas está vindo do final da rua, empurrando uma carroça. Passam pelo meio da multidão até que chegam à frente do palco. Nesse momento, dançarinos com roupas esfarrapadas e com o rosto maquiado na cor branca, e com os olhos marcados por um largo contorno preto, entram no palco e ajudam a subir a carroça da platéia para o palco, junto com os demais que a empurravam e algumas pessoas do público. Os aplausos fazem a música ficar menos audível por alguns segundos. Então, vêem-se as figuras em cena: são homens e mulheres com roupas esfarrapadas, vestidos como mendigos e moradores de rua. Seus rostos estão pálidos e os olhos, destacados, ganhando com isso um contorno expressionista, em contraponto ao figurino realista. Representam personagens mendigos: alguns estão mancando, outros têm tremores nas mãos, uma mulher carrega uma criança que chora, um outro homem se arrasta como um aleijado.

Após alguns desdobramentos narrativos e coreográficos⁸⁰, inicia-se a primeira seqüência de coreografias inspiradas nas danças populares:

A primeira música é do Quinteto Armorial e utiliza elementos do maracatu de baque virado, acrescentando instrumentos melódicos e harmônicos. Seguindo o ritmo do maracatu, o grupo se movimenta, um homem abre um guarda-chuva que simula a *umbrela* que no maracatu protege o rei e a rainha. Ou seja, estrutura-se um cortejo que remete ao maracatu. O público parece identificar a sugestão, pois aplaude. O grupo dança movimentos “recriados” a partir desse folguedo, grupos de quatro pessoas estão em sincronia, mas, ao serem espalhadas pelo palco, a sensação que prevalece é de um tumulto, propositalmente construído. A música torna-se mais agitada e sugere uma releitura da música do caboclinho. O grupo, agora todo em uníssono, utiliza movimentos da dança caboclinhos e avança em direção ao personagem que cheirava cola, que pega um cabo de vassoura para se defender. Após um período nesse desenvolvimento coreográfico, usando basicamente movimentos da dança caboclinho, o mendigo se coloca no centro do palco, com o cabo de vassoura prendendo os braços nas suas costas. O ritmo da música se torna lento, o que, junto à ausência de movimentação, gera um certo suspense. O grupo anda em direção ao mendigo e o toca, simulando estar comendo a sua carne, numa referência a outro folguedo popular – o bumba-meu-boi. O mendigo se levanta, agora os braços presos fazem referência ao próprio

⁸⁰ Ver anexo

boi, do folguedo, e o grupo dança ao seu redor com passos da dança do bumba-meu-boi, transformando a cena numa grande festa.

Portanto, três elementos de danças populares são utilizados nessa coreografia. O primeiro, o maracatu, compõe uma cena em que se expõe a distância gritante entre o desejo de ser uma corte de rei negro e a situação de pobreza que envolve os agentes daquela brincadeira. A substituição das roupas com brilho e rendas por farrapos e a rica *umbrela* por um guarda-chuva furado ratificam essa sugestão. Em seguida, o caboclinhos, uma dança que remete a uma herança indígena e retrata um auto de guerra. A dinâmica agressiva própria dessa dança é usada como componente dramático que aponta um conflito do grupo com relação ao mendigo que está em destaque. No terceiro momento, o mendigo caído no chão é motivo de apreensão e curiosidade; os demais se aproximam e, nos seus gestos, relatam o ato de comer da carne do homem no chão. Quem conhece o bumba-meu-boi já entende que se remete à cena em que se reparte o boi para saciar a fome dos demais - o boi que é, ao mesmo tempo, elemento espiritual, poético e o animal, cuja carne é tão almejada por quem não pode comprá-la. No contexto do espetáculo essa compreensão é reforçada. Ali, tal qual a sereia cantada por Gilberto Gil, na música “A novidade”: “alguns a desejar seus beijos de princesa, outros a desejar seu rabo pra ceia”, poderia ser retomada a exclamação “oh mundo tão desigual, tudo é tão desigual! Ah! De um lado esse carnaval, do outro a fome total!”. O mendigo-boi se move e a dança é retomada com alegria própria da festa-teatro-vivência que é o bumba-meu-boi.

A segunda seqüência da coreografia inspirada nas danças populares aparece ligada a situações do cotidiano. Assim, vendedores-ambulantes se tornam lutadores de maculelê e capoeira. Em seguida, as mulheres dançam samba e alguns movimentos da dança dos orixás, a música é um toque de pomba-gira e podemos ver trejeitos de prostitutas. Essa idéia é reforçada pelo jogo de disputa entre elas, pela forma como tocam o próprio corpo e pela repetição da seqüência de movimentos por homens com saias, remetendo a travestis. Ainda como elemento cotidiano, é encenada a sedução de um personagem criança por um personagem mendigo. Em sua sedução, o mendigo faz ela cheirar cola e a cena indica que a menina está sendo abusada sexualmente. No entanto, a plasticidade dada à cena não deixa clara uma repulsa por parte da menina. O grupo de mendigos, no fundo do palco, percebe a situação e se coloca em posição de ataque. É quando se desenvolve a coreografia do frevo descrita acima.

A finalização do espetáculo acontece com a retomada de elementos do início, transformados:

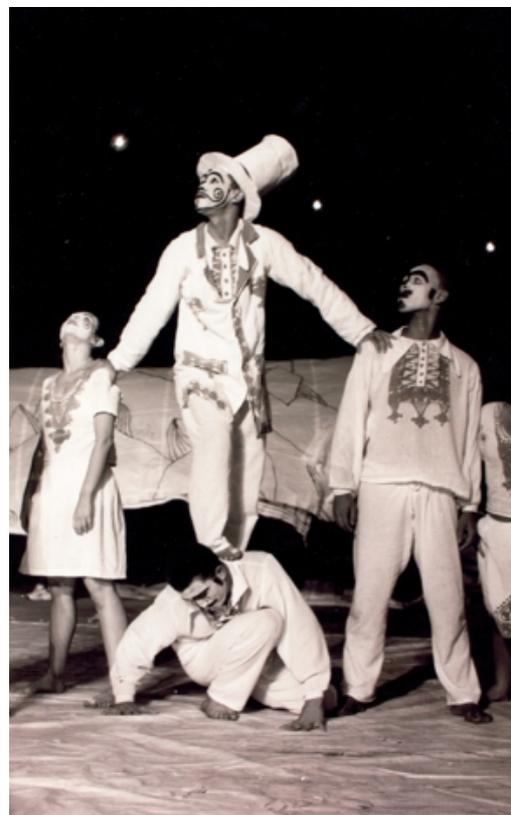
Retorna a mesma música que inicia o espetáculo. Agora, o palco não está vazio. Os mendigos se levantam virando de costas e, aos poucos, vão encarando a platéia. O mendigo — personagem principal — aparece puxando a carroça junto com a mulher com a criança de colo. Em seguida o grupo executa uma seqüência de movimentos, que pode ser apontada como produzida por uma forma de coreografar criada pela dança moderna que se desdobra em uma corrida ao redor da carroça, sua maneira de correr, às vezes de frente, às vezes de lado ou de costas para a platéia, sugere estarem sendo levados por uma força maior, como se estivessem no meio de um furacão. Em seguida, movimentos das danças apresentadas são executados em câmera lenta; depois, o grupo anda em direção ao centro do palco e repete o gesto de pedir esmola e em seguida girar sobre o círculo formado pelos bailarinos com as mãos estendidas. Esse gesto repetido, após a exibição de tantas danças e da situação de miséria, gera novas conexões. Agora, ligado ao uso das danças populares, o pedido pode ser visto também como denúncia, ou pedido de reflexão sobre o tratamento dado à cultura popular, que muitas vezes é usada de forma “folclorizada” e em detrimento de uma mudança social dos seus criadores e executores. O grupo se dissolve novamente, espalhando-se pelo palco até formar um desenho coreográfico semelhante ao do fim da primeira cena, que congela, anunciando o fim da apresentação.

Portanto, o espetáculo rearticula o vocabulário conhecido pelo público e, ao subverter o figurino e criar um contexto único para todas as danças apresentadas, o Balé Brincantes se inscreve na História da dança da cidade do Recife, problematizando um dos seus elementos mais marcantes. Ele interrompe o imaginário onírico e idealizado do povo e, assim, interrompe a narrativa linear da nação homogênea em que o Povo, como representante da nação, pode ser tratado como elemento indivisível. As disparidades de acesso aos meios de consumo e produção assumem destaque, assim como as diferenças de classe não são apagadas.

5.3 A Demanda do Graal Dançado do grupo Grial: o criador e a poética do espetáculo.

5.3.1 O Grupo Grial

Imagem 030



Grupo Grial, espetáculo *O Auto do Estudante que se vendeu ao Diabo*, 1999, foto Hans von Manteuffel

O Grupo Grial foi fundado em 1997, por Maria Paula Costa Rêgo e Ariano Suassuna, com o objetivo de dar continuidade às tentativas de criação de uma dança Armorial, ou seja, traduzir em dança os preceitos do Movimento Armorial, que defende a criação de uma arte “erudita” brasileira baseada na cultura popular. Dentro dessa proposta e a exemplo da estrutura do Balé Armorial do Nordeste, o grupo foi idealizado como tendo seu corpo de dançarinos formado por artistas “eruditos e populares”. No entanto, dessa vez, não seria o balé a referência, nem como técnica e nem como estrutura de dança erudita, sendo substituído pela dança moderna e contemporânea. O elenco inicial era composto por: Fernanda Lisboa e Valéria Medeiros que tinham formação clássica e moderna, Jáflis Nascimento, passista tradicional com diversas experiências em teatro e dança, Pedro Salustiano, filho de Mestre Salustiano e, portanto, participante de cavalo marinho, maracatu rural e outras tradições da Zona da Mata Norte de Pernambuco, e Maria Paula. O olhar traçado pela coreógrafa através dessa convergência de técnicas é que levaria à sua

organização coreográfica. Para Ariano Suassuna, a presença de formações diferentes deveria ser usada num fluxo de mão dupla, como explica em entrevista à TVE: “Eu escrevi o roteiro de uma maneira que os dançarinos de formação popular aproveitassem a experiência dos outros de formação erudita e vice-versa”⁸¹.

O grupo teve aulas de cavalo marinho com Mestre Salustiano, que inicialmente fazia parte do grupo como músico e professor, e primava pelo contato direto com as tradições populares. Desde a época em que Maria Paula participou do Balé Popular do Recife, este grupo já não fazia mais as pesquisas de campo que deram origem à proposta do grupo, como explica:

Em nenhum momento o Balé Popular proporcionava o cruzamento com mestres, nem a compreensão do universo tradicional. Eu achava que o que eu fazia era tradicional. Eu fui pra Alemanha dar aula de maracatu e depois de anos é que eu soube que eu ensinei o que o balé fazia como maracatu.

Segundo Maria Paula, a pesquisa para a criação do Grupo Grial começou pelo estudo do Movimento Armorial, pois, para ela, era preciso reorganizar o olhar antes mesmo de se debruçar sobre as tradições:

O olhar como você percebe a cultura é que tem que se transformar antes de você adentrar nas tradições populares. Como é que eu vou perceber? O que é que é a cultura popular pra mim? O que é que eu quero dela? (...) Você que já trabalhou no frevo, por exemplo, se você não transformar o seu olhar em cima do frevo, não adianta chegar perto do frevo, porque você não vai ver, não vai perceber a riqueza que se encontra inerente a esse universo, entendeu? Essa riqueza, essa possibilidade de vir a ser qualquer outra coisa. Então, o Grial começou com a mudança de olhar, mudança de questionamento sobre quem é ela (a dança popular), o que ela representa na minha construção corporal, o que pretendo com ela.”⁸²

Para isso, segundo a coreógrafa, a convivência com Mestre Salustiano teve muita importância, pois exigiu reflexão sobre como lidar diretamente com o universo popular que Salustiano representa.

A estréia da *Demanda do Graal Dançado*, em 19 de março de 1998, obteve repercussão nos jornais locais, as reportagens explicitam o desejo do grupo pelo desenvolvimento de uma dança “erudita brasileira”, a partir da união da dança contemporânea com a dança popular. Nesse sentido, no decorrer da história do grupo, vejo

⁸¹ Reportagem produzida pela TVE, em 1997.

⁸² Entrevista à autora e a Roberta Ramos, em julho de 2006.

que o que se entende por dança contemporânea está ligado a uma ampliação da liberdade de olhar e encenar. Compreensão que ainda não é suficientemente visível nesse primeiro espetáculo, mas que ganha entendimento no conjunto das obras do grupo. A *Demanda do Graal Dançado* teve boa recepção local e nacional, conforme artigo de Ariano Suassuna, publicado na Revista Bravo em 1999. O grupo sentiu-se respondendo à proposta Armorial, e o apoio continuado de Suassuna ajuda a confirmar isso. O espetáculo circulou por festivais do Brasil e exterior. Também foi tema de um documentário da TVE, exibido em rede nacional, com imagens do espetáculo e com entrevistas com Maria Paula e Ariano Suassuna, em Recife.

Nessa época, em entrevista à TVE, Maria Paula explicou a sua intenção para o espetáculo e para o grupo: “A idéia era que o trabalho fosse evoluindo, e do regional passasse para o universal.” O que combinava com a concepção de arte defendida por Suassuna: “Pra mim as obras que mostram conteúdos universais são obras nacionais que são universalizadas pela quantidade. Por uma quantidade de sonho humano que torna aquelas obras compreensíveis.” Ariano reafirma as suas bases filosóficas nas idéias de Herder⁸³, sobre a arte erudita, mas tenta se distanciar da concepção implícita ao pensamento romântico que vê no povo o passado, afirmando que “a idéia de presente, passado e futuro não tem uma validade grande no campo da arte.”⁸⁴

No percurso do grupo houve várias mudanças de elenco, mas procurou-se manter a lógica de formação inicial, compondo o elenco com dançarinos populares e de formação clássica, moderna e contemporânea. Essa formação foi alterada apenas nos mais recentes espetáculos, *Brincadeira de Mulato* e *Ilha Brasil – Vertigem*, em que a pesquisa da coreógrafa coloca em cena apenas dançarinos oriundos das artes populares.

Da área de dança popular, também passam pelo grupo Maria Imaculada, filha de Mestre Salustiano, Aldenis Nascimento, Emerson Dias (Mercinho) e Viviane Madureira, esta, no entanto, formada pelo Balé Popular do Recife; da área de dança moderna, contemporânea e clássica participaram também Kleber Lourenço, Sandra Rino.

⁸³ Ver artigo de José Jorge Carvalho (2000) que mostra a afinação entre a concepção de cultura erudita e popular e resumo no capítulo quatro desta dissertação.

⁸⁴ Depoimento registrado na reportagem produzida pela TVE, em 1997.

5.3.2. Maria Paula Costa Rêgo

Maria Paula tinha em torno de oito anos de idade quando começou a ter aulas de dança, na Escola *Mater Christi*. As aulas dirigidas por Enila de Resende privilegiavam a expressão individual e eram baseadas nos ensinamentos de Maria Fux. Alguns anos depois, as aulas passaram a acontecer diariamente, formando-se o grupo de dança da escola, que tinha contato direto com Maria Fux e, dela, recebia visitas mensais. Essa formação inicial, visível no seu trabalho atual, estava ligada a experiências de improvisação e expressão corporal, como explica Maria Paula:

A Enila não gostava de coreografar o corpo, o passo. Ela gostava de regimentar o espaço. Então, ela nunca solicitou uma coreografia, por exemplo. Pedia interpretações. E Maria Fux, também. Então, eu não tenho uma formação técnica. Aprendi a ter consciência do meu corpo dançando muito. Assim, de tanto dançar a gente acaba tendo consciência dos esquemas corporais. Movimentos mal executados, incorretos, me levavam à consciência dos limites. Era um pouco autodidata, sem dúvida.

Esse aprendizado durou até os seus quinze anos, quando mudou de escola e parou de praticar a dança. Após um intervalo de três anos, em 1982, entrou na Universidade Federal de Pernambuco no curso de Educação Artística. As aulas só começavam em agosto e então, no início do ano, propôs ao diretor do Colégio Contato, no qual estudara, dar aulas de dança. A proposta foi aceita e seu principal público, no início, foram os alunos do grupo de teatro do colégio. Nesse período, Ariano Suassuna, que, além de artista e gestor cultural já consolidado na cidade, era pai de sua amiga Mariana Suassuna, introduziu Maria Paula no Balé Popular do Recife, grupo que Suassuna ajudara a fundar em 1977.

Imagem 031



Maria Paula Costa Rêgo, no espetáculo *Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, 2000.

Maria Paula começou a acompanhar o grupo como estagiária, mas em uma semana soube que iria substituir Ana Madureira, que estava grávida, na turnê internacional do grupo. Assim, durante dois anos, aprendeu as danças populares e coreografias no Balé Popular do Recife, estudou educação artística e misturava esses aprendizados dando aulas no Colégio Contato. Nesse colégio fundou o grupo *Apsaras*, cujo nome, sugerido por Ariano Suassuna, significa “Deusas da Dança”, de acordo com a coreógrafa. Após dois anos como grupo do colégio, o *Apsaras* passou a ter vida independente participando de eventos diversos até 1988, quando ela decidiu fazer Pós-graduação em Coreografia na UFBA, na cidade de Salvador.

Lá, já com o interesse de criar uma linguagem própria a partir das danças populares, encontra no Grupo de dança *Odundê*, dirigido então pela professora Conceição Castro, um estímulo. Como finalização dessa especialização, coreografa *Mulheres das Coroas de Cobre* com alunos de dança da Escola da Fundação Cultural.

De volta a Recife, junta-se com os integrantes da recém-criada escola Cais do Corpo, dirigida por Maria Eduarda Gusmão, para iniciar outra pesquisa que daria continuidade à criação a partir das danças populares. No entanto, esse processo foi interrompido por seu casamento com um iluminador de origem francesa que a levou para morar na França, onde ficou por onze anos.

Segundo ela, a França, inicialmente, foi um momento de intervalo no seu processo criativo prático. As relações que lhe pareciam tão evidentes entre as danças populares e as possibilidades de criação cênica não eram mais visíveis, ao estar imersa no ambiente francês da época, como explica:

O que estava ficando mais próximo, na França, separou de vez, eu não sabia mais onde encaixar toda a minha vivência com o Balé Popular, o *Apsaras* e o conhecimento adquirido nas universidades. Sabe quando alguém apaga? Parece que você não tinha passado. Você chega num país como aquele, que representa a contemporaneidade em todas as linguagens artísticas... ele lhe engole! Cheguei em Paris, e me deparei com bailarinos de alto nível, mas de uma dança que não me dizia nada. Era como se eu não soubesse nem dançar! E não sabia nem botar a mão na barra, porque eu não tinha técnica clássica. Então eu rezava pra que as audições começassem pela improvisação.⁸⁵

A sua formação universitária brasileira também não era reconhecida e entrou na universidade Paris 8, cursando nova graduação: licenciatura em dança. Lá as aulas eram principalmente teóricas. “Seis meses de teoria, seis meses de prática. Não prática criativa,

⁸⁵ Entrevista à autora e a Roberta Ramos, em julho de 2006.

mas prática técnica.” Segundo Maria Paula, havia aulas com os melhores coreógrafos da França, mas os alunos não eram estimulados ou solicitados a criar, e sim aprender técnicas diversas, tais como “Cunningham, Laban, Galotta, Bonnie Cohen, etc”.⁸⁶

Para as aulas práticas, Maria Paula pagava aulas particulares a Laura Proença, brasileira que dançou por muitos anos no grupo de Maurice Bejart. Essas aulas eram focadas na consciência corporal, através da mescla de elementos do balé e de conhecimentos orientais como o *Yoga*. Baseava-se na observação do percurso do movimento e, segundo Maria Paula, foi fundamental para a sua compreensão da forma de usar os braços e para a ênfase na abertura do plexo solar, bastante visível nos primeiros espetáculos do Grupo Grial.

Em 1992, entrou no grupo de teatro de rua *Passagers*, dirigido por Philippe Riou, no qual participava com intervenções de dança. Em 1994 passou também a responder pelas coreografias do grupo. Nos espetáculos, trabalhava com tecidos, filó e, posteriormente, com uma grande tela vertical, na qual os artistas se movimentavam pendurados em cordas de rapel.

No início de 1997 voltou a Recife para se apresentar com o *Passagers* e retomou o diálogo com Ariano Suassuna, então Secretário de Cultura do Estado. Suassuna demonstrou interesse em investir numa nova tentativa de dança Armorial tendo Maria Paula como coreógrafa. Com o objetivo de mostrar a Suassuna como estava trabalhando a dança naquele momento, montou o duo com Renata Lisboa *Estar-se Preso por vontade*. No segundo semestre, retornou para o Recife com o objetivo de montar o grupo Grial e criar o espetáculo roteirizado por Suassuna *A Demanda do Graal Dançado*. Assim, retoma as investigações para criação de uma linguagem de dança a partir das tradições populares, agora, declaradamente dentro da proposta Armorial.

5.3.3 O espetáculo *A Demanda do Graal Dançado* (1998)

A Demanda do Graal Dançado, como esse nome revela ao aludir à lenda dos cavaleiros que seguem em busca do cálice de Cristo, destina-se a apresentar um percurso em busca de algo desejado. O *graal* dançado seria a realização em dança do movimento armorial, uma dança desejada e que revelaria, dentro da arte erudita, a “essência” do Brasil que é visível na cultura popular, segundo a concepção dos seus idealizadores.

⁸⁶ Entrevista à autora e a Roberta Ramos, em julho de 2006.



Nas extremidades, o erudito e o popular em busca do equilíbrio.

Maria Paula estava pensando em percurso, passagens por entre diferentes paisagens e texturas para sua nova coreografia. Ariano propôs, então, o roteiro do espetáculo, em que as passagens foram traduzidas na busca pela dança brasileira. O espetáculo ilustra assim o desejo do próprio grupo e tenta dar corpo a essa idealização.

O processo de criação envolveu aulas de cavalo marinho, mais especificamente do “mergulhão”, parte do folguedo em que há uma dança realizada em círculo e que funciona como uma espécie de jogo, de desafio entre os brincantes, que dialogam através dos movimentos executados em consonância com a música e da troca de olhares; houve, ainda, “aulas de contemporâneo”, dadas pelo bailarino pernambucano Kiram. Como Maria Paula vem de uma escola de improvisação, ela intentava ver no corpo de todo o elenco um tipo de qualidade específica de movimento tanto do mergulhão quanto da recriação elaborada por ela, o que, segundo a mesma, foi muito difícil, e nesse espetáculo ainda não estaria suficientemente visível. Para Maria Paula,

Até então, o Movimento Armorial só tinha vivenciado experiências de dança onde (sic) o erudito não havia se juntado realmente ao popular. A *Demanda* começou assim: com uma separação natural advinda das diferenças de formação. O Grial começou assim. Mas durante o processo

de criação as coisas começaram a mudar, pontes começaram a ser criadas e a comunicação se estabeleceu... só que tudo era muito frágil ainda. A Demanda juntou os dois pólos em um único universo, mas muito havia de ser feito.

Os movimentos foram criados através de laboratórios criativos inspirados, entre outras coisas, na geografia do Estado de Pernambuco: da zona da mata, a ondulação da cana; a aridez do sertão dialogando com o som da rabeca e o corpo quebrado, anguloso, inspirado ao mesmo tempo nos cactos e na sua leitura da movimentação dos dançarinos tradicionais, “angulosos por natureza”, segundo Maria Paula.

Além da concepção do espetáculo, Ariano Suassuna fez a indicação do repertório musical que utiliza Beethoven, Villa-Lobos, Zoca Madureira e Antonio Carlos Nóbrega, além da execução ao vivo de Mestre Salustiano. Dentro desse universo, Maria Paula selecionava as músicas. Para a coreógrafa, a importância da *Demanda do Graal Dançado*, para a época, está no tratamento dado aos dançarinos tradicionais.

A tentativa de unir dançarinos clássicos e de folguedos populares já havia acontecido na década de 1970, sendo a proposta inicial do Balé Armorial do Nordeste. No entanto, os elencos tiveram tratamentos diferenciados, não participando de aulas juntos e tendo espaços separados também na estrutura do espetáculo. Com menos dançarinos e incentivando a troca entre os conhecimentos de dança, Maria Paula e Ariano Suassuna intentavam dar um passo novo nessa questão.

5.3.4. Poética do espetáculo e utilização do frevo.

A versão a que tive acesso de *A Demanda do Graal Dançado* não é a da estréia. Nessa montagem posterior, Fernanda Lisboa foi substituída por Viviane Madureira, formada pelo Balé Popular do Recife, e Maria Imaculada, filha de Mestre Salustiano, integrou o elenco realizando algumas inserções nas cenas.

No espetáculo *A Demanda do Graal Dançado*, o frevo é o elemento central da coreografia que finaliza o espetáculo. A música é um frevo composto por Zoca Madureira, executado por flautas e clarinetes. É, portanto, um frevo com suavidade e sugestão de leveza. Apenas cinco dançarinos estão em cena e podem ser divididos em três tipos de ação coreográfica: duas dançarinas (Maria Paula e Valéria Medeiros) interpretam a música com pouca referência direta aos movimentos do frevo; um dançarino (Jaflis Nascimento) interpreta apenas movimentos de frevo; e uma dançarina (Viviane Madureira) se reveza

entre acompanhar a coreografia das dançarinas e dançar o frevo com o dançarino. Detalharei cada uma dessas partituras corporais e apontarei como elas interagem entre si.

Imagem 033



Jafelis Nascimento

Jafelis Nascimento

Jafelis Nascimento, assim como o restante do elenco, dança de forma que predomina o fluxo sustentado, pouco acelerado, e o peso ativo e leve. Somados à ênfase na zona de elevação, esses fatores do movimento tornam os movimentos do frevo suaves. Ele apresenta variedade de tipos de movimento de frevo mantendo, como elemento recorrente, o movimento passeio na pracinha, que se constitui como deslocamento acelerado através do cruzar de pernas alternadamente. O tempo de execução em geral acompanha o ritmo da música, no entanto, apresenta variações de aceleração e pausa total, durante toda a coreografia. Os movimentos do frevo que utiliza são:

Passeio na pracinha
Trocadilho
Queda na esquivada*⁸⁷
Ginástica do passo
Cumprimento
Coice de burro
Tesoura no ar
Passo do grilo
Ponta de pé calcanhar
Variação de muganga sem deslocamento*
Pernada com giro
Descida com um pé no ar*
Metrô subterrâneo

⁸⁷ Os movimentos marcados com asterisco não possuem denominação catalogada, em geral são variações ou funcionam como elemento de conexão ou finalização de uma sequência de movimentos, porém não são estranhos ao frevo.

Passo do Zé
Passeio na pracinha
Vôo da andorinha
Pontinha de pé
Cama de gato
Abre alas
Plantando mandioca com giro

Percebe-se na variedade de movimentos de frevo utilizados a mistura de movimentos complexos, como saltos (“vôo da andorinha”, “pulo do grilo”, “tesoura no ar”, “coice de burro”) e movimentos agachados (“metrô subterrâneo”, “plantando mandioca com giro”), entremeados de movimentos simples e mais conhecidos do frevo como “pontinha de pé”, “abre alas”, “ponta de pé calcanhar”, “trocadilho” e “passeio na pracinha”, que compõem os trinta movimentos básicos na organização de Nascimento do Passo (Oliveira, 1993).

Na interpretação desses movimentos, Jaflis Nascimento enfatiza a articulação e gesticulação dos braços, que várias vezes acompanham as variações melódicas da música e não seguem necessariamente o padrão convencional, ensinado nas aulas. Acrescenta, portanto, ao frevo normalmente apresentado em palco, trejeitos de tronco, cabeça e braços, que não são as “misuras” do frevo, mas repercutem como elas, elementos musicais.

Há também a utilização de interpretação facial, que ratifica o sentido de alegria e descontração. Há predominância do tronco ereto, fixo e frontal, porém com flexão nos saltos e agachamentos. Ou seja, a relação frontal e o contato visual com o público são priorizados, mas não chegam a influir na execução dos movimentos agachados e nos saltos.

Na interpretação de Jaflis Nascimento vêem-se apenas movimentos de frevo, com exceção de dois movimentos do de dança de rua, incorporados pelo passista também em suas improvisações de frevo. Jaflis é um passista com características peculiares. Filho de Nascimento do Passo e, portanto, passista desde a infância, manteve contato com o Balé Popular do Recife, com a cena de artes cênicas da cidade e com o movimento de dança de rua, incorporando diversas informações que compõem a sua forma de dançar. A sua ênfase na suspensão do peso do corpo não o leva a saltitar (característica da interpretação do BPR) e sim a manter suavidade na execução dos seus movimentos.

As duas compreensões de frevo mais atuantes - a do Método Nascimento do Passo e a do Balé Popular do Recife - se cruzam na proposição do grupo Grial, através da performance de Jaflis Nascimento, que reinscreve mobilidade dinâmica na interpretação da música. Pois, ao contrário da marcação rítmica binária que o BPR segue, Jaflis, a exemplo

do seu pai, defende um diálogo com as mudanças dinâmicas e com a harmonia da música. A ênfase melódica é destacada também pela coreografia, que pontua os movimentos de frevo com pausas e respirações, em consonância com o estilo pregado por Nascimento do Passo, mas reorganizado pelo entendimento de composição da coreógrafa, que dialoga com elementos da dança moderna, como explicitarei na análise do conjunto do espetáculo.

Da mesma forma, Jaflis absorve a verticalização da coluna vertebral introduzida pelo BPR, mas a articula com trejeitos que ondulam o tronco, e não a incorpora quando manter a coluna ereta significa perder a conexão orgânica dos movimentos, o que é visível nos saltos e na maioria dos movimentos agachados.

A dupla: Maria Paula Costa Rego e Valéria Medeiros

As dançarinas dividem o centro do palco, no entanto suas atuações não são hierarquizadas como mais importantes na coreografia, pois elas ocupam o plano baixo e se colocam sentadas de costas, executando torções e rolamentos. No início, funcionam como “cenário” para as interpretações individuais de Jaflis Nascimento e Viviane Madureira.

Seqüência 01 Maria Paula e Valéria Medeiros

Ação	movimento		Variações	tempo
	Outras danças	frevo		
Sentadas de costas para o público articulam os ombros para cima e para baixo		"Swing de ombros"	Variação dinâmica acompanhando a melodia e utilização dos braços para cima	acompanha o ritmo
Apóiam o peso do corpo sobre as mãos no chão, com quadril elevado. Cruzam e abrem as pernas		"Tesoura"	"tesoura" é um movimento realizado em pé, sem apoio das mãos	acompanha a melodia e frase musical
Apóiam o peso do corpo sobre as mãos no chão, com quadril elevado. Com as pernas abertas, alternam o pé que se apóia na ponta e no calcanhar		"Ferroloho"	"ferroloho" é um movimento realizado em pé, sem apoio das mãos	acompanha a melodia e frase musical
Agachadas com o joelho dobrado e o peso sobre uma das pernas, apóiam uma das mãos no chão, transferindo o peso para trocar a perna de apoio.		"Plantando mandioca"	O movimento "plantando mandioca" é realizado sem o apoio das mãos. O uso das mãos provoca balanço do quadril. Lembra movimento recorrente em espetáculos de dança contemporânea.	acompanha a frase musical
De pé, toca-se o peito do pé no chão, trocando rapidamente entre o pé direito e esquerdo		"Pontinha de pé"		acompanha a melodia
Chute com perna estirada		"Pernada"		acompanha a melodia e frase musical
Deslocamento realizado através do cruzamento das pernas alternadamente, com torção de quadris		"Passeio na pracinha"		acompanha a melodia e frase musical
Com o apoio em uma das mãos, estica-se as duas pernas, na horizontal, de forma que os dois pés alcançam o chão ao mesmo tempo, e são recolhidos ao mesmo tempo.		"Passo do Zé"		acompanha a melodia e frase musical

Esta tabela acompanha apenas os movimentos possíveis de relacionar com movimentos de frevo.

As duas dançarinas compõem a cena com movimentos que acompanham variações melódicas e marcações rítmicas da música. Há também suavidade na execução dos movimentos e ênfase no centro de elevação. Peso ativo e leve e fluxo sustentado e pouco rápido. Os movimentos de frevo utilizados são, conforme a tabela acima:

Swing de ombros
Tesoura
Ferrolho
Plantando mandioca
Pontinha de pé
Pernada
Passeio na pracinha
Passo do Zé

Portanto, a utilização de movimentos de frevo é realizada com alterações importantes na sua forma de execução. Movimentos mais conhecidos, como “tesoura”, “ferrolho” e “plantando mandioca”, são realizados com as mãos apoiadas no chão, transformando a leitura e o sentido do movimento. A “pernada” é usada como elemento entre um conjunto de saltos com deslocamento, atuando como uma citação e não como centro do pensamento coreográfico. Predomina o espaço indireto e a ausência de contato visual com o público.

Viviane Madureira

Como já mencionei, Viviane Madureira se reveza acompanhando a dupla de dançarinas que articula a música frevo com partituras de movimentos criadas para a música e a dança frevo realizada por Jafelis Nascimento. Sua atuação assume, portanto, as características de uma e de outra coreografia, variando a relação com o público e o tipo de movimento. Sua coreografia destaca-se pela ausência de pausa, constante utilização de giros e de deslocamento. Os tipos de movimentos utilizados não diferem dos apresentados por Jafelis Nascimento, com exceção da “variação de parafuso com dois pés” e da inclusão de um movimento de “dança dos Orixás”. Na sua interpretação, a utilização da coluna vertebral ereta apresenta movimentos sinuosos, pois a articulação dos membros e da bacia repercute na orientação da coluna vertebral. Portanto, sua interpretação dos movimentos do frevo incorpora de forma mais visível as ondulações de tronco e braços que caracterizam o conjunto das movimentações do espetáculo. A atuação da dançarina, que é integrante da

família Madureira e foi formada pelo Balé Popular do Recife, articula com e no corpo os dois pólos coreográficos.

O conjunto constituído por essas três formas de utilizar o frevo tem como conseqüência a ênfase à suavidade e alegria sutil. Esses elementos são ressaltados pela música – um frevo desprovido do diálogo entre os metais, que emprestam energia viril e imagens de guerra ao frevo. Esse abrandamento dos elementos viris é amplificado na interpretação da música e na composição coreográfica de Maria Paula Costa Rêgo nesse espetáculo. Tal operação enfatiza os aspectos melódicos da música, com uma harmonia não agressiva, e, na dança, enfatiza a destreza articular que permite alternância de saltos, giros e agachamentos, com leveza.

Nessa proposta de diálogo com a dança popular, o frevo é apresentado sem arestas, desprovido dos seus aspectos irônicos, debochados ou agressivos. Conforma um corpo que se ondula, fazendo fluir uma energia de forma a circular sem intervalos, apontando o diálogo com o pensamento da dança moderna. Rosa Primo Gadelha apresenta uma revisão das bases da dança moderna, enumerando as seguintes características que ajudam a compreender a proposição de uso do frevo nesse trabalho, visto que Maria Paula Costa Rêgo obteve formações de dança moderna na infância e na idade adulta:

Na dança moderna não é possível encontrar poses estáticas que se sucedem como no balé. Nela, a dinâmica das forças marca um ponto de chegada de um movimento que já é ponto de partida de outro.(...) O *logos* deve ser expressado pelo movimento, a produção de significados se dá no todo da movimentação, na própria criação e escolha dos gestos. (2006: 106)

O grupo não utiliza trajes típicos ou a sombrinha de frevo, ressaltando que a intenção de estudar a dança é mais importante do que apresentá-la ao público — sentido dos espetáculos de pára-folclore. No entanto, a utilização da música frevo junto com a dança frevo apresentando variações sutis permite ainda a interpretação de se estar apresentando o frevo — nesse caso, em um dos seus estágios atuais, depois de duas décadas de escolarização, utilização em espetáculos e contato com a proposta Armorial. A ausência da utilização e investigação do frevo em outros momentos do espetáculo - usando outros tipos de música, como o realizado com o cavalo marinho — reforça essa interpretação. Seguindo essa interpretação, penso que *A Demanda do Graal Dançado* dá visibilidade e amplifica a materialidade de uma nova conformação do frevo, na qual este é realizado com constante suspensão e fluidez.

A exemplo da estrutura do espetáculo *Nordeste, A Demanda do Graal Dançado* apresenta diversas danças populares e utiliza o frevo para finalizar o espetáculo. No entanto, guarda diversas distâncias daquele espetáculo, principalmente por não se propor a apresentar danças populares, mas evidenciar possíveis pontos de intersecção entre danças “populares” e “eruditas”, como a análise do espetáculo em anexo aponta. Para o desenvolvimento desse diálogo, o espetáculo tem como guia referências de outras artes em que essa proposição já foi aceita e legitimada: a literatura de suassuna, as artes plásticas de Dantas Suassuna, as músicas de Antonio Nóbrega e Villa-Lobos, portanto produções reconhecidas no campo da arte convencional.

O que é apresentado como “erudito” na música são as produções de Bethoven e Villa-Lobos e, como popular, o cavalo marinho executado por Mestre Salustiano e o coco de embolada tocado por Jafelis Nascimento. Na dança, a proposição de dança erudita é aquela vinculada à dança moderna; e de popular, são as danças caboclinho, maracatu, cavalo marinho e frevo.

Seguindo o projeto de criação do grupo, há um elenco feminino que representaria a formação “erudita” (Maria Paula, Viviane Madureira e Valéria Medeiros) e um elenco que representaria a formação “popular” (Jafelis Nascimento, Pedro Salustiano e Maria Imaculada). O figurino segue o motivo do cenário e é composto por calça e blusa de malha, com algumas variações de adereço. O cenário ao fundo é um pano de cor ocre com símbolos que remetem à xilogravura e às artes plásticas Armoriais, criado pelo artista plástico Dantas Suassuna. No centro, há um portal oval coberto por uma cortina de tela fina e transparente, na qual, nos momentos de música ao vivo, concentra-se o grupo de músicos.

O argumento do espetáculo pode ser resumido pela sua primeira cena: dois dançarinos entram pela platéia, enrolando um cordão da cor da sua roupa. Um enrola um cordão vermelho e o outro, um cordão azul. Essas cores são usadas nas apresentações do folguedo pastoril, distinguindo os grupos rivais de dançarinas (pastoras). Assim, faz-se uma alusão ao imaginário das tradições antagônicas que serão reunidas em cena.

A *Demanda* é traduzida em dança através das tentativas de diálogo entre um repertório de movimentos de danças populares e movimentos criados a partir de uma relação entre corpo, música e tema, utilizando para isso referências clássicas e modernas. No início, as dançarinas que interpretam a parte da “dança erudita” recebem a intervenção dos dançarinos e seus movimentos de “danças populares”; em seguida, a predominância se inverte e destaca-se o maracatu. A próxima etapa é revelada pela tentativa de duas

dançarinas criarem a sua dança, com a mesma lógica de antes, mas dialogando com o pandeirista e a sua embolada (música popular). Há um retorno à dinâmica anterior, agora com o cavalo marinho em destaque, intercalado pelas tentativas de criação das dançarinas inspiradas na música popular. E a terceira etapa começa com uma música clássica, de Bethoven, que é tema para uma série de improvisações sobre a dança do cavalo marinho, em que não há distinção evidente do papel de “erudito” e de “popular” na movimentação do elenco, apesar de isto ser claro na postura corporal individual, devido às formações diferenciadas. Realizada a demanda e encontrado o Graal, ou seu caminho, o grupo pode ser apresentado com a rabeça do mestre popular e comemorar com um frevo armorial.

Em nenhuma das cenas é evocada a relação com o local ou situação de origem dessas danças; o seu olhar é sobre os movimentos e dinâmicas, fazendo ressaltar as qualidades e a possibilidades de serem apreciados como qualquer outro movimento criado para a cena de dança.

Para além das descrições e dos possíveis sentidos que atribuo ao desenvolvimento coreográfico, sobressai nesse espetáculo um estudo de movimento conectado a leituras musicais. Este remete a um ambiente potencialmente ritualístico, mas se estrutura de forma evidentemente contemplativa. Quero dizer com isso que o ritual ou processo é mais encenado do que vivenciado coletivamente. O seu foco não está em apresentar tradições locais, nem na articulação de um discurso sobre as relações dessas danças com a sociedade. O foco é a construção de uma linguagem de dança própria ao grupo, um modo armorial de se mover, que passa pela elaboração não exatamente de um vocabulário de movimentos, mas pelo estudo dos usos dos movimentos advindos de danças populares e pelos experimentos dos próprios dançarinos. Nesse sentido, há uma ênfase no uso do peso no centro de elevação, emprestando maior leveza à execução dos movimentos. Os braços em geral são utilizados de forma sinuosa, trazendo também elementos de leveza e suavidade. Enquanto fruição, o que sobressai não é a narrativa, mas os aspectos de composição da movimentação no espaço, recheados por símbolos da literatura de Suassuna.

A proposição do movimento armorial se organiza a partir da visão moderna da arte que tem um projeto de consolidação de uma identidade nacional unificada — transformar Todos em Um. Dessa forma, no contexto da segunda metade da década de 1990, na qual as compreensões de valorização da diferença e pluralidade de identificações ganham proeminência nas discussões sociais e artísticas, não vejo atitude diretamente performativa na proposição desse espetáculo. Ele dá uma resposta bem acabada cenicamente ao projeto

de incorporar elementos das culturas populares ao cenário da dança convencional. Sem a referência direta a interpretações de fundação do Brasil, o espetáculo pode ser lido como um desejo utópico. Um espaço onírico onde é possível equilibrar tradições aparentemente divergentes.

O espetáculo, por outro lado, sinaliza uma mudança em curso na relação com as culturas populares: o lugar do artista popular. Este passou a protagonizar ações artísticas e ampliar seu espaço na mídia e no debate cultural. Não bastava apenas se inspirar na cultura popular, como fez o BPR, mas apresentar o artista executando sua arte. Assim, mesmo que ainda de forma incipiente, Mestre Salustiano, Pedro Salustiano e Jafelis Nascimento protagonizam suas performances em cena, marcando suas interpretações individuais. O que poderia ser lido como um problema de coerência do elenco é a sinalização de um caminho que o grupo Grial investirá na década seguinte: ao invés de transformar o movimento e o modo de dançar dos artistas de tradição popular, buscará formas de tornar proeminente essa especificidade como qualidade artística.

Resumidamente, posso dizer que cada espetáculo apresenta uma configuração específica do frevo, em que determinados aspectos são ressaltados em detrimento de outros. A polissemia de frevos criada pelas abordagens artísticas contribui para a não essencialização do entendimento do frevo e, portanto, para uma compreensão não folclórica do mesmo.

Dos espetáculos analisados, apenas *O Romance da Nau Catarineta* se refere à Nação e deseja narrá-la. Indiretamente, *A Demanda do Graal Dançado* se liga a essa vertente pedagógica, devido ao discurso do Movimento Armorial ao qual se filia. O espetáculo *Procissão dos Farrapos* não se liga diretamente às narrativas da nação e, ao tentar lê-lo sob esse parâmetro, chego à conclusão de que este questiona as narrativas totalizadoras ao questionar a categoria povo, tomada como representativa da nação homogênea.

No âmbito das proposições poéticas, cada espetáculo apresentou uma maneira específica de se construir enquanto dramaturgia e enquanto pensamento corporal, utilizando os repertórios de movimentos de formas diferentes entre si. Assim, eles inscrevem pluralidade de abordagens e pensamentos de dança, no cenário do Recife. Essas idéias serão detalhadas nas considerações finais, a seguir.

Considerações finais

O caminho proposto para a leitura da utilização do frevo em espetáculos do Recife na década de 1990 partiu da enunciação das compreensões que enquadram, a priori, toda produção que se refere a elementos das culturas populares, a uma tomada de posição nacionalista e conservadora.

A revisão de momentos da história da Arte de Pernambuco fez ver diferentes conotações que o regionalismo ganhou, a partir das proposições dos artistas e movimentos artísticos, proposições essas que vêm sendo mais detidamente estudadas nos últimos anos, sendo possível perceber as divergências internas entre seus integrantes. A idéia de regionalismo cíclico, exposta por Joaquim Cardozo (1985), apresenta uma compreensão em que é possível e produtivo buscar as diferenças entre as proposições artísticas, ao invés de tratar toda a produção que se refere às culturas populares como equivalentes entre si. Em cada “retorno” da proposição de diálogo com as artes populares, um novo contexto se apresenta, dando novas possibilidades de interpretação dos motivos e das repercussões desses usos.

Em meados do séc. XIX, a discussão das danças populares no palco do teatro de Santa Isabel denunciava que o consumo de arte servia para dar a impressão de “evolução espiritual” e “ilustração” para uma sociedade que contraditoriamente defendia os direitos humanos e o escravismo. No início do Século XX, sua defesa desejava ampliar a compreensão da sociedade brasileira, inserir o negro como parte do povo e desatar os laços que mantinham a lógica colonial como práxis cotidiana do país politicamente independente. Nesse sentido, as artes populares representavam um país real em detrimento do país idealizado, que à força mantinha certos símbolos de civilidade para usufruto das famílias senhoriais, tendo como ônus a manutenção de uma população miserável e sem perspectiva de crescimento social, a não ser através do “favor” (Schwarz, 2000). A renovação da arte fazia parte de um projeto maior de renovação do próprio país e, nesse sentido, para muitos, não bastava aderir às correntes modernistas da Europa, e sim inscrever formas singulares, e para isso a observação das artes populares teria papel importante.

No entanto, ao mesmo tempo, a consolidação da república, que se deu mantendo-se privilégios para a elite econômica, também reorganizou a forma de lidar com a questão do popular. Durante o século XX, as estruturas governamentais atuaram de forma a incorporar proposições das populações pobres e dos artistas, traduzindo-as de forma a

corroborarem adaptações da estrutura de poder, sem modificar quem ocupava o lugar de tomada de decisões. Assim, de forma recorrente, ações que performatizaram, na arte e na sociedade, mudanças de configuração simbólica foram incorporadas e redimensionadas pedagogicamente como instrumentos estatais de coesão social e justificação das diferenças sociais.

No âmbito da arte convencional, em meados do século XX, uma das respostas à compreensão dessa forma de funcionar do Estado foi a de evitar a associação com a cultura popular. No entanto, deixar de lidar com a arte popular não resolve essa questão, e facilmente se reverte na posição excludente de delimitar com rigidez o campo da arte e, também, os produtores da arte. O sistema da arte convencional tradicionalmente esteve implicado com a manutenção do espaço simbólico da elite. Muitos dos esforços advindos de artistas integrados nesse sistema, para inclusão da questão popular em diferentes décadas, vieram dessa compreensão: a de que a arte estava a serviço da futilidade, da separação social, da ilusão do desenvolvimento. Lidar com a questão das culturas populares expõe, portanto, a tensão social da organização prática e simbólica no Brasil e do sistema da arte convencional nesse contexto.

Assim, mais do que a volta do mesmo, a recorrência da questão regional pode ser vista como uma metáfora da recorrência da questão de dominação cultural. Suas configurações mudam, mas continua-se em um país que se esforça para conviver com a péssima distribuição de renda, grande exclusão social e educacional, ao mesmo tempo em que pouco consegue ter autonomia econômica em relação aos países hegemônicos. A retomada da cultura popular enuncia, ao mesmo tempo, a necessidade de revisão do sistema sociocultural e a constante operação de apagamento simbólico das desigualdades.

Os artistas, de dentro e de fora do sistema da arte convencional, não são apenas reféns dessas configurações políticas. Eles negociam seu espaço social e as possibilidades de inscreverem suas compreensões do papel da arte na sociedade. E negociam a partir do seu lugar social, seja galgando uma ascensão social, via reconhecimento institucional, seja defendendo seu lugar enquanto elite cultural e econômica. A esse complexo jogo de interesses, soma-se a necessidade de legitimação do próprio campo artístico e de sua autonomia.

Aspectos da história do Balé Popular do Recife apresentados nesta dissertação apontam para o constante reinventar-se como necessidade advinda da falta de estrutura para a produção artística. Por outro lado, mostram a sua persistência em responder à proposição

que lhe deu origem: a criação da “dança brasileira” tal qual idealizada por Ariano Suassuna. A ruptura com o líder do movimento armorial, advinda da recusa da prática da técnica do balé, não constituiu desprezo por sua proposição.

Apesar das características pedagógicas (no sentido dado por Bhabha, já que os espetáculos do grupo reforçavam um ideal de nacionalismo em que os conflitos sociais ficam apagados e mantinham um ideal romântico de relação com as culturas populares), o Balé Popular do Recife ocupa papel importante na redução dos limites entre as tradições artísticas e complexifica o cenário cultural local, ao colaborar com a incorporação de tradições populares no cotidiano da classe média.

Assim como a dança frevo, também o Balé Popular do Recife viveu o impasse de se ver emoldurado pelo *status* de folclore. Em sua trajetória, a escassez de renovação de perspectivas criativas, somada à adaptação do grupo ao mercado de turismo, restringiu o impacto artístico de suas proposições. A incorporação da idéia de preservação do folclore como principal objetivo do grupo restringiu a investigação criativa e a criação de novas proposições. Assim, sua atuação pedagógica tornou-se predominante. É possível pensar que essa compreensão folclórica da produção do Balé Popular do Recife é o que dá legitimidade para que os grupos criados por ex-dançarinos do BPR mantivessem praticamente o mesmo formato dos espetáculos *Nordeste* e *Prosopopéia*, nas suas criações. De uma certa forma, não se vislumbrava outra opção de organização cênica da dança popular.

No caso do Balé Popular do Recife a insistência na estrutura convencional de dança se mostra ligada também às estratégias de sobrevivência do grupo e à necessidade que o mesmo enfrentou e enfrenta de legitimar seu trabalho e papel social. A procura de uma função social para além da contribuição puramente artístico-formal pode ser vista como consequência da força dos discursos preservacionistas, que compõem parte do ideário do país e penetram o imaginário dos criadores do grupo, e também às reações de não aceitação do grupo pela comunidade de dança local, assim, ao invés de continuar a pesquisa inicialmente proposta, o grupo dedicou-se a absorver elementos que lhe garantissem credibilidade “artística”.

Nos exemplos estudados, tanto Maria Paula Costa Rego quanto Alexandre Macedo não precisaram lidar tão enfaticamente quanto o BPR com a necessidade de legitimarem seus trabalhos. Em primeiro lugar porque entraram no Balé Popular do Recife no período em que o mesmo já alcançara destaque nacional e internacional; em segundo lugar porque tinham formação universitária em áreas correlatas à dança: Educação Física, no caso de

Macedo que também fazia aulas de balé e de dança moderna; e Artes Cênicas, no caso de Costa Rêgo que também fez especialização em dança em Salvador. Portanto, a necessidade de justificar sua atuação na área de dança não é uma questão marcante para esses artistas que vivenciaram com certa naturalidade o trânsito entre gêneros de dança.

Essa constatação é perceptível nos espetáculos *A Demanda do Graal Dançado* e *Procissão dos Farrapos*. No primeiro, apesar de baseado na proposição armorial, que tem implícita uma idéia de nação e arte brasileira já comentada, a dramaturgia do espetáculo volta-se para a questão formal dessa proposição. A narrativa metaforiza a investigação formal a que o grupo se propõe: a procura por intersecções entre as configurações de dança e música eruditas e populares. Em *Procissão dos Farrapos*, a abordagem explícita a ausência de necessidade de se ancorar em mitos fundacionais ou na idéia de povo como garantidor da brasilidade e da passividade. Ao contrário, ele põe em cheque essas teorias e transita por informações de diversas linguagens de dança, influências do cinema e do teatro sem que isso se apresente como um problema.

Já *O Romance da Nau Catarineta* é uma nova proposição formal no trabalho do BPR, mas se detém, enquanto argumento, em apresentar a narrativa convencional da formação do Brasil como união de raças. No contexto do BPR, entendo o sentido dessa operação: O BPR retoma a teoria que lhe deu sustentação ao longo de sua existência para legitimar as transformações, no sentido de suas danças, que o espetáculo anuncia e que são visíveis no solo de frevo de Ângelo Madureira.

É possível pensar que o investimento que o BPR fez, ao encenar *O Romance da Nau Catarineta*, nas comemorações de 15 anos do grupo, intentou ampliar a imagem e o potencial criativo do grupo, em resposta ao processo de “folclorização” que ele mesmo construiu sobre si, sem se dar conta. E, nesse contexto, retomar elementos do balé clássico foi também uma tentativa de rasurar uma identidade essencialista para esse grupo artístico. *A Nau Catarineta* representa, pois, a tentativa de fugir do auto-exotismo, da compreensão de dança popular cênica como folclore.

Refletindo sobre a estrutura desse espetáculo, principalmente em sua versão de 1995, percebe-se que o caminho de investigar as danças populares não se mostrou necessariamente garantidor de um pensamento singular de dança, se entendida numa visão mais ampla do que composição de movimentos. Por fim, os corpos ficaram eretos, sincrônicos, frontais, destacando as virtuosidades. Características estéticas do balé romântico, apreendidas de forma superficial, terminaram por predominar sobre a pesquisa

inicial. Do popular, ficaram os movimentos, cada vez mais vetoriais e usando o centro escapular.

Por outro lado, pode-se ver na *Nau Catarineta* o início de um processo que em 2006 foi considerado por Helena Katz “uma verdadeira cartilha, que pode ser testada por quem deseja aprender a dançar sem sotaque das técnicas importadas” (Katz, 2006). A crítica de O Estado de São Paulo refere-se ao trabalho coreográfico de Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira.

Em 1997, Ângelo Madureira viajou para São Paulo e, em 2000, criou junto com a bailarina Ana Catarina Vieira, sua esposa e companheira de trabalho, o projeto *Brasílica Música e Dança*. Nele, a formação clássica de Ana Catarina e a experiência em dança no grupo Brasílica, de Ângelo, dão a diretriz para um trabalho de criação em dança.

O grupo Brasílica, de São Paulo, montou *Brasílica Música e Dança* (2000), *Nação Brasílica* (2001), *Brasílica Ritmos* e *Brasilibaque* (2002). Em 2003, contemplado pelo programa “Rumos Dança”, patrocinado pelo centro Itaú Cultural, estreou *Somtir*, que marca a aceitação do seu trabalho, no cenário da dança contemporânea. Em 2003, recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de revelação pela pesquisa de linguagem na dança do trabalho *Delírio Remix*. Em 2004, o grupo estreou o espetáculo *Outras Formas* e em 2005, *Como?*, um espetáculo-palestra com exibição de vídeos sobre a trajetória do Balé Popular do Recife e a pesquisa desenvolvida após a sua chegada em São Paulo e sua união com Ana Catarina Vieira. Em 2006, a dupla estreou *Clandestino*. Esses últimos espetáculos tiveram reconhecimento nos festivais e entre os programadores de dança contemporânea, circulando por todo o Brasil e recebendo críticas positivas por sua produção. O espetáculo *Clandestino*, coreografado e executado por Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira, é assim explicado pela teórica e crítica Helena Katz:

A dupla de artistas elaborou uma coleção de movimentos organizados em séries de 16 passos, cada um vindo de uma dança brasileira diferente. A clandestinidade começa justamente aí: quando retirados de seus contextos e colocados ao lado de outros passos, que também passaram pelo mesmo processo, todos eles perdem a sua referência habitual. Deixa de ser relevante identificar qual veio do coco, qual saiu do caboclinhos, qual pertence ao frevo ou ao maracatu. E ganha relevância o procedimento composicional adotado, a forma como cada série se liga com o conjunto de todas as séries propostas nessa criação.

A operação faz com que um passo de determinada dança perca a sua identificação habitual e pode ser entendida como uma estratégia para discutir, em língua de dança, a questão da identidade da dança brasileira (2006).

Para ela o espetáculo discute o conceito de típico e “propõe uma reflexão sobre os materiais de que são feitas as danças populares brasileiras”. Destacando a distância entre as encenações da *Nau Catarineta* e de *Clandestino*, que são muitas e não caberia aqui discutir, a análise apresentada mostra que o mecanismo proposto para a organização dos movimentos tem suas raízes em *O Romance da Nau Catarineta*.

A distância que esses trabalhos foram tomando em relação aos do grupo de Recife é notória. Em 2007, a dupla decidiu se desligar da marca “Brasílica” e renomeou seu espaço de aulas com seus próprios nomes. No entanto, o trabalho de Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira materializa a forma como uma das proposições de dança do período aqui estudado foi transformada, por seu criador, no decorrer de sua carreira.

Também a trajetória do Grupo Grial ajuda a ver os desdobramentos da pesquisa iniciada na década de 1990. *A Demanda do Graal Dançado* inicia a proposição do Grupo Grial, cujo mergulho em uma de suas premissas, a de aprender com o universo popular, levou o grupo para longe da procura de interface entre a “dança popular” e a “dança erudita” tal como apresentado no espetáculo analisado.

Em 2005, o Grupo Grial inaugurou uma nova fase com o intuito de criar a trilogia *A Parte que nos Cabe*, que configura uma nova forma na estrutura do grupo e nos resultados artísticos do mesmo. Além de os trabalhos não serem inspirados diretamente na produção literária Armorial, nesta fase, parece haver uma outra forma de lidar com a dança popular, como explica a coreógrafa:

A segunda fase começa com meu desejo de que o grupo mergulhasse mais profundamente nos terreiros de maracatu e cavalo-marinho. Eu queria ver o resultado de uma pesquisa que apreende o próprio corpo do brincante para escrever, somente com este vocabulário, uma peça coreográfica contemporânea. (Galdino, 2007)

A Parte que nos Cabe compreende três espetáculos: *Brincadeira de Mulato*, que estreou em 2005, investigando o universo do brincante de cavalo marinho, através da realidade dos brincantes: Emerson Dias, Fábio Soares e Martelo (Sebastião Lima); *Ilha Brasil – Vertigem*, de 2006, em que o elenco é formado exclusivamente pelos brincantes de maracatu de baque solto Leão de Ouro, da cidade de Condado e o solo, *Castanha sua Cor*, também de 2006, que marca o retorno da coreógrafa aos palcos, após intervalo para ter o seu filho.

Portanto, *A Demanda do Graal Dançado* marca o início do percurso do grupo e a retomada de Maria Paula Costa Rêgo na investigação da dança popular e de suas configurações cênicas. O grupo manteve como pesquisa o contato direto com espetáculos e grupos populares, abandonando as proposições e interpretações do Balé Popular do Recife. Maria Paula Costa Rêgo foca sua atenção para a busca de estratégias que permitam “fazer ver” os elementos que são considerados por ela poéticos e especiais nas proposições de tradições da Zona da Mata Norte de Pernambuco, como o maracatu de baque solto e o cavalo marinho. Seus últimos espetáculos propõem uma tradução de outra espécie, que reincide na questão da valorização da arte popular como expressão artística. Nesse sentido, os movimentos dos folguedos têm sua história ressaltada como parte da vida de homens e mulheres que se representam em cena, na medida em que a coreógrafa passou a trabalhar quase exclusivamente com artistas populares. A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que houve abandono da busca por “erudição”, tal qual imaginado inicialmente.

A encenação de narrativas e a interpretação de personagens foram consideradas, pelos artistas pós-modernos americanos, como algo ultrapassado e que denegria o sentido mesmo da dança. Aquele grupo de artistas estava preocupado com a especificidade da dança e legitimação dessa especificidade como significante, como parte da defesa da autonomia do campo artístico.

Essa não parece ser uma questão que interessa às criações aqui analisadas. Nelas as narrativas são tão importantes quanto a criação e composição de movimentos. Em *Procissão dos Farrapos*, por exemplo, o sentido de identificação é fundamental para o argumento proposto. Identificar-se com mendigos porque eles dançam maracatu é uma questão tão movente e atritante quanto a busca pela quebra do ilusionismo na arte pode ter em outros contextos.

Vejo, portanto, através dos espetáculos estudados, configurar-se um cenário de proposições artísticas em que artistas do corpo inscrevem suas questões como cidadãos que vivenciam e dialogam com a cultura de massa, as culturas populares e as artes convencionais. Espaço inclusive que questiona a configuração do BPR. Macedo questiona a “maquiagem” no perfil sociocultural do povo que o BPR visa representar, e Maria Paula inicia o questionamento sobre a tradução de movimentos efetuada. Através da família Salustiano, essa coreógrafa traz para cena dançarinos populares formados fora do BPR, apresentando sua corporalidade e seus movimentos. Portanto, o desenrolar desse segmento de dança começa a criar, na década de 1990, um espaço para que os artistas interessados em

lidar com as configurações das artes populares não precisem buscar justificativas sociais ou nacionais para mergulhar nas suas questões artísticas. Algo que continua em processo de consolidação.

Portanto, acreditar, a priori, que os espetáculos que dialogam com este cenário são encenações homogêneas da utopia da nação é reduzir suas pesquisas artísticas e negar ver a heterogeneidade de proposições e pensamentos que são inscritos no corpo e com o corpo. Conforme proposto por Homi K. Bhabha, a narrativa da nação, em alguns momentos, foi o argumento usado para que proposições performativas pudessem inscrever as questões da dança e da localidade no cenário da dança convencional. Dessa forma, práticas com conteúdos pedagógicos inscrevem o espaço liminar de negociação cultural.

Na medida em que se amplia a quantidade de coreógrafos e que esses assumem procedimentos e objetivos diversos, a Dança Popular Cênica libera-se da necessidade de repetir-se infinitamente. No desdobrar dessas configurações, a questão vai deixando de ser representar o outro (popular) e torna-se reorganizar discursos sobre si mesmo, sua linguagem artística, suas questões corporais e sociais.

A dança frevo encontrou dificuldades de aceitação como arte. No início do século XX, devido à origem social dos seus realizadores, não foi considerada nem arte popular. A origem periférica e marginal de seus principais produtores manteve a dança frevo compreendida como folclore; e seus criadores, como anônimos, diferenciando-os dos artistas populares que criaram a música frevo. A folclorização é a forma recorrente de pedagogização das produções artísticas. Através do enquadramento enquanto folclore, todo objetivo social é voltado para preservação de supostas origens e formatos arbitrariamente codificados. E assim, a sua função pedagógica se torna proeminente.

A partir da década de 1970, iniciam-se tentativas de incluir a dança frevo no sistema de arte convencional. No campo da dança, essa entrada em cena se deu por duas vias: a do ensino, principalmente através do trabalho de Nascimento do Passo, e a da encenação, cujo principal difusor é o Balé Popular do Recife. A necessidade de inclusão adveio, por parte do passista Nascimento do Passo, da necessidade de encontrar espaço social para sua manutenção. No entanto, para serem aceitas enquanto dança, suas produções precisaram negociar com o sistema instituído – público, críticos, curadores, financiadores, etc. Assim, a produção desses dois núcleos é marcada pelas tentativas de organização dos seus elementos de forma que lhe garantam aceitação social.

No entanto, Nascimento do Passo utilizou as proposições pedagógicas sobre o frevo para inscrever novo espaço social para sua realização. O ensino de frevo na década de 1970 era realizado em praças e grupos carnavalescos e, na década de 1980, foi associado à prática de ginástica, pregando-se benefícios à saúde. Buscava, portanto, um novo papel social e, dessa forma, ele transformou essa dança. No caso de Nascimento do Passo, o discurso pedagógico foi apropriado para performatizar uma reinvenção do frevo.

Referente ao frevo, a partir das análises, foi possível também incorporar como parte da dança frevo as interpretações do Balé Popular do Recife, refutando-se leituras que tendem a cristalizar certos elementos como mais autênticos que outros. Os caminhos percorridos desde o fim do século XIX não permitem um tipo de compreensão que compara original e cópia, visto que existe uma trajetória de apresentação espetacular do frevo, que tem início nos concursos de passo da década de 1930. A escolarização, a partir da década de 1970, deu contornos mais definidos a movimentos que, no início do século, pareciam impossíveis de sistematizar, conforme discussão apresentada por Valdemar de Oliveira (1985). A divulgação massiva em diferentes momentos ampliou o conjunto de pessoas que praticam a dança frevo, assim como deixou esse conjunto mais heterogêneo.

Inserido também no universo da arte convencional, o frevo foi adaptado a estruturas de facilitação do aprendizado que reduziram seu aspecto polissêmico e individual. No entanto, na década de 1990, os experimentos dos artistas reorganizaram formas diferentes de dançar frevo que permitem ver a evolução técnica, a exemplo do domínio da transferência de peso, das possibilidades de variação do uso do peso do corpo, decorrente desse trabalho. Essas transformações não ficam restritas aos espetáculos de dança e adentram as interpretações individuais nos carnavais e grupos de dança da amadores. Logo, revela-se que essa produção artística repercute na sociedade e extrapola o âmbito do palco.

É preciso ressaltar, no entanto, que as discussões aqui apresentadas encontram resistência para serem incorporadas aos discursos e às políticas culturais hegemônicas. A relação Estado e produção cultural apresenta-se como um processo contínuo de pedagogização da diferença, em que os discursos folclorista continua predominante. Assim, os aspectos de renovação e a polissemia do frevo (assim como da dança contemporânea) são constantemente ocultados nos discursos oficiais e nos jargões da imprensa. No corpo que dança, porém, as discussões sobre arte e cultura são atualizadas na prática diária, pela necessidade de resolver questões que o movimento impõe a um corpo que não é folclórico e, sim, constante mudança, negociação, desejo.

Bibliografia

ACHCAR, Dalal. **Ballet, arte, técnica e interpretação**. Rio de Janeiro, 1980.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil 1940-1968**. São Paulo: Atual, 1996.

ALVES SOBRINHO, Antônio. **Desenvolvimento em 78 rotações: a indústria fonográfica Rozemblit (1955-1964) Recife**. Dissertação (Mestrado em História), UFPE, Recife, 1993.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem**. Lisboa: Edições 70, 2005.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Festas: máscaras do tempo; entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.

ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. **Recife: culturas e confrontos, as camadas urbanas na campanha salvacionista de 1911**. Natal: EDUFRN, 1998.

ASSIS, Maria Elizabeth Arruda de. **Cruzeiro do forte: a brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPE, Recife, 1996.

AYALA, Marcos, Novais e Maria Inês. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1995.

BACCARELLI, Milton. **Tirando a máscara: Teatro pernambucano 20 anos de repressão**. Recife: FUNDARPE, 1994.

BARROS, Souza. A década de 20 em Pernambuco. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte. UFGM, 2003.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras Escolhidas: magia, técnica, arte e política**. São Paulo Brasiliense: 1994.

BENJAMIN, Roberto. **Folgedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BENJAMIN, Roberto, AMORIM, Maria Alice. **Carnaval, cortejos e improvisos**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2000.

CERBINO, Beatriz. **História da dança: consideração sobre uma questão sensível**. In: PEREIRA, Roberto (Org). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. v.5

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOZO, Joaquim. Prefácio- testemunho dos aspectos sócio culturais. IN BARROS, Souza. **A década de 20 em Pernambuco** (uma interpretação). Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1985.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. IN: **O Percevejo**: teatro e cultura popular. Rio de Janeiro. Departamento de teoria do teatro/ PRGT. Ano 8 n. 8, 2000.

CASSOLI, C., FALCÃO, L, AGUIAR, R. **Frevo**: 100 anos de folia. São Paulo: Timbro, 2007.

CORVISIERI, Silvério. **Maria Baderna**: a bailarina de dois mundos. Rio de Janeiro: Record, 2001.

COSTA, Cristina. **Questões de arte**: o belo, a percepção estética e o fazer artístico. São Paulo: Moderna, 2004.

ESTEVAM. **A questão da cultura popular**. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1963.

FREYRE, Gilberto. **Tempo de aprendiz**. São Paulo e Brasília: Ibasá INL, 1979.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **A dança possível**: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão gráfica e Editora LTDA, 2006.

GALDINO, Christianne Silva. **Balé Popular do Recife** : a escrita de uma dança. Dissertação (Especialização em Jornalismo Cultural), Departamento de Jornalismo, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2006. Recife, 2006.

GEHRES, Adriana de Faria. **O Mundo da dança, palco de muitas escolas**: um estudo das apresentações do conhecimento popular em um projeto de educação popular. Dissertação (Mestrado em Educação), UFPE, 1994.

_____. **Frevo**; passo, uma alegria urbana e tensa: como ensinar? Lições de Dança 6. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2008. (no prelo)

GILPIN, Heidi. Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. In: Phelan, Peggy. **Mourning sex: performing public memories**. Routledge, 1997. p.106-128.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HOBBSAWN, Eric, RANGER, Terence. **A Invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Tudo é Brasil**. [S.l.: s.n], 2005. p.121-131.

_____. A cultura é sem-teto. Não atenda à voz que pede “documentos, por favor”. In: DOCUMENTOS Y ARTÍCULOS. **Rede Sudamericana de Dança**. Disponível em: <<http://TUwww.movimiento.orgUT>>. Acesso em: 26 de junho de 2006.

LEPECKI, André. **Inscribing Dance in Of the presence of the body: essays on dance and performace theory**. Middletown: WesleyanUniversity Press, 2004. p.124-139.

MARQUES, Roberta e VICENTE, Valéria. A experiência do projeto Recordança. In: PEREIRA, Roberto (Org). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. v.5.

MARTIN, Randy. Agency and history: the demands of dance ethnography in **choreographing history**. Indiana: University Press, 1995. p.105-115.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINS, Suzana. Ícones Coreográficos dos Afoxés da Bahia In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. 1., 2000. Salvador. **Anais...** Salvador: MEMORIAL ABRACE II, Universidade Federal da Bahia. 2-3 maio, 2000.

MAURÍCIO, Ivan. **Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco 1961-1977**. Recife: Alternativa, 1978.

MELO, Alfredo César. Os mundos misturados de Gilberto Freyre. **Luso-Brazilian Review** 43:2, The Board of Regents of the University of Wisconsin System, 2006.

NETO, Antônio Lopes. **Construção da dança cênica nordestina: aproveitamento da cultura popular- 1950/1990**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes Cênicas), Faculdade de Comunicação e Artes Cênicas, USP, 2001.

NETO, José Batista. MCP: o povo como categoria histórica. In: REZENDE, Antonio Paulo, (Org.) **Recife: que História é essa?** Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1987.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. **Danças populares como espetáculo público no Recife**, de 1979 a 1988. Recife: [s.n.], 1993.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo capoeira e passo**. Recife, Companhia editora de Pernambuco, 1985.

ORTIZ, R. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho D'água, 1990.

_____. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2003.

REIS, Luís Augusto Vieira. A herança “Regionalista-tradicionalista-modernista” no teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. In **Investigações: lingüística e teoria literária**. V.1 n.1 Recife: ed Universitária UFPE, 2005

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. O decifrador de brasilidades. **Cadernos de Literatura Brasileira**. São Paulo, n. 10, p. 94-110. nov. 2000.

SILVA, José Cláudio da. **Tratos de arte de Pernambuco**. Recife: Governo de Pernambuco, Secretaria de turismo, cultura e esportes, 1984.

SIQUEIRA, Arnaldo. **Aspectos da dança contemporânea do Recife: 1988-2002**. Dissertação (Mestrado em Dança), UFBA, 2003.

SIQUEIRA, Arnaldo. **Tânia Trindade e o ensino oficial da dança no Recife**. Recife: [s.n.], 2004.

SILVA, Leonardo Antônio Dantas. **Carnaval do Recife**. Recife: Prefeitura da cidade do Recife; Fundação de Cultura do Recife, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?*. In: CARY, Nelson and Laurence, Grossberg (Eds.). **Marxism and the Interpretation of culture**. London: Macmillan, 1988.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. **O movimento e a linha: presença do teatro do estudante e d’o gráfico amador no Recife (1946-1964)**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

TELES, José. **Do frevo ao mangubeat**. São Paulo: ed. 34, 2000.

VICENTE, Tâmisia Ramos e SANTOS, Rafael José dos. **Políticas públicas de cultura e turismo: o entrelace das ações no Festival de Ciranda na Ilha de Itamaracá/PE. 2007**

VICENTE, Ana Valéria, MARQUES, Roberta e COSTA, Liana. **Acervo Recordança: parte da história da dança em Pernambuco entre 1970 e 2000**. Recife: Recordança, 2004.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural: O espetáculo como espaço social**. Recife: Editora Associação Reviva, 2005.

_____. **Do frevo ao ferveo**. Relatório independente de pesquisa teórico e prática apresentado na FUNARTE. Recife, 2005. Prêmio Klauss Vianna.

ZANINI, Walter. **Exposição Vicente do Rego Monteiro, 1971**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971. Catálogo.

Periódicos

ALENCAR, Adriana. Dança de rua e dança de palco. **Revista Continente Multicultural**, fev. 2007. p.22-23.

BRINCANTES na dança dos esfarrapados. **Diário de Pernambuco**, Recife, 13 abr. 1992.

DANÇA tem espaço na Fundaj. **Diário de Pernambuco**, Recife, 6 nov. 1991.

GALDINO, Christianne. Dez anos de dança armorial. **Revista Continente Multicultural**, n.73, Recife, jan. 2007.

GRUPOS de dança mostrarão espetáculos antagônicos. **Jornal do Commercio**, Recife, 3 abr. 1994.

KATZ, Helena. As danças populares como matéria prima. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 dez. 2006. Disponível em: <TU<http://txt.estado.com.br/editorias/2006/12/01/cad-1.93.2.20061201.1.xmlUT>>. Acesso em: 4 dez. 2006.

MOURA, Ivana. Estréia hoje peça de Ariano Suassuna: a demanda do graal dançado tem até músicas de Beethoven. **Diário de Pernambuco**, Recife, 19 mar. 1998. Viver.

PERNAMBUCANOS roubam a cena. **Jornal do Commercio**, Recife, 26 jan. 1993.

SUASSUNA, Ariano. O gesto e o graal: a gênese de uma dança erudita brasileira. **Revista Bravo**, ano 2, n. 19, p. 20- 22, abr. 1999.

VICENTE, Ana Valéria. Passos de Nascimento do Passo. In: **Jangada Brasil**. Mar.2000. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/marco19/al190300.htm>>. Acesso em: 20 de junho de 2007.

_____. Ensaio do passo: a dança do frevo pelo olhar de uma dançarina. **Revista Continente Documento**, Recife, n.54, fev. 2007.

VIEIRA, João Luiz. Suassuna aposta numa dança híbrida **Jornal do Commercio**, Recife, 19 mar. 1998. Caderno C.

Entrevistas

FERREIRA, Ubiraci. **Ubiraci Ferreira**: depoimento [mar. 2004]. Entrevistadores: Vicente, Ana Valéria. Recife: Acervo RecorDança, 2003. 1 CD. Remasterizado em digital. Entrevista concedida ao Acervo RecorDança – PE.

MACEDO, Alexandre. **Alexandre Macedo**: depoimento [set. 2006]. Entrevistadores: Vicente, Ana Valéria. Recife, 2006. 1 CD. Remasterizado em digital. Entrevista concedida em 12 de setembro de 2006.

MADUREIRA, André. **André Madureira**: depoimento [out. 2003]. Entrevistadores: Vicente, Ana Valéria, Vicente, Tâmisia, Gesteira, Liana. Recife: Acervo RecorDança, 2003. 1 CD. Remasterizado em digital. Entrevista concedida ao Acervo RecorDança – PE.

MADUREIRA, André. **André Madureira**: depoimento [mar. 2006]. Entrevistadores: Marques, Roberta. Recife: Acervo RecorDança, 2006. 1 CD Remasterizado em digital. Entrevista concedida ao Acervo RecorDança – PE.

MADUREIRA, Ângelo. **Ângelo Madureira**: depoimento [mar. 2007]. Entrevistadores: Vicente, Ana Valéria. São Paulo, 2007. 1 CD. Remasterizado em digital. Entrevista concedida em 09 de março de 2007.

RÊGO, Maria Paula Costa. **Maria Paula Costa Rêgo**: depoimento [jul. 2006]. Entrevistadores: Vicente, Ana Valéria; Marques, Roberta. Recife: Acervo RecorDança, 2006. 1 CD Remasterizado em digital. Entrevista concedida ao Acervo RecorDança – PE.

RÊGO, Maria Paula Costa. **Maria Paula Costa Rêgo**: depoimento [jul. 2006]. Entrevistadores: Marques, Roberta. Recife, 2006. 1 CD. Remasterizado em digital. Entrevista concedida em 09 de março de 2007.

Documentos consultados

ACERVO RecorDança. Disponível em: < <http://200.17.132.93/recordanca/index.htm>ves >. Acesso em: 14 de agosto de 2007..

PROJETO RECORDANÇA. In: FUNDAJ. **Base Audiovisual**. 2004. Disponível em: <<http://200.17.132.93/recordanca/BuscaGeralLista.aspx?origem=LinksAudiovisual>> . Acesso em: 14 de agosto de 2007.

PROJETO RECORDANÇA. In: FUNDAJ. **Base de Espetáculos e Coreografia**. 2004. Disponível em: <<http://200.17.132.93/recordanca/BuscaGeralLista.aspx?origem=LinksEspetaculos>> . Acesso em: 14 de agosto de 2007.

PROJETO RECORDANÇA. In: FUNDAJ. **Base de Grupos e Companhias**. 2004. Disponível em: <<http://200.17.132.93/recordanca/BuscaGeralLista.aspx?origem=LinksGruposCias>> . Acesso em: 14 de agosto de 2007.

PROJETO RECORDANÇA. In: FUNDAJ. **Base Iconografia**. 2004. Disponível em: <<http://200.17.132.93/recordanca/BuscaGeralLista.aspx?origem=LinksIconografia>> . Acesso em: 14 de agosto de 2007.

PROJETO RECORDANÇA. In: FUNDAJ. **Base Biografias**. 2004. Disponível em: <<http://200.17.132.93/recordanca/BuscaGeralLista.aspx?origem=LinksBiografias>> . Acesso em: 14 de agosto de 2007.

Índice das ilustrações

Imagem 001 - “Arrastão” do dia do Frevo, promovido por Antônio Carlos Nóbrega. Recife Antigo. Nove de fevereiro de 2007. Em destaque, dançando frevo, Johnny, aluno de Nascimento do Passo. Acervo pessoal.

Imagem 002 – Edição de fotos dos pés de passistas dançando e do espetáculo Fervo.

Imagem 003- Foto divulgação do *Balé Armorial do Nordeste*, 1976. Fotógrafo desconhecido. (disponibilizada por Acervo RecorDança).

Imagem 004 – Ilustração a partir de foto. Valéria Vicente apresenta etapas do movimento “Tesoura”. Fotógrafa: Lêda Santos. Edição Valéria Vicente.

Imagem 005– Recife, carnaval de 1947. Foto Pierre Verger (Fundação Pierre Verger).

Imagem 006, 007 e 008 – Passista não identificado em ensaio fotográfico para Michel Gautherot, em 1957. (Acervo Instituto Moreira Sales)

Imagem 009 – *Fac-símile* da revista O Cruzeiro, de 1957. Ilustrações de Alceu Pena.

Imagem 010– Dançarino Carlos “Tesourinha”, ex- integrante do Balé Popular do Recife e do Balé Brincantes. No carnaval de Olinda, na década de 1980. Fotografia do acervo do Jornal do Commercio.

Imagem 011 – Nascimento do Passo. Acervo da família.

Imagem 012 – Nascimento do Passo, no evento Festa da Lavadeira, no ano 2000.

Imagem 013 - Aula aberta do projeto Guerreiros do Passo – Praça do Hipódromo – Recife, janeiro de 2006. À frente, ministrando a aula, Gil Silva. Alunos identificados: Salatiel, Miro, Euzine, Tibério, Téo, Lêda, Falcão e Jorge). Foto: Eduardo Araújo.

Imagem 014, 015 e 016 – Exemplos de movimentos do frevo utilizados nos espetáculos estudados. Dançarina: Valéria Vicente; Fotógrafa: Lêda Santos; edição das imagens: Valéria Vicente.

Imagem 017 – Balé Popular do Recife apresenta a coreografia “Guerreiro”, na década de 1980. Fotógrafo não identificado (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 018 – Foto mais antiga disponível do Balé Popular do Recife. Apresenta a dança caboclinhos, na década de 1970. (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 019 – Cena do espetáculo *Prosopopéia – Um Auto de Guerreiro*. Capturada da internet, fotógrafo não identificado.

Imagem 020 – Foto divulgação do Balé Popular do Recife. Recife Antigo, década de 1990. Dançarinos com roupas e adereços de frevo tradicionalizados.

Imagem 021 - Exemplos de movimentos do frevo com e sem ênfase na verticalização da coluna vertebral Dançarina: Valéria Vicente; Fotógrafa: Lêda Santos; edição das imagens: Valéria Vicente.

Imagem 022 – Foto divulgação do espetáculo Baile do Menino Deus. Balé Brasília/Balé Popular do Recife, em 1991. Capturada da internet.

Imagem 023 – André Madureira e Ângela Fisher, desfilam no Bloco de Carnaval do Balé Popular do Recife. Recife Antigo, década de 1990. (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 024– Ângelo Madureira. Foto divulgação do espetáculo solo *Delírio*, de 1999. Capturada da internet.

Imagem 025 – Material de divulgação do espetáculo *Brasília: O Romance da Nau Catarineta*. (disponibilizada pelo Acervo RecorDança)

Imagem 026 – Edição de fotografias do espetáculo *Brasília: O Romance da Nau Catarineta*. Capturado da Internet.

Imagem 027 – Alexandre Macedo em foto emblemática de divulgação do espetáculo *Prosopopéia – Um Auto de Guerreiro*. (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 028 – Foto do espetáculo *Procissão dos Farrapos*, do Balé Brincantes. (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 029 – Foto do espetáculo *Procissão dos Farrapos*, do Balé Brincantes. (Acervo RecorDança)

Imagem 030 – Foto do espetáculo O Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo, do Grupo Grial, em 1999. Foto Hans von Manteuffel (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 031 – Maria Paula Costa Rêgo. Espetáculo *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto*, do Grupo Grial em 2000. Fotografias Yeda B. de Melo. (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 032 – Foto do Espetáculo *A Demanda do Graal Dançado*. Em Destaque Maria Paula Costa Rêgo e Jaflis Nascimento, no centro, Valéria Medeiros. Foto: Hans von Manteuffel (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Imagem 033 – Foto do Espetáculo *A Demanda do Graal Dançado*. Jaflis Nascimento, veste armação que se transforma em saia de maracatu. Foto: Hans von Manteuffel (disponibilizada por Acervo RecorDança)

Anexos

Os vídeos apresentados nesta dissertação foram localizados e digitalizados pelo Acervo RecorDança. O formato digital em “.asp” é acessado por computador através do programa *Windows Mídia Player*, não sendo acessíveis por leitores de DVD e também não são arquivos editáveis. Diante disto, apresento a versão completa dos espetáculos e a decupagem das cenas descritas para que seja facilitado o acesso aos momentos específicos, conforme desejo individual.

Detalhamento dos Vídeos em anexo

Nordeste – A Dança do Brasil

Anexo CD 01

Oração do Divino 00:00

Guerreiros 00:55

Galantes 10:23

Bumba-meu-boi 13:40

Capoeira 18:28

Cavalcada 20:15

Maracatu baque solto 33:20

Maracatu baque virado 34:55

Caboclinhos 38:20

Frevo 49:40

Procissão dos Farrapos

Anexo CD 01 - vídeo

Entrada pela platéia (palco vazio) 00:00

Mendigos sobem ao palco 01:27

Pedidos de esmola 6:23

Solo “cheira-cola” 10:00

Maracatu 14:55

Caboclinhos 16:55

Bumba-meu-boi 17:50

Vendedores – Maculelê e afoxé - 20:10

Samba de roda e “pomba gira”- 14:45

Capoeira 30:40

Aliciamento criança 33:30

Frevo 39:00

Música inicial 40:40

A Demanda do Graal Dançado

Anexo CD 02 - vídeo

Entrada dos dançarinos 00:00

Solo de rabeça 01:30

Movimentação 01 02:10

Música de Villa-lobos 04:30

Referência ao maracatu de baque virado 10:32

Coco de embolada – 15:40

Cavalo marinho –17:16

Solo de Pedro Salustiano - mergulhão 17:30

Música de Antônio Nóbrega – 24:15

Elementos de maracatu de baque virado 20:50

Solo de Maria Paula a partir do caboclinhos 27:45

Elementos de maracatu de baque solto 28:35

Elementos do cavalo marinho 29:35

Música de Bethoven com movimentos de danças populares 31:00

Mergulhão em círculo 36:50

Entrega da rabeça – 37:00

Frevo 38:08

O Romance da Nau Catarineta

Anexo CD 02 - vídeo

Primeira Parte

Cena 1 Procissão dos Navegantes 00:00

Cena 2: Romance da Nau Catarineta 04:40

Cena 3: No reino das águas profundas 14:40

Segunda parte do espetáculo.

Cena 4: Rito Indígena 19:06

Cena 5: Índios do Nordeste 21:23

Cena 6: Missa Brasília 24:50

Cena 7: Navio negreiro 27:50

Cena 8: Saga do Rei negro 29:30

Cena 9: Celebração 38:00

Cena 10: Bonecos de barro, “miscigenação” 40:00

Cena 11: Reinados no sertão – movimentos revolucionários 42:10

Cena 12: Profecia – cantos de “excelença” :46:25

Terceira parte do espetáculo.

Cena 13: O quinto império – A onça malhada 51:40

Cena 14: Delírio – o contador de histórias

Solo 55:20

Valsa 57:50

Descrição dos espetáculos

1. Descrição de *Brasília... O Romance da Nau Catarineta*

Brasília...O Romance da Nau Catarineta é formado por um conjunto de cenas, ou “quadros” (termo usado no programa) independentes. Cada quadro apresenta um tema central, ao qual respondem o figurino, a música, a presença de personagens caracterizados e a escolha de algumas gestualidades que reforçam esse tema e o seu desenvolvimento. A descrição, apresentada como anexo, segue essa estrutura, utilizando a denominação dos quadros que aparecem no programa e tecendo comentários sobre os sentidos que os elementos em conjunto parecem evocar.

Essa análise teve como base o registro da estréia do espetáculo, datada de 14 de novembro de 1992. Em seguida, apresento as mudanças observadas no mesmo espetáculo, quando apresentado em 1997, que representa a versão considerada pelo coreógrafo Ângelo Madureira como momento de aprimoramento técnico, pois não foi localizado registro em vídeo das apresentações de 1995.

A primeira parte do espetáculo é composta por danças que remetem a estórias dos viajantes marítimos do período das grandes navegações e expansão portuguesa e espanhola. A primeira cena é cantada e dançada por todo o elenco, funcionando como um prólogo. O grupo canta o poema “navegar é preciso, viver não é preciso” e dança, em sincronia, movimentos suaves e compassados, deslocando-se lentamente pelo palco e, assim, compondo o espaço, com diferentes formas geométricas. A segunda cena apresenta a história da embarcação Nau Catarineta, narrada através da trilha musical. Há a utilização de um personagem que dubla a narração da história do capitão de uma embarcação perdida, que ficou sem alimentos ou água por vários dias, e negocia tudo que possui, em troca da sobrevivência do grupo. O movimento coreográfico gira em torno dessa história que apresenta vários desdobramentos, com dançarinos interpretando os personagens através da dublagem e gesticulação das falas da trilha musical. O conjunto dos dançarinos interpreta, como um coro, acompanhando o andamento da música, utilizando-se de gestos que mimetizam aspectos da estória narrada.

Na movimentação, sobressaem-se movimentos recriados a partir do maracatu e do xaxado, dançados segundo a trilha e, portanto, fora do compasso tradicional, e também não

há relação temática dessas danças com a escolha e criação desses movimentos. Percebe-se a operação proposta, que desde o ano anterior estava sendo experimentada nos espetáculos do Balé Brasília: os movimentos resultantes da pesquisa sobre as danças populares servem como vocabulário para acompanhamento da música e interpretação da narrativa.

A terceira cena, chamada “No reino das águas profundas”, alude aos combates entre diferentes povos – árabes, espanhóis, portugueses – e, portanto, aos embates advindos da Expansão Marítima e ao cotidiano das mulheres que ficam à espera dos seus maridos ou vivendo o luto de os terem perdido. A compreensão da estória é dada através dos figurinos e de sua manipulação – mulheres com roupas de viúvas, manipulando lenços – como bebês, usados para despedida ou para cobrir o rosto – homens lutando com espadas usando roupas típicas de diferentes países, com movimentos que sugerem luta entre esses grupos.

Na segunda parte do espetáculo desenrolam-se cenas ou “quadros” que se referem à formação cultural do Brasil. As movimentações são realizadas através da combinação de diferentes movimentos e passos catalogados pelo Balé Popular do Recife, através da observação de danças regionais. No entanto, é possível perceber relações entre as danças que serviram de base para a pesquisa dos movimentos e o tema proposto. Dessa forma, as cenas “Rito indígena”, “Índios do Nordeste” e “Missa Brasília”, que tem como tema a participação indígena na História, utilizam predominância de movimentos da dança caboclinhos e toré, referentes às tradições indígenas do Nordeste; Já nas cenas “Navio Negreiro”, “Saga do Rei Negro” e “Celebração”, que aludem à presença do negro africano, utilizam-se movimentos de maracatu, afoxé, danças de Orixás, capoeira, lundu, samba-de-roda, dança-afro e maculelê; e na cena “Reinados no Sertão – Movimentos Revolucionários”, que tem como tema o cangaço e a saga de Antônio Conselheiro, há a predominância de movimentos do Xaxado, dança considerada expressão dos cangaceiros.

A cena Rito Indígena apresenta danças indígenas com figurinos que remetem à cultura indígena e aos caboclinhos; a cena Índios do Nordeste apresenta dois grupos étnicos, que se distinguem através do figurino e de sua postura corporal: são um grupo de índios e um grupo vestido à moda européia do séc. XVI. Os dois grupos se movimentam, deslocando-se pelo palco em oposição espacial entre si, com movimentos e atitude corporal referentes às suas culturas. A predominância no centro da cena varia, e os deslocamentos apresentam a tensão existente entre os dois grupos de personagens, sem que movimentos de luta sejam utilizados. Percebe-se a intenção de inserir a idéia de conflito na ocupação das terras indígenas, o que constitui um elemento novo na

trajetória de encenações do grupo e contribui para uma visão menos idealizada sobre a formação do Brasil.

A cena Missa Brasílica dá continuidade à apresentação de conflitos entre culturas na questão do índio, agora, através da catequização. O personagem de um padre ocupa lugar de destaque na cena. A música mistura música e cantos indígenas a vozes que entoam canto gregoriano. Os grupos de índios e dos “europeus” (da cena anterior) continuam dançando pelo espaço, mas já misturados entre si, sem tensão aparente. O padre gesticula como se celebrasse uma missa e, em meio aos movimentos coreográficos, um índio e um europeu se destacam com movimentos que às vezes remetem a um simples encontro e, em outros, a uma disputa.

O momento parece uma alusão à religiosidade e “espiritualidade mestiça”; uma espécie de celebração entre essas duas culturas, sem deixar de lembrar o jogo de poder envolvido. No entanto, a escolha musical enfatiza muito mais a celebração do que o conflito.

A cena “Navio Negreiro” apresenta agora tradições negro-africanas. O dançarino negro e mestre de capoeira “Meia-noite” executa movimentos rasteiros de capoeira Angola. Em seguida, um grupo de dançarinos entra em cena, caminhando lentamente com as mãos em cima da cabeça, como se estivessem amarrados ao tronco de um pelourinho. O grupo de dançarinos, então, começa a se movimentar executando o movimento “ijexá”⁸⁸ do afoxé e movimentos da capoeira, com vigor. O capoeirista executa os movimentos rápidos e acrobáticos, sobressaindo-se chutes e saltos. Enquanto isso, entra um grupo de dançarinas vestidas de roupas de “baiana” (com blusas soltas, saias grandes na cor branca e turbante na cabeça), carregando jarros de oferenda nas mãos, executando movimentos de danças do candomblé e do maracatu.

Na música, os elementos de percussão se sobressaem, mas são acompanhados por instrumentos melódicos que dão um tom de orquestração. Em alguns momentos há também um coro feminino com vozes suaves que também remetem a um tratamento de orquestração. A operação é criar um ambiente musical que nasce da mistura de elementos musicais eruditos e populares (considerando-se a orquestração e melodia representantes da erudição e os diferentes tipos de percussão, ligados à descendência africana, representantes do

⁸⁸ “Conta a lenda que o toque do afoxé veio da terra de Gexá, na África, onde o orixá Oxum é a rainha e onde as mulheres costumavam, em cortejo, tocar em sua homenagem. Entretanto, na Bahia, reconhece-se o afoxé pelo ritmo *ijexá* associado a um movimento de coordenação de pernas e braços” (Martins, 2000, 175).

popular). A composição coreográfica atravessa diversos estilos de dança negra, seguindo a base rítmica da música.

A cena “Saga do Rei Negro” apresenta o cortejo de maracatu de baque virado e o personagem caboclo de lança do maracatu de baque solto. Em seguida, ritmos do candomblé se sobressaem e dançarinos que representam orixás entram em cena e se destacam na frente desse grupo, que os acompanha com movimentos rápidos. No final, os orixás sobem na barca e todo o grupo se ajoelha em sua direção. Um dos orixás é elevado, como se levitasse. É possível que haja uma história no subtexto dessa cena, relacionada ao percurso de um rei africano que se transforma em entidade religiosa, pela importância atribuída a ele por seus descendentes.

Ainda na parte tocante à influência negro-africana, a cena “Celebração” apresentaria um outro aspecto da herança africana no Brasil. Enquanto as cenas anteriores apresentam os aspectos religiosos e que falam de uma realeza, essa cena destaca a alegria, a vivacidade, as formas de socialidade através da dança – a celebração. Os dançarinos movimentam-se de forma a ressaltar sensualidade e alegria. De forma festiva, executam movimentos de lundu, samba-de-roda, dança-afro e maculelê.

A décima cena do espetáculo foi intitulada de “Bonecos de Barro - miscigenação”, e sua trilha musical apresenta um tipo de modulação de músicas medievais européias. Essa cena parece apresentar uma dança que mostra o que a cultura européia deixou de influência corporal no Brasil, mas sendo tratada como dança brasileira e não como representação da cultura européia. A dança predominante é a cavalhada, uma encenação dançada criada pelo Balé Popular do Recife, da tradição Cavalhada, que tradicionalmente não possui dança característica. Nela são utilizados movimentos de frevo, coco, cavalo marinho, adaptados ao ritmo da música, numa mesma atitude alegre.

A cena “Reinados no sertão – movimentos revolucionários” apresenta dançarinos caracterizados como cangaceiros e dançarinos caracterizados como policiais. Ambos os grupos utilizam movimentos de xaxado. Entre esses grupos, aparece um dançarino que parece representar Antônio Conselheiro. Em determinado momento, aparece na plataforma um personagem fantástico, uma espécie de representação da morte, logo após, os policiais começam a simular golpes nos outros personagens e, quando a música finaliza, todos ficam caídos no chão e apenas os policiais ficam de pé. A cena “Profecia – cantos de ‘excelência’” apresenta uma procissão religiosa, dirigida ao corpo do personagem Antônio Conselheiro, seguida por um retorno à movimentação e música do início do espetáculo.

Nesse conjunto de cenas, portanto, é narrada uma alegoria da formação cultural do Brasil, desde os conflitos dos europeus, passando pelo contato da cultura indígena com a cultura européia, a apresentação da religiosidade e musicalidade africanas e uma outra configuração de danças de inspiração européia, mas reorganizadas no Brasil. Em seguida, num momento mais recente da história, alude-se aos conflitos no sertão e à morte de Antônio Conselheiro. O retorno ao tema do início do espetáculo propõe uma ligação entre a primeira e a segunda partes, insinuando uma continuidade entre a lenda da Nau Catarineta e as alegorias da formação do Brasil.

Terceira parte do espetáculo.

Esta terceira parte apresenta e comemora o legado do próprio grupo Balé Popular do Recife, como o resultado dessas miscigenações culturais nem sempre pacíficas. É composta pelas cenas “O Quinto Império” e “Delírio”.

Na primeira, a música inicial é a melodia de “A Oração do Divino”, a qual é parte do folgado guerreiro, sendo a música de abertura do principal espetáculo do Balé Popular do Recife *Nordeste- A Dança do Brasil*. Todo o grupo retorna e canta acompanhando a letra da música mecânica, executando gestos tradicionalizados pelo próprio grupo. A música volta a tornar-se rápida, e sugere alegria. Grupos de dançarinos, vestidos de índios, camponeses e africanos dançam em uníssono, usando movimentos de várias danças catalogadas pelo Balé Popular. No desenvolvimento da coreografia, os grupos se desfazem e os personagens se misturam. A “onça malhada”, título desse quadro, representa a metáfora da dança brasileira idealizada por Ariano Suassuna, na década de 1970 do século passado, a qual inspirou a origem ao Balé Popular do Recife. Não à toa, o seu primeiro espetáculo chamava-se “O Circo da Onça Malhada”.

A cena “Delírio – o contador de histórias” também remete ao propósito do Balé Popular do Recife, através de uma valsa que comemora os seus quinze anos de atividade. No início, um dançarino acompanha uma música orquestrada e “pomposa”, lembrando o início de um espetáculo circense. A sua movimentação se destaca pelos saltos e giros, sempre ressaltando elementos virtuosos, principalmente do frevo, e seguindo a elevação e as pausas da música. Pode-se dizer que a estrutura coreográfica é muito semelhante a um solo de balé clássico, mas os elementos da movimentação são todos provenientes de danças regionais. Ele alterna a execução de movimentos complexos com trejeitos alegres e irônicos.

Quando essa introdução termina, a música torna-se valsa, apropriada ao estilo europeu e, então, entra um grupo de cerca de trinta crianças que acompanham e imitam o Mateus.

Aos poucos vão entrando duplas de dançarinos com movimentos ternários, ou seja, acompanhando ritmicamente a valsa. Nem sempre os movimentos das danças populares ficam bem encaixados nesse tipo de compasso e no andamento harmônico da valsa, o que sugere que a idéia ainda estava pouco desenvolvida na sua execução. Todos estão usando figurino na cor branca, mas cada dupla veste os trajés de uma determinada dança: galante, guerreiros e bumba-meu boi, caboclinhos, passistas de frevo, personagens da cavallhada. No final, todos esses personagens estão em cena, e o Mateus responde à apoteose da música com o movimento de frevo “locomotiva” e encerra o espetáculo com algumas piruetas. O espetáculo é aplaudido de pé por alguns minutos.

Pode-se dizer, portanto, que esse espetáculo possui como base inspiradora da sua concepção coreográfica a idéia de que a cultura brasileira é formada por três etnias: o nativo indígena brasileiro, o europeu e o negro-africano, que se misturaram e formaram uma cultura “mestiça”, da qual devemos ter orgulho e a qual devemos comemorar. A música, em geral, enfatiza os elementos melódicos, oferecendo uma leitura de mistura de matrizes culturais africanas, indígenas e européias, populares e eruditas.

Há algumas menções às lutas que aconteceram e à disputa de poder, o que o distingue dos demais espetáculos do grupo e das abordagens para-folclóricas, mas sobressai-se a idéia de comunhão e de paz, porque a alusão àqueles elementos não ganha ênfase senão na oração para Antônio Conselheiro, mas que tem um tom de lamentação conformada. Essas escolhas dão forma à ideologia que funda o Balé Popular do Recife e aponta os caminhos encontrados pelo grupo para criar “uma dança brasileira erudita”, desafio enfrentado por diversos grupos em diversos períodos e locais, na História da Dança brasileira e no Recife.

Através das coreografias duas proposições são apresentadas e ambas têm como interesse apresentar uma forma de dançar e criar espetáculos, a partir das danças regionais. Na primeira parte, esses movimentos são usados como vocabulário de composição coreográfica, a serviço da narração de uma estória. Na segunda parte, o espetáculo constrói o caminho cultural de surgimento e desenvolvimento dessas danças - uma história cultural do Brasil, seguindo a idéia de junção de povos de três etnias e que culmina na dança brasileira, o momento em que essas influências são misturadas para a construção de uma dança brasileira. Na terceira parte, os movimentos são combinados sem que seja necessário

narrar histórias ou apresentar danças específicas. Portanto, o espetáculo ilustra e defende o tipo de dança proposta pelo Balé Popular do Recife, após quinze anos de pesquisa.

Referente ao desenvolvimento das movimentações, vejo a ênfase na versatilidade do vocabulário de movimentos oriundos de danças populares interpretados e catalogados pelo grupo. Em geral, o espetáculo utiliza movimentos de diversas danças populares, como frevo, maracatu, caboclinhos, xaxado, lundu, afoxé, capoeira, para citar os mais recorrentes, traduzidas pelo Balé Popular do Recife. Em alguns quadros, uma ou duas modalidades de dança popular podem se sobressair, mas raramente esses movimentos aparecem no seu compasso e na estrutura tradicionais, devido também à trilha musical que, ao dar ênfase a elementos melódicos, os afasta da referência tradicional. Os dançarinos usam passos de diversas danças populares para a variação coreográfica e não evocam diretamente a relação temática ou contextual da origem desses folguedos. Portanto, os movimentos são tratados predominantemente como um repertório de passos sem conexão direta com as danças das quais foram provenientes. Quando não são utilizados esses movimentos catalogados pelo Balé Popular do Recife, as movimentações variam entre gestos com dinâmicas modificadas em função da música e dos movimentos com inspiração “livre”, mas que não fazem parte do repertório de outras modalidades de danças, como, por exemplo, o balé ou a dança moderna.

Percebe-se grande variação de movimentos catalogados. A movimentação, em geral, é tratada como um repertório “neutro” cuja função está relacionada com a composição formal, sendo esse um ideal proposto e procurado pelo grupo. No entanto, pude constatar pouca variação no uso desses movimentos. Nas coreografias há uma variação dos tipos de movimentos que serão preponderantes, mas seguem a mesma organização corporal. Em geral, prioriza-se o alinhamento ereto da coluna vertebral, com predomínio de movimentos periféricos do corpo, mantendo-se braços e pernas de maneira uniformizada. No que se refere aos planos do corpo em movimento no espaço, predominam os planos sagital e vertical. Nas movimentações das cenas, os bailarinos dançam de costas para a platéia, mas o foco da movimentação está, predominantemente, para o plano frontal com enfoque bidimensional.

Os movimentos são dançados, predominantemente, de acordo com a pulsação rítmica da música e, portanto, com poucas variações de dinâmicas no interior de cada música. Há também a predominância da marcação do ritmo binário e da divisão regular dos

movimentos de acordo com a música, sendo que cada passo é repetido quatro ou oito vezes, com quase nenhuma variação nesse sentido.

Há também regularidade no uso do espaço, que se define através de desenhos geométricos; círculos, retas horizontais, verticais e diagonais, quadrados e triângulos são sempre claramente visíveis. No entanto, há sempre momentos de indefinição espacial, quando acontece o deslocamento entre um desenho geométrico e outro. Nesses momentos, há uma sensação de tumulto, que foge da tranquilidade ocular das figuras geométricas, mas vem em seguida a sensação de tranquilidade, quando se percebe a distribuição harmônica dos dançarinos no espaço. A variação coreográfica está, justamente, na conjunção das figuras geométricas, na simultaneidade de várias figuras que se configuram ao mesmo tempo e nas formas de transformação de uma figura em outra figura. Esse jogo entre constância e mudança espacial pode ser considerado um elemento chave para a boa receptividade das coreografias do grupo. A sobreposição amplifica o movimento e o colorido do figurino, evitando a sensação de monotonia e gerando sensações de conjunto, tal qual nas danças corais.

Dentro da trajetória do Balé Popular do Recife, a Nau Catarineta apresenta a incorporação do elenco principal às proposições experimentadas pelo Balé Brasília, em que os espetáculos gradualmente deixam de ter a função de apresentar danças regionais para usá-las como elemento de construções espetaculares diversas. Além disso, a compreensão desse elenco jovem da década de 1990 busca indiretamente legitimar sua prática de dança, através da incorporação de elementos que parecem ser considerados como qualidade para qualquer dança: “sincronia”, postura ereta, uniformidade no uso dos braços e pernas. Entre os antigos integrantes do Balé e o elenco jovem do Brasília, a diferença na execução dos movimentos é bastante visível, sendo que os dançarinos do primeiro grupo insistem na dimensão individual da interpretação dos movimentos.

Diferenças observadas na remontagem desse mesmo espetáculo, em 1995.

Devido aos comentários que acreditam que a versão de 1995 chegou próximo ao desejo inicial de execução coreográfica, analisei também a versão disponível em vídeo, com o elenco do Balé Brasília atuando em 1997. Pela redução do elenco⁸⁹, menos personagens

⁸⁹ É preciso ressaltar que, em 1997, já haviam saído integrantes do próprio Balé Brasília, sendo, portanto, uma versão diferente da de 1995 em muitos aspectos.

e símbolos aparecem, o que dificulta a clareza no objetivo de cada cena – enquanto assisti apenas à versão de 1997, muito do roteiro e título das cenas me eram incompreensíveis. Como os símbolos, figurinos e personagens são elementos importantes para a narrativa, a compreensão desta sem elementos enunciados por cada quadro fica comprometida e a ênfase recai sobre as movimentações, independente da compreensão do contexto. No entanto, comparativamente, é evidente a mudança na execução das coreografias.

Na segunda montagem, com o elenco de uma geração mais jovem, sobressai o vigor físico e os elementos acrobáticos (para exemplificar, na apresentação da capoeira, a primeira versão é executada com movimentos rasteiros da capoeira Angola, enquanto que, na segunda, a apresentação se mostra saltada e acrobática). No solo do pássaro, com a cena dos índios, os movimentos são mais amplos e exigem destreza física e elasticidade dos músculos. Há também ênfase na movimentação do grupo, na sincronia do elenco, que busca unicidade, e, nos desenhos espaciais, sobressai-se o alinhamento das filas e paredes.

Quanto à postura física de cada dançarino, nota-se também uma diferença. Na primeira versão há variedade de postura corporal que remete a duas concepções de como a dança brasileira deve ser executada. O elenco veterano investe na individualidade da interpretação, enquanto o grupo jovem investe na unidade, reforçando a coluna ereta e os membros esticados e alinhados. É nesse sentido de unidade e “limpeza” o investimento da segunda versão do *Romance da Nau Catarineta*, uma compreensão sobre o corpo e a beleza que se referem diretamente à ideologia implícita ao balé clássico, mas não só, pois podem ser vinculadas a musicais da Broadway, por exemplo. Apesar de que isso perpassa de forma sutil em todas as coreografias, no solo do Mateus, no início da última música, fica claro que a relação com o balé clássico foi, realmente, intencional, como mencionou Ângelo Madureira, em sua entrevista. Na versão de 1997, os intervalos de movimentos são ocupados por poses de Balé e há determinada alternância entre elementos do frevo e passos de balé, enquanto na primeira montagem não havia introdução de movimentos de outras danças que não as catalogadas pelo Balé Popular do Recife.

É possível perceber que a proposta de erudição do Balé Brasileira, no início da década de 1990, estava baseada indiretamente numa concepção de dança que foi difundida pelo balé romântico e que, aos poucos, esses elementos vindos do balé foram sendo intencionalmente destacados, como elementos de legitimação da qualidade artística do espetáculo. É possível dizer que a própria idéia de criação de repertório de movimento está conectada a essa percepção de dança, mas, se no início de sua formação o Balé Popular do

Recife buscava se afastar desse gênero de dança, à medida que foi ampliando o seu diálogo com o cenário de dança local, as bases de organização do balé foram pouco a pouco incorporadas pelas práticas do grupo, como referência de qualidade artística.

Na avaliação atual de Ângelo Madureira, apesar de ninguém do grupo na época da criação estar interessado ou tomando aulas de Balé Clássico, “a forma de organizar o espetáculo possui uma estrutura muito semelhante à do balé clássico de repertório”. Então, na remontagem de 1995, Ângelo já estava fazendo aulas de balé há mais de um ano e incluiu as suas novas concepções de dança como direcionador do seu trabalho:

E aí já tava muito forte a minha relação como balé, a idéia do que era companhia de dança, do que era corpo de baile, toda essa hierarquia do balé clássico, o *maitre*, um corpo magro esteticamente, um padrão de movimento. As coreografias eram separadas por altura, biótipo. Primeiro bailarino e bailarina, os solistas. Então a *Nau Catarineta* de 95 era um balé de repertório, popular.

Após um longo percurso, o Balé Popular do Recife, através do Balé Brasília, retomava a proposta inicialmente negada de elaboração da dança popular através do balé, não só enquanto técnica de formação do bailarino, mas na própria organização da corporalidade dos intérpretes e no roteiro do espetáculo.

No entanto, essas constatações não são suficientes para ligar, indiscriminadamente, esta produção do Balé Popular do Recife a outras tentativas de unir o balé clássico a danças brasileiras. Um rápido olhar a qualquer coreografia do espetáculo faz ver que o resultado continua sendo bastante diferente, porque os movimentos não são do balé. Não é um corpo formado pelo balé clássico que apreende movimentos e temas “brasileiros”; e sim, o contrário. E, nesse caso, a ordem dos fatores modifica o resultado. As movimentações apresentadas ainda estão longe de corresponder a uma idéia de “perfeição” e inefabilidade. Os corpos, robustos, ondulados, também informam de uma lógica diferente. A ênfase vertical não retira completamente o caráter de serem danças ligadas ao chão, à terra e à facilitação do movimento. A ênfase no conjunto mantém uma relação com o sentido coletivo dessas danças, e a sua relação rítmica reforça os laços da temporalidade comunitária.

2. Descrição e análise do espetáculo *Procissão dos Farrapos*

A análise do espetáculo *Procissão dos Farrapos* foi realizada a partir do registro disponibilizado pelo Acervo RecorDança, da apresentação de estréia, na programação do projeto Estação Dançar, no Pátio de São Pedro – Recife, em 02 de novembro de 1991.

A descrição é contagiada pelo fluxo do espetáculo, que não se subdivide em quadros. Os personagens estão sempre em cena, e as mudanças são organizadas praticamente sem intervalo. Destaco os momentos de aplausos, por entendê-los como indicadores da empatia proporcionada pela fruição presencial do espetáculo.

O espetáculo inicia-se com o palco vazio, e a música instrumental e minimalista cria um ambiente de suspense que perdura por alguns minutos. Aos poucos vai se notando que um grupo de pessoas está vindo do final da rua, empurrando uma carroça. Passam pelo meio da multidão, até que chegam à frente do palco. Nesse momento, dançarinos com roupas esfarrapadas e com o rosto maquiado na cor branca, e com os olhos marcados por um largo contorno preto, entram no palco e ajudam a subir a carroça da platéia para o palco, junto com os demais que a empurravam e algumas pessoas do público. Os aplausos fazem a música ficar menos audível por alguns segundos. Então, vêm-se as figuras em cena: são homens e mulheres com roupas esfarrapadas, vestidos como mendigos e moradores de rua. Seus rostos estão pálidos; e os olhos, destacados, ganhando com isso um contorno expressionista, em contraponto ao figurino realista. O grupo se movimenta, aleatoriamente, pelo palco, alguns dançam, outros brigam, se coçam, conversam, aos poucos o grupo vai saindo pelo fundo do palco. A música se encerra e novamente o grupo recebe aplausos. Uma nova música se inicia, os tons graves ao fundo e o violino executado de forma tensa criam um tom mais dramático e triste. O mesmo grupo começa a adentrar a cena, vê-se que estão representando personagens mendigos: alguns estão mancando, outros têm tremores nas mãos, uma mulher carrega uma criança que chora, um outro homem se arrasta como um aleijado. Em determinado momento, o grupo está espalhado pelo palco de forma simétrica e as movimentações cessam, ficam imóveis, transformando-se em estátuas. O público aplaude.

O grupo se concentra no centro do palco, ladeado por uma mulher com uma criança de colo que se coloca no lado direito do palco (visão do público) e um homem se mantém em pé no lado esquerdo do palco. Juntos, estendem a mão como pedintes. (Aplausos). Depois, com ambas as mãos estiradas, criam um círculo que gira em torno de si

mesmo em sentido horário, num misto de súplica ao céu e às pessoas da terra. O círculo se desfaz e os mendigos se amontoam no canto direito do palco, deitados no chão. (aplausos)

O homem que na outra cena estava à direita será o personagem principal da ação, sai do meio do grupo e desenvolve uma dança em torno de uma garrafa de cola, usada como entorpecente. Sua movimentação simula um repúdio à cola, o seu consumo e o prazer gerado por esse consumo. A movimentação se conecta a determinados momentos da música sem, contudo, segui-la. (Aplausos).

Em seguida, os mendigos se levantam espreguiçando-se e, ao toque de uma nova música, se colocam em posição frontal à platéia, espalhados pelo palco. Inicia-se a primeira seqüência de coreografias inspiradas nas danças populares:

A primeira música é do Quinteto Armorial e utiliza elementos do maracatu de baque virado, acrescentando instrumentos melódicos e harmônicos. Seguindo o ritmo do maracatu, o grupo se movimenta, um homem abre um guarda-chuva, que simula a *umbrela* que no maracatu protege o rei e a rainha. Ou seja, estrutura-se um cortejo que remete ao maracatu. O público parece identificar a sugestão, pois aplaude novamente. O grupo dança movimentos “recriados” a partir desse folguedo, grupos de quatro pessoas estão em sincronia, mas, ao serem estas espalhadas pelo palco, a sensação que prevalece é de um tumulto, propositalmente construído. Ao fim dessa “cena”, novos aplausos; então, o grupo caminha virado de costas em linha diagonal em direção ao fundo esquerdo do palco. A música torna-se mais agitada e sugere uma releitura da música do caboclinho. O grupo, agora todo em uníssono, utiliza movimentos da dança caboclinhos e avança em direção ao personagem que cheirava cola, que pega um cabo de vassoura para se defender (ouvem-se gritos da platéia). Após um período nesse desenvolvimento coreográfico, usando-se basicamente movimentos da dança caboclinhos, o mendigo se coloca no centro do palco, com o cabo de vassoura prendendo os braços nas suas costas. O ritmo da música se torna lento, o que, junto à ausência de movimentação, gera um certo suspense. O grupo anda em direção ao mendigo e o toca, simulando estarem comendo a sua carne, numa referência a outro folguedo popular – o bumba-meu-boi. O mendigo se levanta, agora os braços presos fazem referência ao próprio boi, do folguedo, e o grupo dança ao seu redor com passos da dança do bumba-meu-boi, transformando a cena numa grande festa. No final dessa cena, novos aplausos.

Portanto, três elementos de danças populares são utilizados nessa coreografia. O primeiro, o maracatu, compõe uma cena em que se expõe a distância gritante entre o desejo

de ser uma corte de rei negro e a situação de pobreza que envolve os agentes daquela brincadeira. A substituição das roupas com brilho e rendas por farrapos e da rica *umbrela* por um guarda-chuva furado ratifica essa sugestão. Em seguida, o caboclinhos, uma dança que remete a uma herança indígena e retrata um auto de guerra. A dinâmica agressiva própria dessa dança é usada como componente dramático que aponta um conflito do grupo com relação ao mendigo que está em destaque. No terceiro momento, o mendigo, caído no chão, é motivo de apreensão e curiosidade; os demais se aproximam e, nos seus gestos, relatam o ato de comer da carne do homem no chão. Quem conhece o bumba-meu-boi já entende que se remete à cena em que se reparte o boi para saciar a fome dos demais - o boi que é, ao mesmo tempo, elemento espiritual, poético e o animal, cuja carne é tão almejada por quem não pode comprá-la. No contexto do espetáculo, essa compreensão é reforçada. Ali, tal qual a sereia cantada por Gilberto Gil, na música “A novidade”: “alguns a desejar seus beijos de princesa, outros a desejar seu rabo pra ceia”, poderia ser retomada a exclamação “oh mundo desigual, tudo é tão desigual! Ah! De um lado esse carnaval, do outro a fome total!”. O mendigo-boi se move e a dança é retomada com alegria própria da festa-teatro-vivência que é o bumba-meu-boi.

A segunda seqüência da coreografia inspirada nas danças populares aparece ligada a situações do cotidiano. Assim, vendedores-ambulantes se tornam lutadores de maculelê e capoeira. Em seguida, as mulheres dançam samba e alguns movimentos da dança dos orixás, a música é um toque de pomba-gira e podemos ver trejeitos de prostitutas. Essa idéia é reforçada pelo jogo de disputa entre elas, pela forma como tocam o próprio corpo e pela repetição da seqüência de movimentos por homens com saias, remetendo a travestis. Ao final dessa seqüência, ouvem-se aplausos e gritos, e o grupo se recolhe ao fundo do palco.

A trilha musical volta a remeter ao elemento dramático do princípio do espetáculo. A personagem-mãe com a criança de colo se destaca do grupo junto com uma mulher que personifica uma criança, brincando de boneca. A criança joga “academia”, enquanto um homem se aproxima e se insinua sexualmente. Ele a toca e o público aplaude. Após uma negociação de sedução do homem, ele faz ela cheirar cola e a cena indica que menina está sendo abusada sexualmente. No entanto, a plasticidade dada à cena não deixa clara uma repulsa por parte da menina. O público grita e aplaude. O grupo de mendigos, no fundo do palco, percebe a situação e se coloca em posição de ataque. Com chutes de frevo, se desloca em direção ao casal que foge. A coreografia seguinte usa movimentos de frevo e caboclinhos intercaladamente, seguindo a indicação rítmica da música e, em determinado

momento, os movimentos deixam de ser sincronizados e os chutes e socos ficam mais evidentes que os passos de dança. Aos poucos os dançarinos caem no chão, usando o movimento de frevo chamado “descendo nas molas”. A música com elementos de frevo e caboclinhos se encerra, e ouvem-se mais uma vez os aplausos. Volta a mesma música que inicia o espetáculo. Agora, o palco não está vazio. Os mendigos se levantam virando de costas e aos poucos, vão encarando a platéia. O mendigo- personagem principal - aparece puxando a carroça junto com a mulher com a criança de colo (aplausos). Em seguida o grupo executa uma seqüência de movimentos, que pode ser apontada como produzida por uma forma de coreografar criada pela dança moderna que se desdobra em uma corrida ao redor da carroça, sua maneira de correr, às vezes de frente, às vezes de lado ou de costas para a platéia, sugere estarem sendo levados por uma força maior, como se estivessem no meio de um furacão. Em seguida, o grupo se concentra no fundo esquerdo do palco. Divididos em trio ou em dupla, deslocam-se em direção à frente-direita do palco e, em câmera lenta, repetem alguns dos movimentos dos vários folguedos que foram usados em cena.

Depois, o grupo anda em direção ao centro do palco e repete o gesto de pedir esmola e, em seguida, girar sobre o círculo formado pelos bailarinos com as mãos estendidas. (aplausos) Esse gesto, repetido após a exibição de tantas danças e da situação de miséria, gera novas conexões. Agora, ligado ao uso das danças populares, o pedido pode ser visto também como denúncia, ou pedido de reflexão sobre o tratamento dado à cultura popular, que muitas vezes é usada de forma “folclorizada” e em detrimento de uma mudança social dos seus criadores e executores. O grupo se dissolve novamente, espalhando-se pelo palco até formar um desenho coreográfico semelhante ao do fim da primeira cena, que congela, anunciando o fim da apresentação. Os aplausos são mais fortes e longos, o locutor do evento pede mais aplausos, exclamando: “Isso não é uma coreografia, isso é uma revolução. Isso é arte pura e a gente tem que aplaudir dez minutos”.

Tanto a reação entusiástica do locutor, quanto as diversas expressões da platéia durante o espetáculo apontam para a “boa recepção” que o espetáculo obteve. Os aplausos surgem durante a apresentação de forma tão constante que passam a ser um elemento integrante da mesma, apontando os momentos em que a linguagem poética provoca sentimentos de identificação e/ou prazer. A platéia estimula o espetáculo e até amplifica os conflitos da cena, como no momento do aliciamento da criança. Pergunto-me que características do espetáculo *Procissão dos Farrapos* provocam tal entusiasmo?

É possível pensar que o espetáculo se estrutura com elementos narrativos bastante claros. O figurino e a expressão do corpo contextualizam facilmente personagens, ambiente e apontam possíveis situações que acontecem nesse ambiente. Além disso, o elenco entra pela platéia empurrando uma carroça e, realmente, se misturando à população como mendigos. Vale ressaltar que o Pátio de São Pedro, apesar de ser um lugar turístico e, tradicionalmente, usado para festas e eventos, situa-se no centro da cidade, para onde aflui grande número de moradores de rua. Não é difícil ver mendigos assistindo a *shows* no local. Quando os primeiros mendigos sobem ao palco, a estratégia cênica é rapidamente reconhecida. Portanto, através de elementos realistas, um tipo de comunicação direta com a platéia se estabelece desde o início. Ao mesmo tempo, a maquiagem e as músicas apontam para elementos não realistas e, quando construções poéticas se apresentam não estritamente-realistas, também são identificadas e aceitas como parte do jogo de representação.

Por outro lado, o trabalho utiliza danças populares como principal elemento de construção de movimentação e da concepção coreográfica. As danças utilizadas fazem parte do imaginário e do cotidiano festivo da população do Recife. No início da década de 1990, momento de criação de *Procissão dos Farrapos*, a forma de encenação das danças populares promovida pelo Balé Popular do Recife está consolidada por uma repercussão nacional e internacional, e pela temporada regular que, durante anos, ocupou a pauta de um dos teatros do Centro de Convenções. Portanto, o espetáculo rearticula um vocabulário conhecido pelo público e, ao subverter o figurino e criar um contexto único para todas as danças apresentadas, o Balé Brincantes se inscreve na História da dança da cidade do Recife, problematizando um dos seus elementos mais marcantes e inserindo a discussão social na produção de dança dessa década.

Além do tipo de abordagem à cultura popular, outros elementos destacam o trabalho com relação a estruturas comuns na época, na cidade, de encenação de dança. Destaca-se a unidade de figurino, pois não há trocas de roupas – em apenas um momento há uma sobreposição de saias às roupas de cada um - e a não utilização de saídas e entradas dos dançarinos pelas coxias do palco – após a cena inicial, todo o elenco permanece no palco durante todo o espetáculo, “vivendo” o personagem criado e compondo o cenário com suas ações.

Há diversos momentos na coreografia em que os movimentos são executados em uníssono pelo conjunto de dançarinos, no entanto, não parece haver uma busca por uniformidade de execução, como confirma o depoimento do coreógrafo; de forma

proposital, cada bailarino interpreta o movimento à sua maneira, produzindo uma grande quantidade de informação de movimentos ao mesmo tempo, o que, usando padrões de outras formas de dança, seria considerado uma execução “suja”, mas que foi a escolha da direção do espetáculo. Essa opção cria a constante sensação de tumulto e de viceralidade na interpretação, e contrasta com a harmonia do elenco, nesse momento, consolidada como característica a ser buscada na construção de espetáculos de danças populares. Pode-se dizer que em *Procissão do Farrapos* o Balé Brincantes retoma o preceito de liberdade individual na execução dos movimentos, usado no início do Balé Popular do Recife. No entanto, em *Procissão dos Farrapos*, não é apenas a individualidade do dançarino que deve ser ressaltada, mas também do personagem mendigo. A opção visa a ressaltar uma corporalidade não educada por padrões de refinamento.

Por outro lado, o investimento na interpretação individual gerou certa incoerência na postura cênica do elenco, nos momentos em que os dançarinos improvisam e interpretam seus personagens. Visualizamos, nas posturas desses, quando não estão executando os movimentos coreográficos, uma diversidade de influências: alguns dançarinos são visivelmente realistas na interpretação, outros modificam a dinâmica das ações, prolongando o tempo e ralentando o ritmo da sua movimentação. Outros inserem pequenos giros e jogos com a cabeça, denunciando uma série de influências e concepções de dança que permeiam o momento da dança na cidade, como o balé, o jazz e a dança moderna.

A postura corporal informa de concepções sobre dança e sobre o corpo que dança. No balé, nas danças modernas, nos diversos tipos de teatro, nas diversas danças populares, na dança brasileira, um tônus corporal com objetivo de amplificar a extensão do movimento ganha predominância, virando um porta-estandarte da própria dança. Ou seja, a postura corporal dá visibilidade diferente ao corpo do intérprete.

Se essa diversidade observada em *Procissão dos Farrapos*, por um lado, não contribui para consolidar a poética do espetáculo; por outro, faz ver o conjunto de referenciais de dança que fazem parte daquele momento no Recife e compõem o imaginário e os corpos dos dançarinos.

É possível afirmar que o espetáculo dialoga, de forma não enfática, com elementos da dança moderna – visíveis em algumas movimentações que partem da contração do tronco a partir do abdômen e no uso constante dos pés alongados -, do teatro – na utilização de um tempo único de encenação, estrutura dramatúrgica e caracterização de personagens; e de forma enfática, quando direciona a forma de organizar o espetáculo, a relação do

movimento com o sentido da ação, e a distensão das dinâmicas dos movimentos. Esses elementos são utilizados de forma não hierárquica e não são utilizados como pretexto para legitimar a produção do grupo; são o resultado das vivências simultâneas de tempos e pensamentos do mundo da arte que confluem para a produção criativa.

3. Descrição e análise do registro do espetáculo A Demanda do Graal Dançado.

A versão a que tive acesso da *Demanda do Graal Dançado* não é a da estréia. Nessa versão posterior, Fernanda Lisboa foi substituída por Viviane Madureira, formada pelo Balé Popular do Recife, e Maria Imaculada, filha de Mestre Salustiano, integrou o elenco realizando algumas inserções nas cenas.

Claramente, há um elenco feminino que representa a formação erudita (Maria Paula, Viviane Madureira e Valéria Medeiros) e um elenco que representa a formação popular (Jaflis Nascimento, Pedro Salustiano e Maria Imaculada). O figurino segue o motivo do cenário e é composto por calça e blusa de malha, com algumas variações de adereço. O cenário ao fundo é um pano de cor ocre com símbolos que remetem à xilogravura e às artes plásticas Armoriais, criado pelo artista plástico Dantas Suassuna. No centro, há um portal oval coberto por uma cortina de tela fina e transparente, onde, nos momentos de música ao vivo, concentra-se o grupo de músicos.

Dois dançarinos entram pela platéia, enrolando um cordão da cor da sua roupa. Um enrola um cordão vermelho; e o outro, um cordão azul. Essas cores são usadas nas apresentações do folguedo pastoril, distinguindo os grupos rivais de dançarinas (pastoras). Pode-se pensar essa escolha como uma alusão ao imaginário das tradições que serão reunidas em cena.

Pela coxia esquerda (visão do público), uma bailarina vestida de vermelho, com um pano cobrindo a cabeça e o tronco, se movimenta numa seqüência, que se repete e será seguida em cânone por mais duas dançarinas, que entram aos poucos em cena. A movimentação inicia-se com um rápido deslocamento circular no espaço que termina na ponta dos pés, com os braços levantados e é rapidamente seguido por outro deslocamento lateral que termina com os braços erguidos em posição paralela, acima da cabeça. A organização dessa movimentação remete ao mergulhão do cavalo marinho, sem repeti-lo literalmente. Em seguida, são dados alguns passos com os ombros balançando horizontalmente, fazendo o tronco descer. Enquanto essa movimentação se repete, os dois dançarinos atravessam a cena, carregando um andor com uma redoma transparente vazia, que representaria o graal ou a dança procurada. A música tocada ao vivo é um solo de rabeca.

A rabeca silencia e tem início uma música de Villa-Lobos. Essa música tem quatro divisões. Na primeira, predominam elementos melódiosos, de uma certa melancolia. As três dançarinas (eruditas) acompanham a música orquestrada com movimentos que seguem suas variações. Predominam movimentos ondulados de braços e da coluna, que são eventualmente somados a saltos que remetem a movimentos de balé, como pequenos *tanlevées*, e rolamentos mais ligados à dança moderna. Durante toda a coreografia, os dançarinos de formação popular atravessam a cena, ora com o andor, ora com candelários acesos. Na segunda variação, com tom mais alegre, predominam os passos *tanlevées* com maior impulso e deslocamento, e, ao mesmo tempo, usando-se os braços girando, estirados. Há também movimentações em que o quadril se destaca (fugindo da convenção formal do balé, em que o quadril é sempre fixo), e rolamentos. Na terceira variação da música, todos estão fora de cena e há um foco de luz no centro do palco. O dançarino vestido de azul, Jafelis Nascimento (dançarino popular), entra segurando uma armação que está amarrada a sua cintura e cobre o seu tronco e a sua cabeça. No decorrer da seqüência, ele solta a armação que ganha contornos de uma saia de maracatu. Dança, então, movimentos do maracatu de baque virado, relidos e criados pelo Balé Popular do Recife⁹⁰, alternando a dinâmica, acelerando e ralentando em alguns momentos e sem que essas dinâmicas sejam sugeridas pela música. (muitos desses movimentos não são encontrados em maracatus tradicionais, sendo recriações a partir de modos de dançar do povo que os pesquisadores do Balé Popular do Recife ampliaram e codificaram, mas que se encontram popularizados atualmente). Durante a movimentação de Jafelis Nascimento, que não segue a melodia ou o ritmo da música, acontecem entradas e saídas das dançarinas e dos dançarinos. Na quarta variação da música, duplas de dançarinos atravessam o palco horizontalmente, ligados por um pedaço de pano. O contrapeso mantém o pano esticado, enquanto as duplas atravessam o palco. Parece ser uma metáfora das conexões entre qualidades de dança opostas, em busca de equilíbrio.

Em outra cena, o dançarino canta e toca com o pandeiro, um coco de embolada. Duas dançarinas “eruditas” seguem o ritmo do pandeiro acompanhando com movimentos de partes do corpo, usando pequenos saltos e uma variação de movimentos de pernas inspirados no coco de roda. Elas brincam com o ritmo se relacionando com o pandeirista.

⁹⁰ Segundo a coreógrafa, a escolha desses movimentos partiu da observação de danças do candomblé, base do maracatu de baque virado. No entanto, é inegável a semelhança do resultado apresentado com a forma apresentada pelo Balé Popular do Recife, desde a década de 1970.

Saem de cena e os músicos por trás da cortina transparente, tocam uma música de cavalo marinho. Pedro Salustiano desenvolve um solo com movimentos de cavalo marinho, enquanto acontecem novas passagens no palco (de uma coxia para outra) pelos demais dançarinos. Quando o cavalo marinho é tocado só com elementos de percussão, sem a rabeca, as três dançarinas desenvolvem movimentações que se inspiram em movimentos do cavalo marinho misturados com rolamentos no chão (ou seja, parte-se de uma partitura vertical, fundindo-a com um elemento estranho a essa dança e bastante usado na dança moderna, que é o contato com o chão). A música da rabeca retorna, e as entradas e saídas dos dançarinos continuam se alternando até a música acabar num ápice, em que o dançarino de destaque termina levantado no centro do grupo.

Inicia-se a música de Zoca Madureira, do Quinteto Armorial. Essa música apresenta elementos rítmicos do maracatu, cavalo marinho e do caboclinho, compostos através de arranjos e execução que remetem a uma composição erudita. Uma dançarina derrama água em vasilhas nas laterais do palco, enquanto os dançarinos manipulam a água derramada. Na música, passam a predominar elementos da música do maracatu de baque virado, e os dançarinos utilizam movimentos dessa dança; depois predominam elementos do cavalo marinho, em seguida, quando predominam elementos do caboclinho, Maria Paula realiza um solo inspirado em movimentos dessa dança. Em determinado momento, os dois dançarinos entram com lanças de maracatu de baque solto, interagindo com a dançarina e saindo em seguida.

No retorno da música, a coreografia reúne todos do elenco, executando o mesmo tipo de movimentação. A estrutura continua com entradas e saídas de todo o elenco, mas as duplas não seguem mais a divisão entre populares e eruditos. Podem ser identificados movimentos de diversas danças populares misturados com movimentações apresentadas nas primeiras cenas ou variações de sua lógica.

A música seguinte é de Beethoven e a movimentação é composta predominantemente de movimentos do cavalo marinho, acompanhado de movimentos de danças populares como o frevo, a capoeira e o maracatu, com ênfase na leveza na atitude corporal. Inicialmente, vêem-se os movimentos do mergulhão, que normalmente é feito em círculo, serem usados para cruzar o palco, ou seja, ao invés do círculo, apresentam-se no plano frontal. Em seguida, o mergulhão acontece em círculo, mas com todos dançando (no mergulhão tradicional, só dança a dupla que está se desafiando). A coreografia propõe, portanto, que os movimentos sejam vistos por diversos ângulos. Ao fim dessa música,

Mestre Salu sai da cortina e entrega a rabeça a um dos elementos do grupo, numa espécie de ritual.

A última música é um frevo com predominância de elementos melódicos, de autoria de Antonio Carlos Nóbrega. Na coreografia destaca-se Jaflis Nascimento, dançando frevo, enquanto o trio de dançarinas se movimenta acompanhando a música com partes do corpo. Uma das dançarinas (Viviane Madureira) se reveza entre estar em sincronia com a dupla de dançarinas e dançar frevo em sincronia com o dançarino.

A *Demanda* é, portanto, traduzida em dança através das tentativas de diálogo entre um repertório de movimentos de danças populares e movimentos criados a partir de uma relação entre corpo, música e tema, utilizando-se para isso referências clássicas e modernas. No início, as dançarinas que interpretam a parte da dança erudita recebem a intervenção dos dançarinos e de seus movimentos de danças tradicionais; em seguida, a predominância se inverte e destaca-se o maracatu. A próxima etapa é revelada pela tentativa de duas dançarinas criarem a sua dança, com a mesma lógica de antes, mas dialogando com o pandeirista e a sua embolada. Há um retorno à dinâmica anterior, agora com o cavalo marinho em destaque, intercalado pelas tentativas de criação das dançarinas inspiradas na música popular. E a terceira etapa começa com uma música clássica, de Beethoven, que é tema para uma série de improvisações sobre a dança do cavalo marinho, em que não há distinção evidente do papel de erudito e de popular na movimentação do elenco, apesar de isto ser claro na postura corporal individual, devido às formações diferenciadas. Realizada a demanda e encontrado o Graal, ou seu caminho, o grupo pode ser presenteado com a rabeça do mestre popular e comemorar com um frevo armorial. Em nenhuma das cenas é evocada a relação com o local ou situação de origem dessas danças; o seu olhar é sobre os movimentos e as dinâmicas, fazendo ressaltar as qualidades e as possibilidades de serem apreciados como qualquer outro movimento criado para a cena de dança.

Para além das descrições e possíveis sentidos que atribuo ao desenvolvimento coreográfico, sobressai nesse espetáculo um estudo de movimento conectado a leituras musicais. Este remete a um ambiente potencialmente ritualístico, mas se estrutura de forma evidentemente contemplativa. Quero dizer com isso que o ritual ou processo é mais encenado do que vivenciado coletivamente. O seu foco não está em apresentar tradições locais, nem na articulação de um discurso sobre as relações dessas danças com a sociedade. O foco é a construção de uma linguagem de dança própria ao grupo, um modo armorial de se mover, que passa pela elaboração não exatamente de um vocabulário de movimentos,

mas pelo estudo dos usos dos movimentos advindos de danças populares e experimentos dos próprios dançarinos. Nesse sentido, há uma ênfase no uso do peso no centro de elevação, emprestando-se maior leveza à execução dos movimentos. Os braços em geral são utilizados de forma sinuosa, trazendo também elementos de leveza e suavidade.

Enquanto fruição, o que sobressai não é a estória, mas os aspectos de composição da movimentação no espaço, recheados por símbolos da literatura de Suassuna.