



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**JEFFERSON ELIAS DE FIGUEIRÊDO**

**“FAZ QUE VAI, MAS NÃO VAI”: FREVO E HISTÓRIA DA  
DANÇA, CAMINHOS POSSÍVEIS DE IDAS E VINDAS**

Salvador  
2020

**JEFFERSON ELIAS DE FIGUEIRÊDO**

**“FAZ QUE VAI, MAS NÃO VAI”: FREVO E HISTÓRIA DA  
DANÇA, CAMINHOS POSSÍVEIS DE IDAS E VINDAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz

Salvador  
2020

Figueirêdo, Jefferson Elias de.

“Faz que vai, mas não vai”: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas / Jefferson Elias de Figueirêdo. - 2020.

170 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2020.

1. Dança. 2. Dança - História. 3. Frevo - História e crítica. 4. Criação (Literária, artística, etc.) I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança III. Título

CDD - 793.31

CDU - 793.31

**JEFFERSON ELIAS DE FIGUEIRÊDO**

**“FAZ QUE VAI, MAS NÃO VAI”: FREVO E HISTÓRIA DA  
DANÇA, CAMINHOS POSSÍVEIS DE IDAS E VINDAS**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia.

Nº

Salvador, 02 de dezembro de 2020.

Banca examinadora:

Fernando Marques Camargo Ferraz – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Amélia Vitória de Souza Conrado \_\_\_\_\_  
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bahia, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Roberta Ramos Marques \_\_\_\_\_  
Pós-Doutora na Utrecht Universiteit, U.U., Holanda, e na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Bahia, Brasil.  
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

A

Lúcia Figueirêdo, minha mãe, por me colocar no mundo e me conduzir com amor.

Shirley Figueirêdo, minha irmã, pela parceria, apoio e amor incondicional.

## AGRADECIMENTOS

“Quem tem saudade não está sozinho, tem o carinho da recordação, por isso, quando estou mais isolado, estou bem acompanhado com você no coração. Um sorriso, um abraço e uma flor, tudo é você na imaginação. Serpentina ou confete, carnaval de amor, tudo é você no coração. Você existe como um anjo de bondade e me acompanha nesse frevo de saudade”. Um grande frevo de Nelson Ferreira para saudar e agradecer aos que vieram antes, que, entre gingas e mungangas, fizeram história. Um “frevo de saudade” para embalar corpos pulsantes que acolheram, agregaram, atravessaram e, sobretudo, respeitaram, os meus momentos de isolamento e de carnaval. Na presença e na saudade, eu não estive e nem estou sozinho. Gratidão...

Pelas minhas ausências, pelo acolhimento nas crises de ansiedade, pela preocupação das noites viradas na frente do computador, pelo suporte emocional e financeiro, pelo amor nos pequenos e grandes gestos, à minha família, mainha, painho e minha irmã, que acreditam e confiam nas minhas escolhas.

Por se fazer presente, por escolher caminhar junto e, de fato, impulsionar o desenrolar desse processo desde o início; por me acompanhar nas disciplinas, no amadurecimento do projeto, na escrita de artigos, no tirocínio docente, no grupo de pesquisa, nos cursos de extensão em pleno sábado de manhã, ao professor e orientador dessa pesquisa, Fernando Ferraz.

Por sairmos da especialização direto para o mestrado juntas; pelas viradas de noite no Rio Vermelho, por sermos geminianos, por compartilharmos as mesmas disciplinas, o mesmo orientador e seguirmos trocando ideias, experiências, aprendizados, olhares, sorrisos, desabafos, à minha parceira, meu amorzinho, Pri Pontes. Quem é a Pri? Obrigado por me ouvir e me acolher, por me ensinar tanto a cada dia, por trazer poesia e movimento para minha vida, para as aulas do mestrado e para uma estrutura que tende a nos enrijecer. “Voa andorinha, voa...”

Por abrirem as portas de casa e me receberem em Salvador com todo amor, carinho e “relachadices”, às Cleptas Japi Assú Maníacas. À Patrícia Zarske, minha Plant, pelas conversas,

pelos abraços, pelas praias, pelos almoços juntos, pela escuta acolhedora, por cuidar, com amor e empatia, entendendo meus altos e baixos, e se fazendo presente, mesmo distante, mesmo que por chamada de vídeo.

Pelo amor incondicional, disponibilidade e entrega a cada revisão de texto; pelo olhar atento, contribuições, provocações e estímulos nesse processo e na vida; por escolher andar comigo sempre, à Marina Souza, meu coraçãozinho.

Por se fazerem corpo presente e em trânsito, na instiga e no companheirismo de estarmos juntas, em rede, se apoiando e em movimento, às amigas PEBA, Bruna, Diogo, Gardênia e Marcela.

Por abrir as portas e me receber sempre de forma tão pulsante, ao Paço do Frevo e toda equipe. Em especial ao maravilhoso Luiz Santos, por tantas conversas e compartilhamentos; por disponibilizar seu tempo, sua atenção e seu amor pelo frevo para contribuir com essa pesquisa.

Ao Acervo RecorDança, esse coletivo de mulheres disponíveis e acolhedoras, que não medem esforços para contribuir e fomentar a dança no Recife.

À Roberta Ramos, que há dez anos acompanha meu “faz que vai, mas não vai”, que orientou meu trabalho de conclusão de curso da graduação e que hoje compõe a banca da minha vida. Gratidão pelas contribuições na qualificação, pela disponibilidade, afeto e movimento que seu estar no mundo provoca e convida. Que lindeza ter você comigo nesse processo, nessa vida.

À Amélia Conrado, meu presente dessa pós-graduação, passista de frevo, professora e pesquisadora incrível, que, antes de qualquer coisa, foi acolhimento, abraço apertado nos corredores e sorriso largo a cada encontro. Obrigado pelas contribuições na qualificação, pelo olhar atento e por ser corpo presente e pulsante nessa pesquisa e na minha vida.

Às professoras e professores do PPGDança da UFBA; em especial, com carinho e corpo em movimento, à Daniela Guimarães, por acreditar e instigar a experimentação, o movimento, o dançar. Por acreditar que é possível.

Às amigas e amigos de turma pela troca, escuta e respeito com as pesquisas; especialmente, Will, pelas risadas, provocações, cervejas e viradas de noites no Rio Vermelho; Vitor Hugo,

pelo carinho, afeto e cuidado com tudo e com todos; Daiane, pelas gargalhadas, confiança, amor e força de vontade; Gueguinho, por ser o prefeitinho da Escola de Dança e pelas zoeiras nas aulas; Zelinha, por ser sorriso largo e abraço forte, sempre.

À Cia. de Dança Artefolia e ao grupo Cláudio Lacerda / Dança Amorfa, por entenderem minha ausência e por me permitirem continuar nos processos dos grupos.

À Rebeca Gondim, pela parceria e por acreditar na potencialidade do nosso frevo; pelo incentivo e instiga de acreditar que “é tudo nosso”; e por ser corpo presente e criativo nesse processo.

À Gabriel Jácome, meu amigo-irmão, pela escuta, pelo acolhimento, apoio e incentivo nesse processo e na vida

À minha amiga e parceira Marcela Rabelo, que entrou de cabeça e coração no processo de concepção e construção da videodança.

À Ailce Moreira, pela revisão e olhar cuidadoso com essa escrita.

Ao Mexe Com Tudo, pelas aulas de frevo cinquentão e por me fazer mover.

Às amigas e amigos, que a vida louca de ser mestrando me deu, com quem compartilhei cervejas, risos e choros, Nanda, Primo1 (Márcio), Primo2 (Bruno), Sluchem e Natan.

Ao GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares, pelas trocas, produções e resistência.

À Roberto Argolo, sempre tão atencioso com as demandas do PPGDança.

À Capes, por me conceder a bolsa de demanda social, tornando possível a realização dessa pesquisa.

Ao frevo, por me manter vivo e pulsante.



*No contra-ataque da guerra, arte! Pra não viver dando murro em ponta de faca.*

*No contra-ataque da guerra, arte! Ninguém, nessa terra, vai comer farinata.*

*Eu quero ver você dizer que não vai ter mais frevo.*

*Eu quero ver você dizer que não tem frevo mais.*

*Fláira Ferro (2019).*

FIGUEIREDO, Jefferson Elias de. “Faz que vai, mas não vai”: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas. 2020. Orientador: Fernando Marques Camargo Ferraz. 170 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo artístico e historiográfico sobre a dança frevo. Investiga os modos de organização dessa dança, considerando dinâmicas de atualização desses legados. Para isso, o entendimento de tradição se dá como algo mutável, o tempo se configura dentro de uma perspectiva não linear e a dança frevo é concebida como encruzilhada (SIMAS e RUFINO, 2018). Transgressora e resiliente, aqui, vislumbra caminhos no contrafluxo de perspectivas hegemônicas que buscam reduzi-la a uma única narrativa. Provocando-nos também sobre a colonização no ensino da História da Dança e estimulando a construção de pensamentos críticos que fissurem uma estrutura temporal linear e factual. Atravessada por procedimentos metodológicos diversos, essa dissertação se desenrola com base na pesquisa documental e bibliográfica, história oral e autoetnografia. Desse modo, fundamentada no encontro com as obras de autoras e autores como Simas e Rufino (2018), Albuquerque Jr. (2009), Launay (2012), Fabião (2012), Lepecki (2010), Marques (2012 e 2016), Vicente (2009 e 2015), Oliveira (2005), entre outras(os), busca dialogar, refletir e provocar sobre possibilidades outras de olhar para a dança frevo no cruzo com os conceitos, escritas e provocações dessas/desses autoras/autores. Nesse “faz que vai, mas não vai”, essa pesquisa emerge através da escrita e, sobretudo, do corpo. Ela apresenta também uma leitura poético-criativa, em formato de videodança, estimulada por provocações que surgem no acesso a matérias de jornais, fotos, vídeos e arquivos sobre a história do frevo e suas transformações. Busco, como passista de frevo e artista-pesquisador em dança, apresentar o frevo como um fazer de possibilidades e atravessamentos, ampliando os modos de pensar, experimentar, ensinar e criar dança.

Palavras-chave: Dança. Frevo. História da Dança.

FIGUEIREDO, Jefferson Elias de. “Faz que vai, mas não vai”: frevo and history of dance, possible paths of going and coming. 2020. Thesis advisor: Fernando Marques Camargo Ferrraz. 170 f. Thesis (Master in Dance) - Dance School, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

## **ABSTRACT**

This research presents an artistic and historiographical study on frevo dance. The ways of organizing this dance will be investigated considering the dynamics of updates of these legacies. For this, the understanding of tradition occurs as something changeable, time is configured within a non-linear perspective, and the frevo dance is conceived as a crossroads (SIMAS e RUFINO, 2018). Transgressive and resilient, here, paths are seen in the counterflow of hegemonic perspectives that seek to reduce it to a single narrative. Also provoking us about colonization in the teaching of History of Dance and stimulating the construction of critical thoughts that fissure a linear and factual temporal structure. Crossed by different methodological procedures, this dissertation is based on documentary and bibliographical research, oral history and autoethnography. Therefore, based on the encounter with the works of authors such as Simas e Rufino (2018), Albuquerque Jr. (2009), Launay (2012), Fabião (2012), Lepecki (2010), Marques (2012 e 2016), Vicente (2009 e 2015), Oliveira (2005), among others, it aims to dialogue, reflect and provoke other possibilities of looking at frevo dance at the cross with the concepts, writings and provocations of these authors. In this “faz que vai, mas não vai” dance move, this research emerges through writing, and, above all, through the body. It also presents a poetic-creative reading, in video-dance format, stimulated by provocations that arise from access to newspaper articles, photos, videos and archives on the history of frevo and its transformations. I seek, as a frevo dancer and artist-researcher in dance, to present frevo as a doing of possibilities and crossings, expanding the ways of thinking, experimenting, teaching and creating dance.

Keywords: Dance. Frevo. History of Dance.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1</b> – Onde o passo nasce com graça .....	25
<b>Imagem 2</b> – Carnaval de rua .....	37
<b>Imagem 3</b> – Homem com guarda-chuva.....	37
<b>Imagem 4</b> – Passistas na rua fazendo o passo.....	38
<b>Imagem 5</b> – Mestre Nascimento do Passo, foto após apresentação de frevo. ....	42
<b>Imagem 6</b> – Missão de pesquisas folclóricas – Mário de Andrade .....	70
<b>Imagem 7</b> – O futuro do aniversariante centenário .....	103
<b>Imagem 8</b> – Roupa de frevo.....	115
<b>Imagem 9</b> – Sombrinha de frevo .....	117
<b>Imagem 10</b> – Passistas na rua fazendo o passo .....	125
<b>Imagem 11</b> – Homem com guarda-chuva.....	126
<b>Imagem 12</b> – Criação da artista Marcela Rabelo.....	127
<b>Imagem 13</b> – Pernas em experimento.....	131
<b>Imagem 14</b> – O frevo desceu no “passo” da rua Jôgo da Bola para a planície carioca.....	133
<b>Imagem 15</b> - Cariocas dançam frevo há 30 anos.....	137
<b>Imagem 16</b> – Frevo no carnaval carioca.....	138
<b>Imagem 17</b> – Frevos abrem carnaval de 67 nas ruas do Rio .....	139
<b>Imagem 18</b> - Quando a alegria ferve .....	140
<b>Imagem 19</b> - Rua do Jogo da Bola - RJ.....	141
<b>Imagem 20</b> – Improvisando na Rua do Jogo da Bola – RJ.....	142

## SUMÁRIO

<b>CONVERSA COM O MESTRE: CARTA A NASCIMENTO DO PASSO .....</b>	<b>14</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>19</b>
<b>CAPÍTULO 1. “ABRE-ALAS”: QUE EU QUERO PASSAR .....</b>	<b>25</b>
1.1 “PISANDO EM BRASAS”: QUE CHÃO É ESSE QUE EU DANÇO? .....	29
1.2 NA “ONDA DO PASSO”: QUE FREVO É ESSE? .....	44
<b>1.2.1 Ensino da dança frevo .....</b>	<b>44</b>
<b>1.2.2 A criação artística na dança frevo.....</b>	<b>51</b>
1.3 DOCUMENTAÇÕES: FREVO, HISTÓRIAS E TRANSFORMAÇÕES.....	56
<b>1.3.1 Os folcloristas e o frevo .....</b>	<b>59</b>
1.4 O CORPO .....	71
<b>CAPÍTULO 2. “BANHO DE MAR PARA FRENTE, BANHO DE MAR PARA TRÁS”: ENTENDIMENTOS E MODOS DE PENSAR E FAZER “HISTÓRIA DA DANÇA”..</b>	<b>80</b>
2.1 O ENSINO DA “HISTÓRIA DA DANÇA” E A CONSTRUÇÃO CURRICULAR 81	
2.2 ACERVOS E ARQUIVOS, UM ENCONTRO AFETIVO .....	102
<b>CAPÍTULO 3. “FERROLHO”: ABRINDO O PROCESSO DE CRIAÇÃO.....</b>	<b>112</b>
3.1 MEMÓRIAS, LEMBRANÇAS E RESSIGNIFICAÇÕES NO DANÇAR FREVO...	112
3.2 “PASSEANDO NA PRACINHA”: FREVO E TERRITÓRIO.....	131
3.3 VÍDEODANÇA: “NASCIMENTO:” .....	150
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA CARTA ÀS (AOS) APRENDIZES DA DANÇA FREVO .....</b>	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>163</b>
<b>APÊNDICE – A: VIDEODANÇA “NASCIMENTO:” .....</b>	<b>170</b>

## CONVERSA COM O MESTRE: CARTA A NASCIMENTO DO PASSO

Pátio de São Pedro.

Chão. Duro. Quente. Frevo. Pé. Chão.

Uma carta a Nascimento do Passo.

Mestre, hoje é dia 09 de setembro de 2019, há 10 anos e 7 dias você nos deixava, partia para outro plano. Fico tentando lembrar quem eu era há 10 anos, fico tentando lembrar quando foi a última vez em que nos encontramos... O coração aperta, um filme passa na minha cabeça. Aulas, encontros, apresentações, conversas, ensinamentos... Desse filme que agora passa na minha cabeça, no meu corpo, algumas cenas eu ainda tenho bem vivas em mim. As apresentações no Porto do Recife, às 6h da manhã; as aulas e apresentações no Recife Antigo, na frente do que é hoje o Paço do Frevo; as apresentações e filmagens diversas no Pátio de São Pedro; a saída da Escola de Frevo, todos vestidos de passistas indo pegar transporte público (ônibus comum) para chegarmos à apresentação, porque a prefeitura não enviava transporte; os seus gritos de “ARMA”; o seu jeito de dançar... Eu fecho os olhos e vejo você, homem negro, de roupa de frevo rosa cintilante, camisa de nó (eu odiava esse modelo de roupa, hahaha), barriga preponderante, joanete gritando, de tênis, às vezes, percata; quando não estava dançando, carregava consigo uma bolsa estilo carteiro. Vejo você dançar... Um sorriso ganha meu rosto.

Há uns 15 dias, eu estava fazendo aula com Otávio, você lembra dele, né?! Um alto, magro, dançou com Nóbrega por um tempo. Pronto! Ele hoje tem dado aula de frevo cinquentão, modalidade do seu método. Falar de frevo cinquentão é pensar em você e no seu modo de se mover. Começamos um trabalho de experimentações com máscaras, eu dançava, buscava improvisar a partir do meu personagem e da relação com a música. Logo depois desse momento, Otávio fez considerações individuais sobre cada pessoa e comentou que eu estava fazendo uma coisa que ele gostou e que lembrava você. LEMBRAVA VOCÊ. Na hora, eu não soube nem reagir, mas quando ele começou a dizer o que era a coisa, era um movimento, eu já sabia qual era e realmente era você. Uma parada com uma perna estendida à frente que você fazia sempre que dançava, devo ter isso filmado e vou procurar logo mais nos meus arquivos. A verdade é que ouvir aquilo de Otávio foi desestruturante. Da turma inteira, só eu e ele fomos

seus alunos, só eu e ele conseguíamos visualizar a referência que ele estava dando, VOCÊ. E veja que louco, veja o quanto de você ainda tem em mim, veja o quanto seu legado e seu corpo ainda pulsam aqui, hoje, em 2019.

Pode ter sido só uma coincidência? Pode. Mas eu prefiro acreditar na minha memória corporal e ancestral de passista de frevo; eu prefiro acreditar que o que se constrói no corpo fica nele, e, em algum momento, conseguimos agenciar as escolhas, colocar para fora as potencialidades e fragilidades, às vezes, nem nos damos conta; mas que bom que não estamos sozinhos, temos o outro para lembrar.

Nascimento, para mim, é sempre muito feliz lembrar de você, fecho os olhos novamente e eles se enchem de lágrimas, as lembranças são tantas e são tão boas que, de vez em sempre, eu tenho buscado acessá-las, compartilhá-las... Mas te escrevo hoje porque, quando acordei, vi que um amigo havia me marcado no Instagram (é um aplicativo de rede social, coisas da tecnologia atual e você tem marcado presença por lá, você deve ter visto a postagem que o Guerreiros do Passo fez dia 02 de setembro). A postagem era de um disco de vinil que está à venda e a capa do disco é você, num salto, que deve ser uma tesoura no ar ou um carpado. O nome do disco é *FREVANÇA – II Encontro Nacional do Frevo e do Maracatu*. Vi a postagem, acordei sorrindo. Abro o grupo do WhatsApp (outro aplicativo de rede social, uma loucura, mas hoje você está bombando nele também – risos) da turma de frevo cinquentão e vejo um compartilhamento de um documentário sobre sua vida, penso: minhas deusas, eu acabei de acordar e duas pessoas diferentes, que não se conhecem, me mandam foto e vídeo de Nascimento, que energia, que axé para uma segunda-feira. É um recado.

No grupo do WhatsApp, uma amiga pergunta: “Vocês dois, Otávio e Jefferson, tiveram aulas com Nascimento?” Eu digo que sim e envio uma foto nossa, eu e você, no Pátio de São Pedro, chão em que tantas vezes habitamos. A foto está no meu Instagram. São duas fotos: eu e você e, se passar para o lado, tem eu, Miro e Gil. Nascimento, preciso te dizer: Miro é muito igual a você, eu fico de cara com ele dançando; é de olhar e não acreditar. Miro e Gil, nessa época, eram professores da manhã e da noite, respectivamente, nessa foto faltou Ramos, que era meu professor, mas como a apresentação era à tarde, dá para ver pela foto, imagino que ele não esteja porque tenha ficado dando aula na Escola de Frevo. E você não sabe: encontrei ele esse ano, numa prévia de carnaval, eu fiquei sem acreditar. Ele apareceu numa prévia de carnaval de um bloco novo que teve a concentração na Praça do Diário, no Quartel General do Frevo, lugar muito simbólico para reencontrar um professor de frevo que há anos não tinha notícias. É demais... É um recado.

Comecei essa carta para você hoje porque acordei com sua lembrança e, quando busco lembrar nossos momentos juntos, me vem sempre a imagem do Pátio de São Pedro, lugar de resistência negra, urbana, arquitetônica e, sem dúvida, de resistência do frevo. Tenho foto nossa lá, tenho uma filmagem nossa lá, além da memória de tanta coisa vivida naquele chão, naquelas pedras irregulares e escorregadias, naquelas pedras sobressalentes, no chão duro e quente que não tínhamos. Só queríamos dançar e tornar aquele espaço enorme só nosso. Ocupávamos, dançávamos, resistíamos. Era outro Recife, que saudade... Saudade de estar solto pelo Pátio, ouvir seu grito “ARMA” e correr para a formação. Saudade de fazer roda e dançar lá no meio como se não houvesse amanhã. Saudade de chegar um grupo de turistas querendo tirar foto e eu começar a pinotar para eles pegarem a melhor imagem. Saudade das inúmeras vezes em que fomos gravar matérias para algum programa de TV. Saudade de ouvir que lugar para descansar é na maternidade. Saudade dos amigos que dividiam esses momentos comigo. Saudades, mestre. Vou ficando por aqui, quis te dar um “oi” e compartilhar um pouco do que estou sentindo hoje porque, hoje, você acordou comigo; hoje, você se fez corpo presente.

Mestre, hoje é dia 03 de agosto de 2020, quase um ano se passou desde o início dessa carta que parecia ter sido finalizada, mas a verdade é que agora retomo essa escrita, essa conversa. Não te falei, mas me formei em Licenciatura em Dança, pela UFPE, aquela Universidade que algumas vezes nós fomos nos apresentar; fiz especializações em dança e, hoje, estou concluindo o mestrado, também em dança. E sabe qual é o fio condutor de tudo isso? O frevo. Te escrevo também para compartilhar essas conquistas, para te dizer que você é também responsável e impulsionador de todas elas. Obrigado!

Durante o mestrado, existe um processo que chama qualificação, no qual eu preciso apresentar e compartilhar como está o andamento da minha pesquisa. E sabe como ela se chama? “Faz que vai, mas não vai”. É a tentativa de trazer movimento para as ideias e palavras. Na qualificação, a professora Amélia Conrado, uma mulher maravilhosa, lembra muito você pela garra e determinação nos seus fazeres, que dançou no Balé Popular, inclusive, acho que vocês se conheceram, me fez uma sugestão sobre a importância de uma escrita, de um espaço no meu trabalho em que eu falasse sobre você, algo que eu já vinha pensando e que de alguma maneira já havia iniciado por meio dessa carta. Eu poderia escrever sobre você dentro de algum capítulo, sobretudo, entendendo a importância de legitimar e fazer ecoar sua presença e de outras e outros mestres e mestras dentro da Universidade. Contudo, escolhi continuar a escrever essa carta e torná-la pública, dando vazão a todo carinho e afeto que construímos na nossa relação. É, nesse lugar, que eu quero trazer nossa memória.



É, Nascimento, a coisa por aqui é difícil, ser passista de frevo e querer ocupar espaço onde criou-se uma estrutura para nos manter fora é trazer à tona toda a vitalidade, resistência e transgressão do fazer frevo. Sobre resiliência e resistência, você sabe bem do que eu estou falando e, na minha pesquisa, eu vou trazer questões dessa ordem também. É preciso conversar sobre isso, mestre.

Provocado por Amélia, decidi que assim gostaria de trazê-lo, em uma carta, uma conversa, com quem potencializou tanta coisa nesse corpo que hoje escreve e dança essa dissertação. É uma carta/memória/agradecimento pela dedicação, contribuição e importância da sua história na história do frevo. Se é que dá para separar uma da outra.

Você, um amazonense, que clandestinamente pegou um navio e chegou no Recife em 1949, que fez morada numa pensão atrás da sede do Clube Vassourinhas, não devia imaginar o que o futuro lhe prometia. Lembro-me de você contando como recebeu o nome de Nascimento do Passo. Foi no concurso de passo, promovido pela Empresa Pernambucana de Turismo e Emissoras Associadas. Mestre, preciso confessar que me lembro de você contando essa história, mas dados mais específicos, como esse de quem promoveu o concurso, eu só tenho porque (re)encontrei, recentemente, uma apostila da Escola de Frevo, datada do ano 2000, ano em que eu entro na escola, no auge dos meus 11 anos de idade. É, a partir dela, que trago algumas referências da sua história de vida. Ler uma espécie de biografia sua, escrita por Maria Zenaide Cajaseira Felix em parceria com você, é imagética e afetivamente rememorar momentos, encontros, ensinamentos...

Voltando à história do seu nome, é engraçado como é possível visualizar a cena de você contando, e o cenário poderia ser uma cadeira na parte externa da Escola de Frevo, próximo ao orelhão/telefone, que permanece lá até hoje. Foi no momento de anunciar o ganhador do concurso de passo que o apresentador falou: “Francisco Nascimento Filho, o Nascimento do Passo”. Era seu batismo, ali iniciava-se um novo ciclo, que não se finda, era o “Nascimento”.

Sua vestimenta... É engraçado pensar que, hoje, eu me dou conta de que o modo que você entendia e vivia o frevo era tão cotidiano que você não via problema em andar vestido com a roupa de frevo pela cidade. Lembro que eu morria de vergonha de usar a roupa fora das apresentações. Na verdade, Mestre, eu nunca gostei desses figurinos coloridos e desconfortáveis do frevo, risos. Mas, agora, percebo que, para você, aquela era sua vestimenta e que precisava ser naturalizada, afinal de contas, tratava-se de Nascimento do Passo.

Hoje, é 03 de agosto de 2020, estamos no meio de uma pandemia, o mundo todo está tendo que ficar em casa e manter o isolamento social por conta de um vírus que tem se espalhado e matado tanta gente mundo afora. Mas sabe aquele aplicativo que te falei, o Instagram? Pronto,

tenho aproveitado ele para encontrar e convidar outras pessoas para dançarem junto comigo e dançarem frevo. Tem sido uma experiência linda, o frevo tem mobilizado muitos movimentos, inquietado muitos corpos, provocado muitas reflexões. E o que eu faço? Saio dançando, fervendo, abrindo alas, abrindo rodas, do jeitinho que aprendi com você. Eu começo a escrever um novo parágrafo da carta e me perco nas memórias, ou melhor, me encontro nas memórias e, se deixar, vou embora escrevendo e batendo esse papo com você, mas como eu estava dizendo...

Hoje, eu retomei a escrita dessa carta que comecei em 09 de setembro de 2019, estou escrevendo para agradecer, saudar e pedir licença. O frevo que há 20 anos me move, que há 20 anos atrás me privilegiou de poder lhe encontrar, agora, me dá a oportunidade de me tornar mestre em dança. Não mestre como você, é outro tipo de mestre, porém, ocupando e ganhando espaço para que mestres como você possam construir junto, a partir da sabedoria e dos processos que só a rua e a vivência das manifestações tradicionais são capazes de construir, e que a academia ainda precisa gingar muito para compreender e assumir a legitimidade do que se constrói para além do que é, hegemonicamente, imposto e estruturado.

Como um bom aluno do Mestre, e com sua licença, peço-lhe a benção para, nessa dissertação, conversar sobre a dança frevo, levando comigo sua memória e história e, também, a letra da sua música que com certeza marcou todos que se permitiram ser atravessados pela sua história de vida frevente:

“Frevo é arte, cultura, beleza, é coisa da natureza pernambucana.

É pique, energia, saúde, ginástica e terapia.

É alegria, vida longa, essa dança sensacional.

É alegria, vida longa, explosão do carnaval!”

E, para começar, assim como em todas as aulas e apresentações, seu grito: “ARMA!!!”

Com o coração pulsante,

Jefferson Figueiredo.

Recife, 03 de agosto de 2020.

## INTRODUÇÃO

Quando paro e penso em minha história, percebo o quanto ela é repleta da frase “lembro como se fosse hoje”. A relação com a memória, com as lembranças, com um passado ainda presente ou com a necessidade de querer revisar fatos e acontecimentos é algo bem particular. Meus amigos me lembram disso cada vez que uma foto, vídeo ou escrita sobre algum momento de nossas vidas chega às redes sociais. Talvez, o acesso à memória e a busca por trazer para o tempo presente experiências e vivências do passado me façam perceber as transformações e a me entender como ser humano, que está aberto a atravessamentos e mudanças no processo de vida. Compartilhar memórias e refletir sobre elas, independente do tempo em que elas tenham acontecido, é algo que tem me acompanhado como pessoa no mundo, sobretudo, sendo artista-pesquisador.

Essa pesquisa é também sobre isso, sobre memória e história, sobre como experimento e compartilho em palavras e movimentos reflexões sobre a relação entre frevo, história da dança e minhas memórias como artista-pesquisador. O “lembro como se fosse hoje” seguirá costurando as minhas vivências e, aqui, será sempre um convite e uma porta aberta para vocês entrarem e conhecerem as minhas memórias e indagações que desenvolvo a partir delas, construindo, desconstruindo, reconstruindo, sempre indo e vindo, por vezes, pausando, mas sempre movendo.

Eu tinha 10 anos de idade quando, de fato, começo a dançar frevo, foi em janeiro do ano 2000. Entrei na Escola de Frevo Maestro Fernando Borges, depois de muito pedir e insistir que minha mãe me levasse e me matriculasse na escola. Entre o meu pedido e o primeiro dia de aula se passaram alguns dias. Minha mãe foi resistente, afinal de contas, a escola era localizada muito longe da nossa casa, o que demandaria tempo e dinheiro para deslocamento. Porém, ela cedeu à minha insistência e me levou. As aulas do semestre já haviam começado e “lembro como se fosse hoje” uma conversa do meu primeiro professor, o Mestre Nascimento do Passo, com minha mãe, após a primeira semana de aulas de frevo. Ele disse: “Se vocês tivessem chegado aqui uma semana antes, ele viajaria com a gente para desfilar na Marquês de Sapucaí, Rio de Janeiro, com a escola de samba Império Serrano.” Ao ouvir isso, eu não sabia se ficava feliz com o reconhecimento do Mestre ou triste por minha mãe ter demorado a me levar às aulas. Ela se sentiu um pouco culpada, mas cada coisa no seu tempo. Hoje, acredito que cada

acontecimento ocorre no tempo certo, que nada é por acaso e que, talvez, seja preciso renunciar para conquistar mais à frente, que seja preciso dizer alguns não para, no futuro, dizer sim.

Foi assim a minha relação com o curso de Mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia. Ao terminar a Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Pernambuco, “lembro como se fosse hoje” minha orientadora no Trabalho de Conclusão de Curso, a Professora Doutora Roberta Ramos Marques, presente na banca avaliadora dessa dissertação, me falar sobre a possibilidade de escolha pelo Programa de Pós-Graduação em Salvador, me incentivando a buscar um programa específico em Dança. E eu, na época, por não me reconhecer ao ler o programa do curso e ao ver o referencial bibliográfico, optei por não tentar mestrado em Salvador, por não me sentir capaz de dar conta de tudo aquilo que o programa apresentava.

Hoje, me vejo aqui, escrevendo essa dissertação, como aluno de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, e convidando vocês a compartilharem comigo dessa pesquisa que surge da provocação para refletir se é possível uma atualização nos modos de pensar e fazer a dança frevo, a partir de sua historicidade, pensando acerca dos seus aspectos culturais, políticos e artísticos. Como na atualidade olhamos para o frevo e podemos repensá-lo, recriá-lo e reconfigurá-lo a partir de mediações e negociações que podemos estabelecer?

O frevo me move há 20 anos. Nesse percurso, vários caminhos foram sendo descobertos e reconhecidos. Entre idas e vindas, construções e reconstruções, o frevo tem sempre atravessado minha trajetória. Ao entrar na universidade, em março de 2010, e, de fato, iniciar uma pesquisa sobre dança, a princípio me questionei se estudar frevo, dentro de um espaço hegemônico de produção de conhecimento, daria conta de toda uma estrutura imposta pelo mundo acadêmico, em relação ao pensamento, bibliografia, reconhecimento, validação, estrutura. Um projeto de universidade pouco diverso, ainda hoje mantido e validado por uma colonialidade, entendendo esse colonial como aponta Luciane Silva (2018, p. 25): “Aqui compreendida como estados de presença que emergem da ordem colonial nos séculos XIV nas Américas e XIX nas Áfricas e se atualizam socialmente até os dias de hoje, condicionando formas de existir.”

Agora, percebo que, até certo ponto, no início da vida acadêmica, neguei o frevo, procurei buscar outras possibilidades de dança e de me mover. Faltou maturidade para ocupar espaço e legitimar minha trajetória, faltou também representatividade. Certo dia, uma amiga da turma do Mestrado, com quem troco muitas ideias, me disse: “Há mais raízes do que galhos”. Não sei de quem é essa frase, mas quando Priscilla Pontes a compartilha comigo penso na minha

relação com o frevo, com os meus pares e com a história dessa dança e seus mais de 100 anos de existência/resistência. Pensar que “há mais raízes do que galhos” me faz lembrar que nem sempre a representatividade vai estar aparente, nem sempre as coisas estarão dadas; talvez, seja preciso buscar, colocar os pés no chão, sentir o chão e suas irregularidades, pisar firme, se conectar e (re)encontrar suas raízes. O frevo é chão, e chão quente, não dá para ficar parado é preciso ocupar os espaços e sentir os pés no chão.

Historicamente, o pensar e fazer a dança frevo restringiu-se a modelos pré-estabelecidos e formatados de organização e apresentação. Sua história e seus modos de transmissão limitavam-se a uma forma de ser contada e a um dado repertório de passos codificados de efeito visual e estético. Inquieta-me a postura que, comumente, é assumida pelos e pelas assistas de frevo, a apresentação dessa dança realizada através da combinação de passos e da criação de sequências, como única forma de fazer frevo. Existe um repertório de movimentos, e o que acontece é uma organização da ordem deles, dependendo de cada pessoa que se propõe a realizar essa combinação. Do meu ponto de vista, as coreografias, usualmente, se resumem a uma junção de passos executados individualmente ou em uníssono, e há também momentos em que os dançarinos estão “livres” para improvisar; contudo, de modo geral, se restringem a um repertório de movimentos com intenção visual e estética.

Desse modo, essa pesquisa desenvolve um estudo artístico e historiográfico acerca da dança frevo. Experimenta essa dança a partir do que somos hoje e como no tempo presente dialogamos com realidades historiográficas do passado, percebendo, ao longo da história, como essa dança tem se transformado social, política e historicamente. A dança frevo como uma “encruzilhada” (SIMAS e RUFINO, 2018; RAMOS, 2017). Uma dança de possibilidades, de encontros, de atravessamentos. A partir da ancestralidade dessa dança e do corpo que dança, nos conectamos com memórias a fim de transformar a história e propor reflexões sobre os modos de organização e a estrutura que nos é imposta. A intenção é problematizar os fatos historiográficos que insistem em se afirmar como única verdade e que tendem a direcionar nosso olhar a apenas uma perspectiva.

A pesquisa questiona também os modos de pensar e fazer História da Dança, sob uma perspectiva temporal não linear, que seja capaz de estimular a criação em dança. Como outros olhares, que fogem de um direcionamento único e limitado, interferem e instigam a maneira pela qual pensamos e refletimos sobre a criação em dança no frevo? É uma revisão da História da Dança impulsionada pelo frevo e uma revisão do frevo, por outro olhar, a partir da História da Dança.

A partir de uma revisão bibliográfica, de procedimentos historiográficos de análise documental, de entrevistas realizadas e da minha experiência como passista de frevo, essa dissertação, metodologicamente, é atravessada por modos diferentes de construção, compreendendo: pesquisa documental e bibliográfica, história oral e autoetnografia. A pesquisa se dá pela prática da dança: eu, como passista de frevo, vou olhar para essa manifestação cultural e para a história da dança, a partir do domínio e do fazer-saber corporal que me confere a possibilidade de ousar fazer esse olhar, em consonância com o que diz Sylvie Fortin (2009): “[...] o praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. [...] os dados autoetnográficos, definidos como expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito.” (FORTIN, 2009, p. 83 e 84).

Tendo em vista esse contexto e me percebendo numa inquietude de provocações sobre o modo limitado e estereotipado de olhar para o frevo, busco, nessa pesquisa, refletir sobre possibilidades outras de olhar para o frevo a partir do tempo presente e do entendimento de “tradição” que é mutável, aberto, dinâmico (GILROY, 2007). Gingando e encontrando pelo caminho autoras e autores que contribuem para a construção dessa pesquisa, problematizando, instigando e provocando a criação de “práticas de frestas” (RUFINO, 2016), “abrindo-alias” e criando fissuras para conversarmos sobre espaços negados e invisibilizados por uma hegemonia construída e baseada em um padrão historiográfico que não dá conta, por exemplo, de contar a história do frevo. Romper com o cânone e quebrar uma estrutura imposta, a partir do entendimento do frevo como uma “cultura de síncope” (SIMAS e RUFINO, 2018) é reconhecer e legitimar o frevo, desde seu surgimento até os dias atuais, como uma dança afro-diaspórica, que se construiu e constrói na resistência e transgressão do corpo negro que estava e está nas ruas do Recife, ocupando e ganhando espaço, dando “pernada” e fazendo “munganga”, na malemolência e na ginga de um corpo ancestral (OLIVEIRA, 2005) que dança, luta, ataca, defende, ginga, freva.

Reconhecer o corpo que dança frevo sob a perspectiva do “corpo em diáspora” (SILVA, 2018) é potencializar suas ações e modos de existência; é, ao mesmo tempo, movimento que dança no contrafluxo, na ginga e na malícia de desfazer padrões impostos e transgredir os modos de pensar e fazer essa dança. É reverenciar, saudar e agradecer os ancestrais. É considerar o “corpo da história” (LIGIÉRO, 2011), que vive das relações e influências da sua trajetória.

O primeiro capítulo, intitulado de “*Abre-alias: que eu quero passar*”, desenvolve-se a partir do ato de revisitar a história do frevo, refletindo e tensionando algumas questões que

contam a história dessa dança. No presente, o frevo me provoca a repensar sobre os caminhos e as escolhas feitas em sua construção histórica, que, por vezes, se limita e esquece de marcos importantes em sua trajetória. Assim sendo, analiso narrativas construídas por folcloristas acerca da história do frevo, a partir do acesso a documentos e fontes bibliográficas, indagando e nos provocando a refletir sobre uma estrutura enrijecida de pensar e fazer o frevo, seja no âmbito do ensino ou da criação artística, contextualizando também a partir da minha relação de memória, numa busca por ampliar nosso modo de percepção dessa dança, sobretudo, quanto ao entendimento do corpo que dança, seus atravessamentos e influências; valorizando as potencialidades corporais; e reconhecendo a importância de pensarmos num corpo mais poroso e aberto, mutável, que se reconhece no seu fazer – um corpo relacional, ancestral.

O segundo capítulo, ***“Banho de mar para frente, banho de mar para trás”: entendimentos e modos de pensar e fazer “História da Dança”***, apresenta uma reflexão sobre a História da Dança, identificando alguns pontos de vista acerca de modos e escolhas de entendê-la e fazê-la. Pensamos sobre as afinidades entre o fazer do bailarino e o fazer do historiador, concomitantemente, a um breve panorama sobre o ensino da disciplina História da Dança dentro do contexto do ensino superior, sob uma perspectiva de ensino ainda pautada numa conjuntura hegemônica, que não dialoga e exclui danças que estejam fora de uma organização e modo de existência criado a partir de referências específicas e que tentam usar como um modelo universal. Nesse capítulo, apresentamos outros modos de trabalhar com História da Dança, trazendo também a importância da construção e manutenção de acervos, do uso de arquivos para o estudo, ensino e criação em dança. Propomos, a partir da articulação entre os saberes somáticos e históricos, estratégias para o agenciamento poético desses acervos, buscando possibilidades de fazer dança.

No terceiro capítulo, ***“Ferrolho”: abrindo o processo de criação***, compartilhamos uma apresentação pormenorizada sobre processo de criação a partir de uma imersão reflexiva acerca das minhas memórias como artista e ressignificações deste dançar, e a forma como o artista-pesquisador acessa seus lugares de memória; além de uma leitura poético-criativa, a partir de uma videodança, das documentações sobre o frevo, dentro e fora de Pernambuco, no Rio de Janeiro, e demais influências históricas e documentais sobre essa dança.

O chão ferve e o corpo pulsa. É nesse contexto de frevo, de provocação e de encontro que essa pesquisa se fez, e se faz, em processo, no ***“faz que vai, mas não vai”***, na mandinga e na ginga de experimentar e propor outros caminhos e abordagens de estudo do movimento e de pensar e fazer o frevo através do seu próprio conteúdo histórico, da relação estabelecida entre seus vários modos de fazer dança, da afirmação de uma dança codificada, da negação desses

códigos, de acreditar na sua potencialidade criativa ou de apenas reproduzir os movimentos já enraizados na sua história. Trazer à tona, através do corpo e da escrita, a história dessa dança centenária, que nasce na rua, do povo, e passa por diversos processos de escolarização, colonização, catalogação de movimentos, qualificação, estudo e pesquisa. Como uma “tramela”, fica o convite a nos abirmos aos encontros, às trocas e às transformações.



## CAPÍTULO 1. “ABRE-ALAS”: QUE EU QUERO PASSAR

*Memória.*

*História.*

*Lembranças. Andanças. Lugares.*

**Imagem 1** – Onde o passo nasce com graça



Fonte: Jornal Folha de Pernambuco, Recife, 11 de janeiro de 2000. Acervo pessoal do pesquisador.

Recife, 11 de janeiro do ano 2000, e eu nem imaginava que uma matéria de jornal mexeria tanto comigo, naquela época, uma criança de apenas 10 anos de idade. Até hoje, eu não sei como aquele jornal veio parar na minha mão. Uma foto larga e colorida, uma mulher saltando com duas sombrinhas de frevo nas mãos, um grupo de passistas de frevo, entre eles, crianças, o Marco Zero ao fundo e a frase em destaque: “Onde o passo nasce com graça”.

Eu já tinha dançado frevo, já arriscava alguns passos, mas penso que minha relação com essa dança começou mesmo ali, naquela terça-feira, com a matéria de capa do caderno Programa, do Jornal Folha de Pernambuco. Eu lembro muito desse jornal, da foto, das pessoas, do colorido e da minha vontade de querer fazer aula de frevo com o Mestre Nascimento do Passo<sup>1</sup>, na Escola de Frevo<sup>2</sup>.

“Onde o passo nasce com graça”, assim nasceu, assim ele se faz resistência. Simbolicamente, essa foto é bastante representativa na minha relação com o frevo: eu lembrava dela, sabia descrever e, numa conversa com minha mãe, Lúcia Figueirêdo, sobre esse dia, sobre essa pesquisa e a relação com a memória e a história do frevo, ela me trouxe o jornal com a foto. Talvez, ele não tenha marcado só a mim, mas também a minha mãe, que foi a pessoa que me levou na Escola de Frevo, que fez minha matrícula, que me acompanhou nas aulas e nas apresentações. Ela tem guardado o jornal do ano 2000 e eu escolho essa imagem, 20 anos depois, para iniciar esse texto, pois esse registro preservado por minha mãe me reafirma o simbolismo e a potência do meu encontro com o frevo.

Outro dia, no Paço do Frevo<sup>3</sup>, durante a realização do projeto Observatório do Frevo<sup>4</sup>, que teve como tema “Memória e salvaguarda do frevo em museus e núcleos culturais”, ouvi de um dos convidados do projeto, o professor Hugo Menezes<sup>5</sup>, sobre a importância da manutenção de acervos, de documentos e arquivos. Ele falou sobre a relevância de termos um museu específico do frevo, o Paço do Frevo, e frisou a necessidade de entendermos que o acervo daquele espaço e a forma como aquela instituição organiza e expõe seu conteúdo é apenas um

---

<sup>1</sup> Francisco Nascimento Filho, Mestre Nascimento do Passo. Amazonense, viajou para Pernambuco, clandestinamente, no porão de um navio. Em Recife, morou atrás do Clube Vassourinhas, fato que o aproximou do frevo e do carnaval. Recebe o nome de Nascimento do Passo em 1958, ao ganhar um concurso de passo, realizado por uma emissora de rádio. Criou e desenvolveu o método Nascimento do Passo para ensinar frevo. Figura importante na formação e desenvolvimento da dança frevo no Recife.

<sup>2</sup> A Escola de Frevo foi inaugurada em março de 1996, com o objetivo de contribuir para a preservação da cultura pernambucana. Foi pensada, inicialmente, para oferecer 400 vagas direcionadas para alunos da Rede Municipal de Ensino, oficinas de sombrinha e máscaras de carnaval. Em 1999, passa a se chamar Escola Municipal de Frevo Maestro Fernando Borges. Em 20 de janeiro de 2003, é reinaugurada depois de passar por uma reforma e, hoje, é responsável pela divulgação e o fortalecimento de uma das nossas maiores expressões culturais: a dança do frevo.

<sup>3</sup> O Paço do Frevo é um centro de referência de ações, projetos e atividades de documentação, transmissão, salvaguarda e valorização de uma das principais tradições culturais brasileiras, reconhecida como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela Unesco: o frevo. Um lugar para estudar, criar, experimentar e vivenciar o rico universo de histórias, personalidades, memórias e linguagens artísticas.

<sup>4</sup> O Observatório do Frevo é uma das ações vinculadas ao núcleo de pesquisa e documentação do Paço do Frevo. Suas atividades têm como objetivo estimular a realização de investigações, discussões, debates e produções científicas acerca do frevo e de temas transversais como carnaval, festas, religiosidade, dança, música, artes, cultura, patrimônio e museologia.

<sup>5</sup> Professor e vice-chefe do Departamento de Antropologia e Museologia (DAM) e do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA), da UFPE. Doutor em Antropologia pelo PPG em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da UFRJ – PPGSA/IFCS/UFRJ. Dedicou-se a pesquisas nas áreas de Cultura Popular, Patrimônio Imaterial, Antropologia Urbana e Antropologia Visual; além da interface entre Antropologia e Museologia, com ênfase em memória social, acervos/arquivos familiares, cultura material, museus e cidades.

recorte, uma perspectiva de percepção e entendimento sobre a história do frevo. Não é apenas aquilo, não se trata de uma verdade absoluta ou de resumir a história dessa manifestação cultural e artística àquelas informações contidas no museu, mas que cada pessoa que faz frevo, cada foliã e folião da comunidade do frevo, que de algum modo se relaciona com essa manifestação, possui também o seu acervo pessoal, que muitas vezes não está exposto no museu, entretanto, é tão importante quanto, pois, esses acervos pessoais, quando acessados e analisados, servem ou podem servir de base para a construção da história do frevo. Quando falo da importância desses acervos pessoais na história do frevo, é pensando na validação dada por alguém a esses objetos, o que, de maneira geral, não impede, considerando o valor simbólico e subjetivo, que cada pessoa construa memórias a partir da relação com esse objeto e com o contexto no qual estão inseridos.

Para isso, é interessante o que nos diz Pierre Nora (1993), historiador francês, em seu texto *“Entre memória e história: a problemática dos lugares”*, ao apresentar o entendimento de história e memória:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 09).

Essa ampla definição de memória e história ilustra dicotomicamente a compreensão dos dois conceitos, entendendo que ambos são guiados por realidades e premissas diferentes, embora possam se relacionar. Contudo, é relevante reconhecer a fragilidade e o risco no entendimento da história em relação a uma “vocação universal” (NORA, 1993). Essa é uma

questão que precisa ser atualizada, pois, hoje, falar de história como um traço universal é perigoso, por tender a naturalizar algo como se um paradigma pertencesse a todos. No entanto, de fato, a realidade nos mostra que a universalidade apenas restringe possibilidades a uma única formatação, criando e definindo um modelo na perspectiva de que ele é possível para todos e todas.

Pensar o frevo nessa pesquisa, por exemplo, está ligado exatamente a uma fuga desse olhar universalizante e limitante acerca dessa dança, que a direciona a uma estrutura fixa e pouco, ou quase nunca, móvel. Nesse sentido, em conformidade com Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), no livro *“Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas”*, me aproximo da compreensão do frevo sob uma perspectiva da “cultura de síncope”, algo que tratarei no terceiro capítulo dessa dissertação, que, conceitualmente, busca por uma ruptura com a continuidade e a “quebra a uma sequência previsível” (SIMAS e RUFINO, 2018).

A “cultura de síncope” busca fissurar a ideia de universalidade, como afirmam os autores:

As culturas de síncope nos fornecem condições para praticarmos estripulias que venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental. Impulsionados pelas sabedorias dessas culturas, temos como desafio principal a transgressão do cânone. Transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo, cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza. Enquanto algumas mentalidades insistem em ler o mundo em dicotomias, teimando na superação de um lado pelo outro, o poder da síncope se inscreve no cruzo. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 19).

Assim, é preciso atentarmos para um pensar a história sob uma perspectiva de possibilidades, de atravessamentos, plausível de rompimentos a uma formatação criada e imposta com a finalidade de homogeneização e anulação da pluralidade que nos constitui como seres moventes em relação. Faz-se necessário quebrantar o canône, “cuspi-lo na encruza” (SIMAS e RUFINO, 2018). Perceber a história aberta e mutável é nos percebermos também imbricados nessa relação a partir de nossa memória. Como afirma Timmy de Laet (2018), em seu texto *“Corpos co(se)m memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea”*, traduzido por Roberta Ramos e Poliana Dantas, ao tratar sobre outra possibilidade de olhar para a história e a memória, diferente de uma concepção dicotômica:

A tendência oposta, no entanto, enxerga o presente como inevitavelmente moldado pelo passado, bem como posicionado historicamente em relação a si mesmo, com a asserção de corolário de que o processo historiográfico é influenciado pela própria memória do historiador e pela memória da cultura

em geral. Nesta linha de pensamento, a escrita da história é análoga senão idêntica ao funcionamento da memória. Em jogo nestas discussões sobre a relação entre história e memória está, obviamente, o questionamento da lógica temporal linear profundamente enraizada, que coloca o passado, presente e futuro em uma linha do tempo fixa no pensamento ocidental; e a plausibilidade de uma concepção alternativa de tempo, na qual as distinções temporais, anteriormente separadas, tornam-se confusamente misturadas em vários sentidos. (LAET, 2018, p. 148).

Isso faz com que ampliemos, por exemplo, o olhar sobre o frevo, pois nos abrimos a mais pontos de vista, a perspectivas e construções diferentes a partir da memória, das vivências e das relações que cada pessoa estabelece com essa tradição de modo geral. Com essa compreensão, principiamos o entendimento e a legitimidade de possibilidades diversas de narrativas sobre o frevo. A fala de Hugo Menezes me levou a refletir sobre essa matéria de jornal apresentada no início do texto; ela não estava exposta no museu, eu não possuía essa imagem, mas a minha mãe guardava em seu acervo pessoal e eu acredito que a história e a transformação do frevo se dão também a partir desses resgates da memória e da manutenção de uma relação simbólica que, por vezes, está num adereço, numa fantasia, numa sombrinha de frevo antiga, num estandarte encostado no quarto dos fundos.

### 1.1 “PISANDO EM BRASAS”: QUE CHÃO É ESSE QUE EU DANÇO?

*Passo.  
Dança.  
Frevo. Corpos. Rua.*

Para mim, pensar frevo é trazer à tona a relação da minha memória com a história dessa dança e com a minha história na dança. A dança frevo, que alguns autores chamam de “passo”, foi a disparadora do meu relacionamento com o mundo artístico e acadêmico. A partir do fazer frevo, possibilidades outras surgiram e, simultaneamente, a necessidade e o impulso de transformar o meu pensar e dançar frevo.

Alguns autores, como, por exemplo, o teatrólogo Valdemar de Oliveira (1985), entre outros, em seus textos sobre a história do frevo, nomeiam a dança como passo. Aqui, nessa escrita, vou me referir à mesma como a “dança frevo” ou “o frevo dança”, entendendo que o movimento e o modo que o corpo se expressa nessa manifestação é dança e, dentro desse

recorte, essa dança denomina-se frevo, assim como a música; nessa dança, é possível realizar e criar diversos passos.

O passo, passo no sentido puramente recifense (e, por isso mesmo, grifado em todo esse trabalho) é o conjunto de passos que caracterizam o bailado solista executado, nas ruas carnavalescas do Recife, sob o estridor metálico de uma orquestra de frevo. É comum, entre escritores menos familiarizados com essas particularidades, empregar a palavra frevo como significando, igualmente, a música e a dança. Não estão totalmente errados, sendo o frevo, como lembra Mário de Andrade, uma espécie de substantivo coletivo, singular usado pelo seu plural, tão do gosto da nossa fala brasileira popular. (OLIVEIRA, 1985, p. 61).

Popularmente falando, não utilizamos o termo passo para dizer que estamos dançando frevo. Quando vemos uma pessoa numa apresentação ou no carnaval, dizemos que ela está dançando frevo, e não, dançando o passo; quando procuramos uma escola para fazer aulas de frevo, buscamos aulas da dança frevo e, nas aulas, aprendemos diversos passos de frevo. Então, entendendo essa dança, em suas diversas perspectivas e definições, não usarei, nessa escrita, o termo passo para me referir à dança, já que comumente entre a comunidade do frevo nos referimos a esse fenômeno dançado como frevo, e não, como passo.

Com isso, não busco invalidar a utilização do termo “*passo*” para referir-se à dança, mas compreender que, dentro de uma realidade do fazer frevo, o entendimento dessa nomenclatura teve transformações. Talvez, não na escrita historiográfica, na qual a repetição de uma nomenclatura se cristalizou sem refletir como isso tem se transformado pelos seus fazedores na atualidade, reafirmando um entendimento de tradição fixo e enrijecido no tempo, sem levar em conta a mutabilidade dessa dança e os atravessamentos que acontecem nas transformações dela.

O ingresso na Universidade Federal de Pernambuco, em 2010, no curso de Licenciatura em Dança, transformou o modo pelo qual eu entendia dança. A academia ampliou meu campo de visão e de percepção do movimento, do espaço, das relações, do corpo, do dançar. Na universidade e também a partir da minha vivência na dança, pude experimentar novas possibilidades de criação em dança com o frevo, desmistificando o estereótipo e uma forma tradicional de dançá-lo e, além disso, ao mesmo tempo, transformando e construindo outras maneiras de mover, pensar, escrever e refletir sobre essa dança.

O curso da UFPE pensa a dança de modo geral, sem especificidade de um estilo, porém, cabe ao estudante buscar se reconhecer dentro de todo aquele contexto de estudos e descobertas. Lembro da busca, ora sozinho, ora com outros colegas de turma, de tentar visualizar e pensar

frevo a partir do que era apresentado como conteúdo e que, às vezes, trazia como exemplo a dança contemporânea. Na disciplina de Estudo do Movimento 4, trabalhamos com as relações do corpo consigo, com o outro e com o espaço. Não éramos direcionados a nenhum estilo de dança específico, mas pensar o frevo nessa abordagem foi bem interessante, inclusive, para tratar da história dessa dança. A relação com o outro, o jogo de pergunta e resposta que se dá no frevo, a troca que se estabelece no fazer o passo, um diálogo que se estabelece na experiência, que pode envolver mais de dois corpos... Como criar a partir disso? Como pensar nesse jogo de pergunta e resposta no frevo? Como experimentar perguntas e respostas usando apenas partes isoladas do corpo? Enfim, questões e proposições vão surgindo nesse exercício de busca, entendimento, reconhecimento e autoafirmação do frevo como uma dança possível de ser trabalhada a partir de conteúdos próprios da linguagem dança, sem estarmos ancorados apenas a um entendimento único sobre o fazer frevo.

Apesar de relatar esse campo de possibilidades que se abre a partir da minha chegada na universidade e de um conhecimento artístico e bibliográfico que desperta inquietações, questões e reflexões sobre meu modo de pensar a dança frevo, hoje, me dou conta de que o sistema acadêmico, o formato colonial, no qual estão configuradas as universidades brasileiras, abrangendo e configurando o conhecimento disciplinar, o regime de avaliação, as questões hierárquicas, o entendimento de ciência, a escolha por referências e conteúdos centrados em experiências europeias também me limitaram como estudante e futuro pesquisador em dança. Digo isso porque, nesse capítulo, busco apresentar e refletir alguns tensionamentos relativos à história da dança frevo, que pouco são apresentados, contados, discutidos, expostos. Foi preciso chegar ao curso de mestrado, entrar em contato com outro modo de pensar, estar e fazer a academia para perceber o quanto o próprio sistema acadêmico sofre com uma colonização e predominância de um pensamento embranquecido e eurocêntrico de fazer pesquisa, como afirma o antropólogo José Jorge de Carvalho (2018, p. 84): “A condição de criação mesma das nossas universidades foi colonizada. Nossa elite branca trouxe uma elite acadêmica europeia branca para fundar uma universidade estritamente nos moldes das universidades ocidentais modernas.”

Com isso, não anseio apresentar culpados, responsabilizar grupos ou pessoas específicas, todavia, refletir sobre o lugar em que estou e o como me relaciono e sou afetado por esse espaço. Pensemos no quanto esse modelo eurocêntrico limita, afasta e também veta o acesso, a continuidade e o término de muitos alunos na academia. Assim como direciona e restringe, por exemplo, abordagens epistemológicas e metodológicas. Impõe, na maioria das

vezes, um formato enrijecido de construção e desenvolvimento de pesquisa, pouco aberto e poroso a atravessamentos e diálogos para além do espaço físico acadêmico.

Lembro de Boaventura de Souza Santos (2007) e seu conceito de linhas abissais, o qual é importante para entender e localizar o que está do lado de cá da linha e o que está do lado de lá. Faz-me perceber que pesquisar e estudar danças tradicionais, por exemplo, ainda me coloca do lado de lá da linha, por me propor a um contexto de pesquisa diferente do que foi hegemonicamente legitimado (do lado de cá da linha), por perceber também a dificuldade de relações e por ter que, algumas vezes, dar conta de um aporte teórico, por exemplo, que não dialoga diretamente com o meu campo de pesquisa, mas que foi hegemonicamente “dado” como um suporte de legitimidade, e que, por vezes, não considera um referencial teórico próprio de um campo de pesquisa outro, feito por pesquisadores atuantes que problematizam, contextualizam e trazem a dança para a universidade a partir de outras percepções, reflexões e atravessamentos.

Convido a entendermos e considerarmos também as possibilidades e potencialidades de um campo de pesquisa que dialoga, principalmente, com o que está fora da universidade e com um contexto que se relaciona, também, com o tempo do agora, da experiência, que dialoga com as demandas de um grupo de pesquisadores que buscam dar corpo a temáticas e abordagens que, por muitas vezes, foram e ainda são, rejeitadas e não validadas como pesquisa, como produção de conhecimento e campo de atuação. É preciso ganhar espaço, estar também dentro da academia e não só fora, legitimar um trabalho para que outros pares se sintam representados e se estimulem a acessar e fomentar o espaço de pesquisa na academia, já que, para além dos reconhecimentos epistemológicos, o simples acesso à universidade ainda é um campo de disputa.

Segundo Carvalho (2018):

Se de fato a formação universitária molda a mentalidade dos estudantes, então, o racismo e o genocídio certamente poderão ser confrontados com maior eficácia se uma nova geração de estudantes universitários brancos adquirir uma formação antirracista, descolonizadora e sensível à diversidade dos saberes não ocidentais criados e reproduzidos pelos negros, indígenas e demais povos tradicionais. Ao enfatizar a centralidade da instituição universitária nas lutas antirracistas e descolonizadoras, enfatizo também o nosso papel como docentes e afirmo que a luta descolonizadora deve ser travada por nós no interior do nosso espaço acadêmico. No auge da luta pelas cotas formulei o seguinte lema: a luta antirracista dos acadêmicos deve começar na academia (CARVALHO, 2006b). Acredito que já é hora de criar um novo: a luta descolonizadora dos acadêmicos deve começar na academia colonizada. Não se trata mais de utilizar o espaço acadêmico apenas como um local protegido, separado e com liberdade de expressão para propor mudanças



na sociedade – como se a sociedade estivesse do lado de fora dos *campi*, e estes funcionassem como um território livre dos problemas investigados pelos acadêmicos. Descolonizar, nesse contexto, significa intervir na constituição desse espaço universitário em todos os níveis: no corpo discente, no corpo docente, no formato institucional, no modo de convívio e na sua conformação epistêmica geral (cursos, disciplinas, ementas, teorias, pedagogias, etc.). (CARVALHO, 2018, p. 81).

É sobre essa intervenção na organização do espaço acadêmico, em algumas dessas dimensões trazidas pelo autor, que tenho buscado refletir dentro dessa pesquisa com o frevo. Pensar a história da dança, por muito tempo, partiu de uma perspectiva bastante eurocêntrica e colonizada, a partir de um pensamento historiográfico que se limita a datas, pessoas, fatos específicos, etc. Como argumenta Vera Torres (2008), doutora em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes: Teatro e Dança, ao dizer que tratar de História da Dança não pode se limitar “[...] à biografia de bailarinos e coreógrafos, à enumeração de obras importantes, com suas temáticas e datas” (2008, p. 170).

E quem escolhe as datas, os fatos e as temáticas para contar a história? Quem valida o que foi escrito e contado? Qual a perspectiva e recorte do olhar de quem escreveu a história? Essas são algumas questões, entre outras tantas, que venho me perguntado acerca da história da dança frevo, pois, entendo a importância de pensar “[...] os múltiplos pontos de partida que podem ser explorados em estudo sobre história da dança” (TORRES, 2008, p. 171).

Minha vivência como passista de frevo, o que eu ouvi e aprendi sobre a história do frevo e o início de uma pesquisa na universidade só reafirmavam um contexto histórico, já existente e conhecido, do frevo como uma dança tradicional carnavalesca, colorida, alegre, de passos difíceis, etc. Eu ainda não havia conseguido ampliar e tensionar algumas questões próprias da história dessa dança, talvez, pelo condicionamento e domesticação de reafirmação de uma história contada, de ter acesso apenas a uma perspectiva sobre a história. O que hoje me move a realizar essa pesquisa e escrever esse capítulo é ampliar, tensionar e refletir sobre outros olhares, entendimentos e perspectivas historiográficas da dança frevo e como essas informações impulsionam e instigam a criação em dança.

Quanto ao enrijecimento e limite sobre a escrita e maneira de contar a história de uma dança, nesse caso, o frevo, a fala de Luiz Santos, historiador, pesquisador de frevo e assistente de pesquisa no Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe<sup>6</sup>, do Paço do Frevo, reflete um

---

<sup>6</sup>O Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe está localizado no Paço do Frevo e é um espaço para estudo, pesquisa, produção e armazenamento de documentos relacionados ao universo histórico, antropológico, social, cultural e político do frevo.

pouco isso, quando o mesmo relata sobre uma experiência vivida numa atividade de formação de professores da rede pública de Recife, em que ele fez uma fala sobre a história do frevo:

Me chamaram pra falar. Vanessa<sup>7</sup> pediu pra eu fazer uma fala da história do frevo, desse começo, né?! E aí, alguns ficaram meio surpresos porque eu cheguei afirmando isso, eu disse: “Professores, a gente tem que entender o seguinte: primeira coisa, o frevo é uma expressão negra.” Já comecei assim. “Por quê?” Aí, eu fui mostrando os elementos que constitui [sic] o frevo, que estão... são os elementos que estão na cidade e que comprovam que o frevo é uma expressão da cultura negra brasileira. Então, isso é uma herança que a gente... e ainda mais essa literatura clássica quando vincula é somente a capoeira. Via de regra, quando você tem uma evidência [sic] que o frevo é negro é porque a capoeira foi a mãe da dança. Tudo bem, é super legítimo e isso aí é realmente importante tá vinculado. Mas o negro que tava fazendo frevo são os negros aqui do centro da cidade, que montava as agremiações, mas que durante o ano vendia verdura no bairro de São José, era funcionário público ou comerciário, eram pessoas que faziam serviços, bico, entendeu? Pessoas pobres que moravam na periferia do Recife ou no centro da cidade, é... isso tá muito evidenciado em várias imagens. (SANTOS, 2019).

De fato, isso está evidenciado em várias imagens. Acessar um acervo de fotos antigas do carnaval do Recife<sup>8</sup>, olhar para alguns mestres e mestras da dança frevo, como, por exemplo, Nascimento do Passo e Zenaide Bezerra<sup>9</sup>, entender o período histórico no qual o frevo é criado e quais são os corpos que estão na rua dançando frevo é se dar conta de que o frevo é uma dança negra, sim. Mas por que, quando Luiz compartilha essa informação com o grupo de professores, eles ficam surpresos? Qual a novidade? Qual a história do frevo que eles ouviram? Sobre que frevo Luiz estava falando e sobre que frevo aqueles professores sabiam?

Essas são algumas questões que perpassam minhas reflexões acerca da história do frevo, e eu, passista de frevo há 20 anos, me assustaria também se me contassem, há uns 10 anos, que o frevo é uma dança negra. Não por achar que não existe relação entre a dança frevo e o povo negro ou por não saber que o Recife, na época de surgimento do frevo, estava num período pós-escravidão, mas por ter acesso a uma história que direciona apenas aos capoeiras a relação com o povo negro, quando, na verdade, vai além dessa referência. Os estivadores, as lavadeiras, os vendedores de verdura, as verdureiras, povo negro da cidade do Recife, estavam todos nas ruas fazendo frevo também, como bem disse Luiz Santos acima. A história contada pouco se detém a falar dessa relação, desses corpos, dessa classe trabalhadora. É tudo resumido em frases, em

<sup>7</sup>Vanessa Marinho, Mestre em História e coordenadora de conteúdo do Museu Paço do Frevo.

<sup>8</sup> Acesso possível em acervos como o da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife; do Museu da cidade do Recife; Casa do Carnaval, em Recife, Instituto Moreira Sales (site).

<sup>9</sup> Zenaide Bezerra, mestra e passista de frevo. Começou a dançar aos oito anos de idade com seu pai, o mestre e Rei do Passo Egídio Bezerra. Criou o Grupo Folclórico Egídio Bezerra, no qual ensina frevo, coco, xaxado e ciranda, na pequena sala da sua residência, no bairro da Madalena, em Recife.

parágrafos e, algumas vezes, implicitamente, quando traz a informação de que o frevo surge dentro de um contexto da classe trabalhadora, operária da época, entre estivadores, servidores públicos e outros. Mas quem são esses estivadores? Qual sua composição étnico-racial? Que corpos são esses?

Sobre a definição da dança frevo, seus movimentos e os corpos que estavam na rua, o Dossiê IPHAN 14 – Frevo<sup>10</sup>, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN<sup>11</sup>, em 2016, relata:

Bailado solista que assimilou e assimila movimentos das mais variadas procedências, destaca-se a ginga, o vigor e o improviso, provavelmente, um legado da presença dos capoeiras no Carnaval de rua, negros que vinham à frente dos desfiles, considerados vadios, desordeiros e temidos por todos, proporcionando, além do entusiasmo, exatos desafios de luta. (BARBOSA, 2016, p. 15).

Apresenta-se o contexto, mas não se discute isso, não se aprofunda uma conversa sobre esse contexto que deu origem a essa manifestação cultural, sobretudo, em aulas da dança frevo. O movimento, a intenção, a ginga, a defesa, o ataque, a pergunta, a resposta, a malandragem, a negociação, a malícia, a explosão, o controle são todos características dessa dança e da especificidade do povo que estava nas ruas fazendo essa dança – o povo negro, recém-alforriado, por vezes, colocado à frente dos blocos e troças para abrir caminhos, para ser escudo e, ao mesmo tempo, enfrentar os valentões do bloco ou troça rival.

Ainda no Dossiê IPHAN 14 – Frevo:

A repressão policial sobre o capoeira fez com que seus golpes fossem disfarçados, possibilitando uma coreografia que passou a ter denominações próprias. *Dobradiça, parafulso, tesoura, tramela, alicate...* Designações conectadas ao universo do trabalho, que batizam muitos dos passos da dança e da mesma forma nomeiam os primeiros agrupamentos de frevo, a exemplo dos clubes pedestres, hoje, clubes de frevo. Tais grupos derivaram geralmente do cais do porto, da estiva; eram negros forros, prestadores de serviço dos bairros de São José e Santo Antônio, marinheiros, prostitutas, gente de pé no chão, com objetivos de desanuviar do trabalho, divertir-se ou mesmo provocar. (BARBOSA, 2016, p. 22).

---

<sup>10</sup> Coleção de Dossiês dos Bens Culturais Registrados que se destina a tornar amplamente conhecidos e valorizados, como Patrimônio Cultural do Brasil, os bens de natureza imaterial registrados pelo Iphan. O décimo quarto volume dessa coleção apresenta o Registro do Frevo, inscrito no Livro das Formas de Expressão.

<sup>11</sup> O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é uma autarquia federal do Governo Brasileiro, criada em 1937, vinculada ao Ministério da Cidadania, responsável pela preservação e divulgação do patrimônio material e imaterial do país.

Nesse trecho, fica evidente a origem dos passos, a relação dos nomes desses passos com as ações de trabalho desenvolvidas pela classe trabalhadora da época, o povo negro. “*Dobradiça, tesoura, parafuso*” são objetos, acessórios próprios do cotidiano e da rotina de algumas atividades trabalhistas, profissões com grande esforço manual. Mas chamo atenção para refletirmos quanto aos passos, pois são criados a partir desses corpos, das atividades de trabalho desenvolvidas por cada pessoa, dentro do contexto da sua função. Logo, penso que a tesoura feita por um estivador, que passava o dia carregando e descarregando os navios que chegavam ao porto de Recife, tem uma qualidade de movimento diferentemente, por exemplo, do que a realizada por um vendedor de verdura do bairro de São José. A intenção de movimento, a força que cada corpo imprimia ao dançar criava e despertava uma individualidade no fazer frevo, ao mesmo tempo em que ambos poderiam estar juntos dançando.

Tudo isso para pensarmos um pouco no surgimento dos passos de frevo, nos corpos e na qualidade de movimento impregnada nesses corpos e, então, refletirmos como, com o passar do tempo, esses mesmos movimentos, criados nas ruas do Recife, pela classe trabalhadora da época, se resumiram e se moldaram a um formato gestado aos poucos com o intuito deliberado ou inconsciente de apagar o corpo negro dessa história. Um contexto de impossibilidade de representação étnico-racial, que acredito ser de responsabilidade do racismo estrutural, dos historiadores, dos artistas, dos passistas de frevo, de toda uma classe e comunidade do frevo que constroem e reconstróem juntos a história dessa manifestação cultural.

Pensar o corpo que dança frevo hoje é entender, antes de tudo, qual foi o corpo de ontem. Que corpos dançavam frevo? Dançar frevo numa perspectiva de desconstrução no presente é buscar um corpo menos limitado e moldado no frevo ou é uma volta a um corpo que se perdeu e foi silenciado na história dessa dança que é afro-diaspórica? As qualidades de movimento, as intenções, as projeções do corpo... Quem estava nas ruas? Que corpos eram esses? Quem estava na frente dos blocos abrindo-alas? Onde esses corpos foram parar na história dessa dança?

**Imagem 2** – Carnaval de rua



Fonte: Livro "*Frevo: 100 anos de folia*", 2007, Prefeitura da Cidade do Recife. Foto de autoria de Pierre Verger, datada de 1947, de um ensaio sobre frevo realizado pelo fotógrafo.

**Imagem 3** – Homem com guarda-chuva



Fonte: Foto de Marcel Gautherot – Acervo do Instituto Moreira Sales.

**Imagem 4** – Passistas na rua fazendo o passo



Fonte: Livro "*Frevo: 100 anos de folia*", 2007, Prefeitura da Cidade do Recife. Foto de autoria de Pierre Verger, datada de 1947, de um ensaio sobre frevo realizado pelo fotógrafo.

É precioso fazer o exercício de olhar para essas imagens, perceber que elas não são pousadas como, comumente, podemos ver numa rápida busca de fotos sobre o frevo na internet. São corpos em movimento, no fluxo livre e na entrega de quem se deixa sentir e ser levado pela “embriaguez do frevo”, como já dizia o saudoso compositor Capiba no frevo “*Voltei Recife*”. Roupas que me parecem cotidianas, confortáveis aos corpos, camisas abertas, pés descalços ou calçados, crianças, adultos, mulheres. Sol quente. O chão da rua, o palco na rua, o povo em cima do palco. Corpos co-habitando e ocupando espaços. Corpos que olham para si, que não estão em busca de uma aprovação do olhar externo. É sobre a sua dança e seu modo de fazer e sentir o frevo, encaracolando passos, segurando guarda-chuva, se misturando e pulsando numa energia que se torna coletiva.

Qual o lugar que a memória do povo negro, antes e depois da escravidão, ocupa na história do frevo? Será que só na relação da capoeira? E, sendo ainda nessa relação, será que só os capoeiras homens? E as mulheres negras, “recém-alforriadas”, estavam onde? A historiadora e capoeirista Rosângela Costa Araújo, conhecida como Mestra Janja, tem, há anos, pesquisado

a presença feminina na capoeira. Seus estudos abrem possibilidades para pensarmos a presença de mestras fazedoras da dança frevo.

Na recente tradução do livro “*Plantation memories – Episodes of everyday racism*” (*Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano*), de Grada Kilomba, a autora compartilha sobre a necessidade de escrever uma introdução, em sua versão em português, para explicar o uso e a escolha por alguns termos que, ao serem traduzidos para a língua portuguesa, ganham sentidos diferentes que, visivelmente, mostram como nossa língua é colonizada.

De acordo com Kilomba (2019):

Escrevo esta introdução, inexistente na versão original inglesa, precisamente por causa da língua: por um lado, porque me parece obrigatório esclarecer o significado de uma série de terminologias que, quando escritas em português, revelam uma profunda falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais, tão presentes na língua portuguesa; por outro lado, porque tenho de dizer que esta tradução é maravilhosamente elaborada, pois traduz um livro inteiro apesar da ausência de termos que noutras línguas, como a inglesa ou alemã, já foram criticamente desmontados ou mesmo reinventados num novo vocabulário, mas que na língua portuguesa continuam ancorados a um discurso colonial e patriarcal, tornando-se extremamente problemáticos. (KILOMBA, 2019, p. 14).

A fala de Grada é muito direta e objetiva, nossa língua ainda possui uma carga colonial significativa, sobretudo, patriarcal, e, por isso, após escrever esse trecho, a autora apresenta as terminologias que a tradução não deu conta de legitimar. Dentre elas, algumas que usamos, comumente, na língua portuguesa; contudo, penso que pouco refletimos sobre. Para entender melhor o significado de “sujeito” e “objeto”, por exemplo, Kilomba, apresenta as definições de Bell Hooks:

Bell Hooks usa estes dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (HOOKS, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos”. (HOOKS, 1989, p. 42). Essa passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28).

É interessante pensarmos na relação com o frevo, como o povo negro foi tratado como objeto, sobretudo, quanto aos relatos historiográficos específicos sobre essa dança. O discurso

criado e a forma como a história tem sido contada apontam para a identificação dessa distinção, na qual quem escreve e valida o conhecimento, de modo geral, não são os sujeitos e as pessoas que fazem o frevo acontecer, estas são tratadas como objetos e sem espaço para reconhecimentos de fato e falas sobre a real presença e participação no desenvolvimento dessa tradição que é o frevo. Penso no quanto, ainda hoje, reproduzimos esse perfil, esse padrão e entendimento que Kilomba (2019) nos apresenta. Percebo que, como sociedade, estamos sempre assumindo alguma dessas polaridades, “sujeito” ou “objeto”, como se essa hierarquia de algum modo ainda imperasse e sustentasse diversas relações. Esse resquício colonial é tão forte que a própria língua portuguesa ainda sofre com isso, como nos mostrou Kilomba (2019). Repensar esses processos é urgente, problematizar e conversar sobre a descolonização é necessário, ou estaremos reproduzindo padrões e corroborando uma perpetuação de um sistema que não dá conta da diversidade de um povo tão plural. Enquanto na língua inglesa os termos “*subject*” e “*object*” não possuem gênero, na língua portuguesa, carregam um histórico colonial e patriarcal, escrito num padrão masculino, não representando mulheres e pessoas LGBTQIA+. A autora escreve o glossário no início do livro dando nota da importância de repensarmos “[...] as relações de poder e violência na língua portuguesa”, assim como afirma: “[...] parece-me que não há nada mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual nós possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana.” (Kilomba, 2019, p. 21).

Isso me faz pensar no livro “*Frevo, capoeira e passo*”, de Valdemar de Oliveira (1985), na influência de um pensamento eurocêntrico que validava o conhecimento para contar a história de uma manifestação popular que tinha, em sua grande parte, uma mobilização de uma classe trabalhadora, negra, recém-saída de um período escravista e que foi negligenciada e ocultada historicamente.

O modelo de formação dos intelectuais da época e a formação de opinião e do que era certo ou errado estavam baseados numa perspectiva de pensamento e entendimento excludente, branca e racista. O formato de ensino foi segregador: “[...] o espaço institucional racista de base intensificou o modelo colonizado de conhecimento, e a colonização epistêmica, uma vez instalada, trouxe novo estímulo para a continuação da exclusão racial.” (CARVALHO, 2018, p. 85).

Apesar de estarmos falando, nesse trecho citado acima, do século XIX, a situação atual, século XXI, ano de 2020, ainda sofre bastante e está longe de ter uma condição ideal de ensino e aprendizagem nas universidades brasileiras que não seja baseado num formato eurocêntrico, castrador, limitante e excludente. Essa contextualização acerca de uma ideia hegemônica e



classista de pensar a universidade e validar o conhecimento me provoca a refletir sobre como um pensamento colonizado e opressor pode ter influenciado o modo de ver e escrever sobre frevo.

Quando Valdemar de Oliveira diz que “[...] mulher, aliás, pode esbaldar-se em exhibições de passo. Não convence nunca. Falta-lhe virilidade, a virilidade indispensável ao combate da dança. Passo não se fez pra ela.” (OLIVEIRA, 1985, p. 114, 116), ele está se referindo a que mulheres? Que recorte social e racial ele está considerando? Porque, ao mesmo tempo em que afirma que a dança frevo não é para mulheres, no mesmo livro, também cita troças carnavalescas formadas só por mulheres, como, por exemplo, “Verdureiras”, “Africanas”, “Ciganas”, “Caxeiras” (OLIVEIRA, 1985, p. 16), que também estavam nas ruas do carnaval de Recife.

Em seu texto *“Lugares de memória da cultura negra no Recife. Inscrever a memória na cidade”*, Isabel Guillen (2018) afirma:

O apagamento de uma memória e história da escravidão nas cidades se torna preocupante na medida em que sabemos que essas cidades foram construídas por escravos africanos e seus descendentes. As ruas e praças eram palmilhadas por vendedoras de quitutes, carregadores de tigres e fretes. Nos rios cruzavam os canoeiros, transportando água ou sacos de açúcar, e nos chafarizes homens e mulheres conversavam e transportavam potes de água e abasteciam casas e sobrados da cidade. Terminada a escravidão, negros e negras continuaram a fazer a cidade crescer com seu trabalho. Podemos imaginar, no início do século XX, o Recife sem seu porto, movimentado por dezenas de estivadores, em sua grande maioria negros? Conseguiremos visualizar o Mercado de São José, sem as quituteiras e vendedoras de legumes, também em sua maioria negras? Há quem consiga imaginar o carnaval sem a presença dos clubes de frevos seguidos por capoeiras e maracatus com seus reis e rainha negros? É impossível, podemos assegurar. Mas não podemos deixar de questionar: por que esta rica história não é visível na cidade, não é lembrada? (GUILLEN, 2018, p. 1).

Para além da cidade, especificando a dança frevo, por que esta rica história não é visível também no corpo, no movimento? Guillen nos apresenta uma realidade como uma memória negra negada dentro de uma cidade, dentro do contexto urbano de uma cidade que foi construída por esse povo. A autora traz o entendimento e a provocação sobre criarmos “lugares de memória” na nossa cidade, pois, “[...] parece que a história da escravidão e da cultura negra, herança da diáspora, permanece invisibilizada na cidade” (GUILLEN, 2018, p. 1). Esta só começa a ganhar força a partir do final da década de 1970, quando começa a ser organizado o Movimento Negro do Recife e que, em diálogo com outros movimentos sociais e com o governo local, de fato, começa a garantir, ocupar e criar lugares de memória, buscando trazer referências

de um tempo passado para um lugar numa cidade do presente que insiste em não o reconhecer, como, por exemplo:

A estátua de Solano Trindade, que faz parte do Circuito da Poesia, está localizada no Pátio de São Pedro, local em que se realizou por mais de uma década a Terça Negra, evento cultural em que toda semana, nas terças-feiras, se apresentavam grupos musicais, como maracatus, afoxés, samba-reggae. É incontestável o papel de Solano Trindade, não só para a história do Movimento Negro em Pernambuco, uma vez que foi um dos fundadores da Frente Negra do Recife na década de 1930, mas também por servir de inspiração para toda uma geração de militantes, como ficou claro em muitas entrevistas realizadas. (GUILLEN, 2018, p. 3).

**Imagem 5** – Mestre Nascimento do Passo, foto após apresentação de frevo.



Fonte: Pátio de São Pedro, Recife, 2000. Acervo pessoal do pesquisador.

Esse sou eu, aos 11 anos, com o Mestre Nascimento do Passo, no Pátio de São Pedro, lugar de memória, onde está a estátua de Solano Trindade<sup>12</sup>, chão de pedra, duro, irregular, chão que me marcou e em que também deixei marcas. *Lugar de memória* do povo negro em Recife, como nos disse Guillen (2018). Lugar em que, há anos, acontece o concurso de passistas de frevo da Prefeitura da Cidade do Recife; lugar em que Nascimento do Passo deu aulas, fez apresentações, deu entrevistas; espaço físico e simbólico de que, com certeza, quem foi aluno do Mestre Nascimento do Passo, nessa época, anos 2000, terá alguma lembrança, recordação ou ensinamento.

O Pátio de São Pedro está localizado no bairro de São José, bairro onde, segundo Solano Trindade, em entrevista ao Jornal Diário da Manhã, Recife, 17 de maio de 1950, nasceu o frevo: “[...] nasceu entre os bairros de Santo Antônio e São José da bela cidade do Recife.” (TRINDADE, 1950, p. 2). Lugar de memória do povo negro que, hoje, também acolhe o Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural Casa do Carnaval, sob coordenação da Prefeitura do Recife, destinado a pesquisas sobre cultura popular. Lugar que se fez pela presença e ocupação do povo, das manifestações artísticas e culturais. Chão, ruas, encontros, trânsitos, festas, celebrações, esse era o contexto do Pátio de São de Pedro. De energia agregadora, acolhia os mais diversos concursos e as agremiações carnavalescas. Um lugar de passagem, mas também de permanência, de resistência e de transgressão de um povo que não se deixa abater pelo descaso das escolhas políticas que não percebem nessa “encruzilhada” a potencialidade de celebração e autoafirmação do povo. Lugar que hoje, em Recife, sofre com o desprezo e abandono dos órgãos públicos, que insistem em ignorar a memória e ancestralidade de um povo e de uma cidade.

Paro e agora penso nas transformações que acontecem ao longo do tempo e nas relações que posso estabelecer com os lugares de memória da cidade e os meus lugares de memórias na cidade. O Pátio de São Pedro, na minha relação com o frevo, é um lugar marcante, referência; tenho registro da minha dança nesse lugar e, agora, nessa pesquisa, me reconecto com ele, numa relação entre passado e presente, buscando conhecer e experimentar que chão é esse em que eu piso. Que chão é esse que eu danço? O chão do Pátio de São Pedro, os paralelepípedos, as pedras irregulares, a herança ancestral daquele lugar. O frevo me levando a perceber outros caminhos, me proporcionando (re)encontros, outras possibilidades de pensar e fazer essa dança

---

<sup>12</sup> Solano Trindade, nascido no bairro de São José, Recife. Idealizou e organizou o I Congresso Afro-Brasileiro, em 1934, no Recife. Foi um dos fundadores do Teatro Folclórico Brasileiro e, junto com Abdias do Nascimento, criou o Comitê Democrático Afro-brasileiro, que se determinou como o braço político do Teatro Experimental do Negro, encabeçado por Abdias. Com sua esposa, Margarida Trindade, funda o Teatro Popular Brasileiro (TPB). Em meados de 1955, criou o grupo de dança Brasileira, o qual realizou diversas apresentações.

a partir de um contexto histórico, mas também pessoal, de uma memória que eu vivi, mas também que é memória de um lugar, de um povo, e de vários outros corpos, em tempos históricos diferentes.

Minha escolha pelo frevo, hoje, está nesse caminho de busca, de descoberta, de experiência, a partir do que a minha relação com essa dança pode gerar, de buscar na própria história dessa dança centenária gatilhos e estímulos para me movimentar. Uma relação entre a memória dessa dança e a minha memória que, apesar de ser individual, é também coletiva, ao passo que minha dança se constrói nas relações com o outro e com o espaço. É também coletiva porque, mesmo que eu esteja partindo de uma experiência e memória construídas por mim, de alguma forma, o outro também me atravessa por ter vivenciado e compartilhado aquela memória comigo.

Nessa pesquisa, me interessa buscar o frevo que vai além dos passos catalogados, ensinados, pré-estabelecidos, e isso não quer dizer negá-los; é apenas buscar a experimentação e a criação por outros caminhos que não seja só o passo, a repetição de movimentos e sequências estereotipadas como frevo. Para isso, atravessado pela memória coletiva dessa dança e pela possibilidade de caminhos diversos de dançá-la, convido a buscarmos juntos o frevo como esse lugar de experimento, de risco, tal qual um corpo que vai para a rua num dia de carnaval, seguindo o bloco, sem movimentação definida, sem ordem de passos, aberto a atravessamentos, encontros, relações.

## 1.2 NA “ONDA DO PASSO”: QUE FREVO É ESSE?

*Perspectivas.  
Abordagens.  
Possibilidades. Caminhos. Escolhas.*

### 1.2.1 Ensino da dança frevo

O ensino dessa dança começou a ser sistematizado na década de 1970, a partir do trabalho desenvolvido pelo Mestre Nascimento do Passo (VICENTE e SOUZA, 2015), que, em 1973, criou a Escola Recreativa Nascimento do Passo com a finalidade de difundir seus

ensinamentos acerca do frevo. Essa escola aconteceu de forma itinerante e o Mestre percorreu diversos lugares e bairros do Recife, compartilhando seu conhecimento e contribuindo para formação de novos assistas de frevo. Posteriormente, essa escola ganha uma sede fixa e se torna a Escola Municipal de Frevo, fundada em 1996, no bairro da Encruzilhada, local em que está situada até os dias atuais (VICENTE e SOUZA, 2015).

Na apostila de estudo e pesquisa da Escola Municipal de Frevo Maestro Fernando Borges, datada do ano 2000, organizada por Maria Zenaide Cajaseira Felix com colaboração do Mestre Nascimento do Passo, encontramos informações sobre localização e anos de existência da escola itinerante do Mestre:

A Escola de Frevo Recreativa Nascimento do Passo foi fundada por Francisco do Nascimento Filho, o conhecido “Nascimento do Passo”. Em 21 de janeiro de 1973, na Rua Capitão Luiz Dornelas, nº 1412 – UR1 – Ibura, Recife-PE. No ano de 1979, transferiu-se para o Alto Dois Carneiros, instalando sua sede provisória na Av. Belém de Judá, nº 548, onde hoje funcionam o Centro Social Fronteiras do Amor. Neste local, funcionou com aulas de frevo até o ano de 1986. De lá, transferiu-se para o Amparo – Olinda, na Rua Bom Sucesso, nº 59, iniciando as aulas na sede do Clube Vassourinhas de Olinda, em janeiro de 1990. (FELIX, 2000, p. 73).

Nascimento foi um artista que aprendeu frevo nas ruas, seu conhecimento sobre o frevo e seu domínio sobre essa dança deu-se na vivência dessa manifestação artística em Recife, onde foi construindo seu repertório de movimentos, experimentando passos, imitando, criando e recriando movimentos que via e fazia; desenvolvendo, assim, seu modo de fazer frevo. Sem ter experiência aprofundada com outros tipos de dança, Nascimento catalogou os passos e desenvolveu seu método de ensino de frevo, o Método Nascimento do Passo, trazido por Valéria Vicente (2015) pela sigla MNP, como veremos a seguir.

Segundo Valéria Vicente (2015):

O MNP utiliza a repetição de movimentos como ferramenta para a transmissão dos passos. Os movimentos são apresentados com velocidade reduzida e repetidos pelos alunos e, em seguida, são experimentados em seu andamento normal. Também para o ensino dos passos, há a utilização da marcação binária da música, portanto, aprende-se o movimento executando-o num mesmo andamento. A ferramenta utilizada para o incentivo à improvisação e descoberta do estilo pessoal de cada aluno foi batizada de *roda*. Nesse momento, que acontece ao final da aula, cada aluno vai ao centro da roda, formada pelos demais alunos, e dança, improvisando os movimentos aprendidos durante a aula e articulando com o repertório já conhecido quando é o caso. (VICENTE, 2015, p. 49).

O método de ensino do Mestre Nascimento do Passo contribuiu para formação de diversos assistas e influenciou uma geração que, posteriormente, viria a ser também professora de frevo. “Muitos afirmam que os assistas que temos hoje, ou aprenderam com Nascimento ou com alguém que aprendeu com ele.” (SARMENTO, 2010, p. 37). Nascimento estruturou um formato de aula, com começo, meio e fim, em que a aprendizagem dos passos se dava pela repetição dos mesmos, entendendo aqui essa escolha do mestre como um procedimento metodológico. Da mesma forma, na roda realizada no final da aula, estimulava a improvisação e criatividade dos alunos, impulsionando-os a, num momento individual, organizar e experimentar seu próprio modo de dançar frevo. Os alunos aprendiam os passos e, a cada aula, algo novo era introduzido, variando a dinâmica, dificultando a execução e expandindo a quantidade de repertório de movimento de cada assista. Sua forma de conduzir as aulas era dura e direta, o mestre exigia bastante da capacidade física dos seus alunos. É importante contextualizar aqui que, ao me referir à forma dura de condução do mestre, estou ciente de uma educação familiar e escolar disciplinadora que imperava sobre sua geração, ciente também do pouco acesso a discursos e posicionamentos acerca de uma educação emancipadora e dialógica. Tal comentário sobre sua maneira de comandar é apenas para ilustrar o modo que conduzia seus trabalhos, porém, não representa seu modo de agir e estar em relação no mundo. Mesmo influenciado por uma formação disciplinadora, direcionava suas aulas com respeito e afeto.

A apostila de estudo e pesquisa (FÉLIX, 2000), citada mais acima, escrita com colaboração do Mestre Nascimento do Passo, foi criada com objetivo de nortear e dar suporte às pessoas que buscassem o frevo de modo mais aprofundado. Nela, encontramos a história do carnaval, do frevo, os tipos de frevo (de rua, canção e de bloco), breves relatos sobre a sombrinha, o vestuário, os passos de frevo e a sistematização da aula do Método Nascimento do Passo.

O início de toda aula, do Método Nascimento do Passo, que, segundo a apostila de estudo e pesquisa da Escola de Frevo, tem “[...] uma forma criada para relaxar, esquentar e desprender” (FÉLIX, 2000, p. 19), começava com um grito de “arma”, expressão utilizada pelo mestre para avisar que a aula iria começar e que todos poderiam se dispor no espaço da aula enfileirados lado a lado, com braços abertos medindo a distância entre um e outro. Essa forma “militarizada” é bem condicionada pela história da educação física e sua relação disciplinar na formação dos exercícios dos exércitos nacionais no contexto de formação dos estados modernos, que, na época, eram a referência de quem não tinha acesso a outras maneiras dialógicas de estabelecer relações.

Nas aulas de Nascimento, não existia um momento de alongamento antes de entrar especificamente no repertório do frevo, tudo era frevo, o que dá um olhar mais orgânico à aula, se contrapondo à primeira forma mais disciplinarizada trazida acima. A aula iniciava com exercícios de respiração, de mobilidade e articulação de partes do corpo, como punhos, ombros, tornozelos, joelhos. Tudo isso já associado ao trabalho rítmico, ao compasso binário do frevo. A partir daí, com o corpo já na pulsação do frevo, iniciavam-se os passos básicos, nos quais o trabalho de alternância entre os apoios de metatarso e calcanhar ganham maior destaque.

A estrutura da aula era crescente, considerando o grau de dificuldade dos passos, sendo os passos em nível baixo e os saltos trabalhados da metade para o final da aula. A roda era o momento final, a música ficava rolando e cada aluno deveria dançar no meio, livre, buscando organizar e experimentar no corpo a combinação dos passos apreendidos em aula e/ou os que, por ventura, já fizessem parte do seu repertório, atentando sempre para a relação musical. Percebo que a estrutura que o método segue tem um propósito, um caminho a ser seguido, de mobilidade do corpo, de ir no processo da aula trabalhando o fortalecimento muscular e das articulações, de ir preparando o corpo para os saltos do final. Contudo, observo hoje a importância também de um olhar somático mais atento, de um autorreconhecimento e de uma conscientização corporal, que penso ser importante no dançar frevo, conhecendo as potencialidades e fragilidades do corpo, dando mais autonomia para o aluno construir seu próprio modo de fazer o passo, trabalhando menos com a ideia de uma imagem ideal do movimento codificado. Entendo que os diferentes caminhos são tão importantes quanto a escolha de uma única possibilidade de aprendizagem. Assim, não interessa apenas onde chegaremos, mas também o modo pelo qual esses trajetos são desenvolvidos. Além de uma perspectiva de pensamento exuniano que dê conta de entender e experimentar o frevo a partir do que traz Simas e Rufino (2018), ao afirmar: “Exu vive no riscado, na fresta, na casca da lima, malandreado no sincopado, desconversando, quebrando o padrão, subvertendo no arrepiado do tempo, gingando capoeiras no fio da navalha.” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 114).

Historicamente, o ensino de dança foi pautado também por um modelo "siga o mestre", no qual os alunos de um determinado professor, depois de terem um tempo de experiência, se tornavam professores daquela técnica de dança. No frevo, também aconteceu assim, ex-alunos que se tornavam professores repetiam a mesma lição ensinada pelo seu mestre. Contudo, o ensino do frevo não se limitou apenas ao Método Nascimento do Passo, que, apesar de ter influenciado outros artistas da dança recifense, não se tornou o único modo de aprender frevo. O Balé Popular do Recife, por exemplo, teve aulas com Nascimento, aprendeu frevo a partir da sua perspectiva, porém, organizou e sistematizou outra maneira de apresentação e de ensino

acerca dessa dança. Criou a Dança Brasília, na qual foi possível configurar novos passos e outras nomenclaturas para as apresentações e o ensino das danças tradicionais.

Sobre a Dança Brasília, Christianne Galdino (2008), jornalista e pesquisadora de dança, em seu livro *“Balé Popular do Recife – a escrita de uma dança”*, afirma:

Foi o próprio André Madureira que, inspirado em um livro sobre Guerras de Pernambuco, notando as diferenças entre as danças populares que havia pesquisado e a linguagem que estava desenvolvendo no Balé, encontrou o nome para batizar a proposta cênica que tinha inventado juntamente com seus companheiros: *Dança Brasília*. Brasília é um adjetivo que designa tudo que tem origem indígena-brasileira e, neste caso específico, a ideia surgiu a partir das Guerras Brasileiras, que era como se chamavam as guerras dos nativos (índios em sua maioria) contra os invasores estrangeiros em terras brasileiras. (GALDINO, 2008, p. 50).

Ainda sobre a Dança Brasília, André Madureira, fundador e diretor do Balé Popular do Recife, em entrevista a Galdino (2008) alega que:

A gente descobriu um outro caminho. Na dança brasileira, não há necessidade nem de um determinado ritmo, nem do traje típico folclórico, nem do passo, nem do movimento. A dança brasileira tem sua própria técnica, não necessita de outras técnicas de dança erudita. Estas contribuições do clássico, do contemporâneo vêm por herança. Afinal, somos um povo miscigenado. Agrupar as informações e subsídios de várias danças populares e criar *um* balé nacional, e não, *o* balé nacional, que venha a valorizar as características primordiais da dança popular, nativa, primitiva, sem perder a essência, mas numa linguagem atual, moderna, contemporânea, futurista. Este sempre foi o objetivo da dança brasileira. Cada dança tem sua essência. Entender a ligação de brincante com o transcendente, nestes estados alterados de consciência que eles atingem, este mistério, o que está oculto nisso é que é a essência do que a gente faz. (GALDINO, 2008, p. 51).

Tendo como base as metodologias de ensino do Mestre Nascimento do Passo e do Balé Popular do Recife, através da dança brasileira, além da minha experiência como passista e pesquisador de frevo que vivenciou os dois tipos de ensino, percebo que ambas estão pautadas numa perspectiva de ensino que propõe pouca autonomia aos alunos para buscarem em seus corpos seus modos de dançar frevo, conhecendo e respeitando suas singularidades e potencialidades; o que seria diferente de um pensamento de dança em que ainda estão estabelecidos modos de fazer baseados na execução e perfeição dos movimentos, dentro de uma concepção mais imposta e dura, desconhecendo as configurações corporais e possibilidades de cada pessoa, entendendo, de modo geral, como se todos tivessem o mesmo corpo e as mesmas capacidades de aprendizagem.



Não queremos desprezar, nem invalidar as configurações de ensino e de pensamento acerca da dança frevo, mas, sim, entender suas importâncias e validações para o que a dança frevo se tornou e tem se tornado nos seus mais de cem anos de existência. Entretanto, a necessidade de metodologias de ensino pautadas em concepções de educação em que o educando é agente ativo na construção do seu próprio conhecimento e o educador tem o papel de mediar o ensino, dando possibilidades para que os educandos sejam seres autônomos nos seus processos de ensino-aprendizagem, é cada vez mais necessária, já que, segundo Paulo Freire (2011, p. 47), “[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção.”

Em harmonia com o que pensa Vicente (2015), compartilhamos a reflexão:

O ensino de danças com repertórios de movimento não pode ser confundido com a simples transmissão da forma do movimento. É preciso que o entendimento do caminho que as partes do corpo realizam em cada etapa do movimento seja dividido através do estímulo da consciência corporal do aluno. Compreender o movimento dessa forma significa ampliar as capacidades motoras com consciência das musculaturas envolvidas, dos limites anatômicos e das potencialidades a serem desenvolvidas. O aprendizado da dança pode estar também na transformação dos movimentos, no estudo de diferentes dinâmicas possíveis e também de sua realização com diferentes intenções ou emoções. Atividades de observação e verbalização de impressões também são formas de apropriação dos movimentos e de reconhecimento das singularidades individuais. Afinal, como já acentuamos, aprender um passo não é apenas repeti-lo. (VICENTE, 2015, p. 52).

Pensar o ensino de uma dança tradicional não necessariamente nos limita a formas e metodologias de ensino fixas. A tradição, ao longo do tempo, se transforma e as necessidades de cada turma e de cada pessoa são variáveis a partir do contexto em que estão inseridas. Dentro de uma perspectiva de ensino tradicional, na qual os alunos apenas reproduzem os passos e, no caso do frevo, em busca de um modelo ideal de execução do passo, em que “[...] as singularidades individuais, ao invés de compreendidas como potenciais criativos, são reprimidos para serem enquadradas em modelos preexistentes” (VICENTE, 2015, p. 42), restringe-se a capacidade criativa e a potencialidade corporal de cada pessoa de construir e reconstruir movimentos. Sobre o ensino de danças tradicionais, a pedagoga da dança Isabel Marques (2010, p. 18) afirma que “[...] propostas com dança que trabalhem seus aspectos criativos e transformadores, portanto imprevisíveis e indeterminados, ainda ‘assustam’ aqueles que aprenderam e são regidos pela didática tradicional”.

Sendo assim, quanto à conexão com o ensino do frevo e o entendimento de corpo, Otávio Bastos, passista e professor de frevo, idealizador do canal *Mexe Com Tudo*, na plataforma do *YouTube*, no qual aborda questões diversas relacionadas ao universo do frevo, relata que:

Eu acho que a gente ainda vive num mundo que pensa o corpo como algo ideal. A gente ainda acredita em revistas que dizem que a gente acaba com a barriga em seis semanas, e fica com seis gominhos em seis semanas, sabe? A gente ainda vende essa ideia, e o frevo tá dentro dessa sociedade. Sendo assim, ele ainda representa muito das coisas que tem, que são representadas dentro do frevo, são representadas por esse ideal, que foi usado muitas vezes pra poder vender. Então, se empacota algo pra poder vendê-lo de forma mais clara, mais objetiva, nesse sentido de venda mesmo. Mas o frevo, quando a gente começa a ir um pouquinho mais dentro, aí é que vem a diversidade do negócio. É como se existisse algo, é muito louco porque por mais que a gente hoje tenha muito acesso a diversas culturas no mundo a gente tende a ver o outro pelo estereótipo. E é muito doido isso porque a gente tem muito acesso a informação e a gente achava que a gente não se conhecia e as coisas não se davam bem por isso, mas parece que existe também um interesse resumido, reduzido. Até onde eu conheço a cultura do outro... “Ah, é isso aqui que tão me mostrando...” Então, eu acho que o frevo tem diversas iniciativas hoje em dia muito complexas, várias pessoas se organizando, desde grupo de passistas até grupos de admiradores, até as pessoas das próprias agremiações. Iniciativas individuais, isso tudo cria algo com uma complexidade muito grande. Só que eu acho que ainda é permeado por um pensamento excludente, no sentido do é o meu frevo, então, é isso. É o seu frevo? Então, é aquilo, sabe? De julgar muito. (BASTOS, 2019).

Essa fala de Otávio me faz pensar diretamente no estereótipo e formato ideal que se criou para o passista de frevo. Sobretudo, ao pensar na relação de venda, na parte comercial, na qual a dança frevo ganhou espaço e se desenvolveu no mercado do turismo e na representação de uma identidade cultural pernambucana. Nesse contexto, o que importava era o figurino mais colorido, o sorriso mais largo e os passos mais difíceis do repertório dos passistas, os passos e sequências de maior dificuldade e que chamavam a atenção do público. O corpo era pouco, ou quase nunca, questionado, o que importava era aprender e fazer, ganhar espaço, se mostrar. Pontuar esse entendimento não quer dizer que está errado ou não deve ser feito, porém, não pode ser a única perspectiva de visualização da dança frevo.

É importante considerar que possibilidades outras de pensar o frevo não devem buscar reduzi-lo a um olhar e posicionamento individual, mas possibilitar que olhares diversos sobre os modos de atuação dessa dança sejam compartilhados, com necessidades e possibilidades outras, que devem ser vivenciadas por mais pessoas, permitindo experimentações e escolhas.

### 1.2.2 A criação artística na dança frevo

Em Recife, a dança frevo começa a ganhar os palcos, pensando numa estrutura cênica de apresentação, a partir do trabalho proposto pelo Balé Popular do Recife, em meados de 1970, que traz para o palco de formato italiano as danças tradicionais que, por muito tempo, só eram vistas e vivenciadas em seus locais de origem (terreiros, ruas, comunidades) e por um grupo seletivo de pessoas que buscavam estabelecer algum tipo de relação com essas danças, indo até os locais em que elas aconteciam, como, por exemplo, a brincadeira do cavalo marinho durante o ciclo natalino.

Sobre esse contexto, Galdino (2008) apresenta uma entrevista realizada com André Madureira, na qual ele relata um pouco da metodologia de trabalho do grupo ao iniciar a pesquisa com grupos populares:

Nós promovíamos uma festa, convidávamos o grupo e íamos ao local onde eles estavam para entrar na brincadeira, para dançar, para beber, para brincar, para ser igual a eles, ser brincante também. E só assim eles se abriram e a gente pôde pesquisar mais profundamente, porque não existia mais esse distanciamento entre pesquisador e objeto pesquisado. Percebemos que eles (os brincantes) não se preocupavam com coreografia, espetáculos, apresentações, por isso, tinham quase nada: passo do Mateus, passo de entrada, etc. As coreografias, geralmente, quem fazia eram os puxadores de fila, na base do apito, na base do grito. Quase não havia variação de desenhos, eram coreografias chapadas, com uma movimentação preliminar, círculos e filas indianas basicamente. Nesta fase, pesquisamos o guerreiro, o pastoril (sagrado e profano), o frevo, o bumba-meu-boi, o cavalo marinho, o torneio da cavallhada, o caboclinho, o maracatu rural e, depois, o maracatu nação. (GALDINO, 2008, p. 37, 38).

Ao ler esse trecho da entrevista, me incomoda o sentido e o olhar de simplificação e/ou objetificação do brincante e da brincadeira popular, deixando de fora o contexto em que esses brincantes estão inseridos e suas vidas imbricadas diretamente no fazer da brincadeira. Não sendo a mesma coisa à parte da sua vida, o que impossibilita, por exemplo, de concordar com a fala de André Madureira quando afirma que iam até o local onde os brincantes estavam “para ser igual a eles”. Do mesmo modo, cabe repensar sobre como olhamos e nos relacionamos com as manifestações populares e que tipo de indagações, de fato, faz sentido serem feitas, que tipo de reflexões contextualiza e localiza o lugar do pesquisador e do brincante.

Afirmar que os brincantes “[...] não se preocupavam com coreografia, espetáculos, apresentações, por isso, tinham quase nada: passo do Mateus, passo de entrada, etc.” chega-me

como bastante tendencioso, sob um olhar do colonizador acerca de algo que se propusera a acontecer a partir de outras especificidades e objetivos. Percebo, nessa fala, uma transferência de expectativas na valoração em relação à atuação do brincante. Talvez, a preocupação e a busca por uma dança cênica, pensada para o contexto de um palco de estrutura italiana, tenha direcionado o olhar dos pesquisadores a indagar questões mais direcionadas aos seus fazeres e contexto do que aos dos brincantes, deixando de fora outras indagações, presenças, olhares e possibilidades de trocas e aprendizagem.

Segundo Valéria Vicente (2009, p. 113), "[...] 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." Após esse processo de ir até os brincantes, como visto acima, "[...] Madureira dirigia os dançarinos do seu grupo no sentido de reproduzirem os movimentos na sala de ensaios e, simultaneamente, ia designando um nome para cada passo que eles executavam." (GALDINO, 2008, p. 40).

Foi por esse processo que o frevo também passou; foi transformando-se e fortalecendo-se como dança, seus modos de fazer ganharam direcionamento, forma e estrutura. Criaram-se escolas e métodos de ensino para difundir o passo, os movimentos ganharam nomenclaturas e foram catalogados.

É importante atentar para a ideia de que consideramos a tradição sob uma perspectiva histórica a partir da Nova História, que "[...] compreende uma temporalidade não linear, constituída de contextos paralelos e co-habitantes" (COSTA, 2011, p. 37) e não está fixada no tempo histórico passado, mas transforma-se e atualiza-se ao longo do tempo a partir da relação com questões que surgem no tempo presente e em diferentes contextos. Desse modo, estamos conectados com uma perspectiva de entendimento e estudo da dança que dialoga com tempos históricos diferentes, que se atravessa por contextos diversos e que é mutável, transformando-se no seu fazer, a partir das influências e referências que encontra em sua trajetória, indo no caminho contrário de um pensamento evolutivo de dança.

A criação artística na dança frevo chega aos palcos do Recife através do Balé Popular do Recife, que cria um modelo de apresentação dessa dança que está ligado à efervescência, ao virtuosismo, a impressionar o público com passos frenéticos, rápidos e mirabolantes. Apresenta desenhos coreográficos, sincronia e precisão ao dançar, influenciando, assim, outros grupos de dança a replicarem o mesmo modelo de apresentação, que com o passar do tempo foi se fixando, estabelecendo uma maneira de criar, dançar e apresentar o frevo.

Conforme Vicente (2011):

O Balé Popular do Recife tornou-se um grupo de referência nacional e internacional sobre as danças pernambucanas e também desenvolveu atividades de valorização e ensino dessas danças junto à classe média e às escolas particulares. Diante de tal repercussão, sua tradução do frevo influenciou de forma efetiva a imagem e a interpretação do frevo visto atualmente. (VICENTE, 2011a, p. 5).

Na cena, ao chegar aos palcos de estrutura italiana, na cidade de Recife, há uma escolha estética do Balé Popular do Recife que consiste em substituir os movimentos agressivos do frevo, que surgem num contexto de rua, de rivalidade e embate com outros blocos, por movimentos mais leves, expandidos e saltitados, com a postura sempre ereta e a referência espacial, na relação dançarino e expectador, é predominantemente única – tem-se aquela ideia da quarta parede, de um público apreciador e uma disposição espacial de quem dança de frente para esse público. Temos, aí, outro corpo que dança, alongado, projetado, alinhado e sob influências de outras danças e referências do modo de fazer dança no formato de apresentação e espetacularização. Além do corpo, a estrutura da dança também foi modificada, começou a existir uma preocupação com as criações coreográficas, o preenchimento do espaço cênico, as sequências de passos, iluminação, figurinos.

Em seu livro *“Deslocamentos Armoriais”*, Roberta Ramos Marques (2012) afirma:

No entanto, o que se acentuou como grande mérito do Balé Popular, seu extenso e rico trabalho de catalogação de passos, é o que também pode ser problematizado quando se pensa na representação que tal grupo fez das danças populares. A mediação das danças populares a partir do foco no passo concorre para uma simplificação da cultura popular, que, quando a serviço das narrativas de valorização do nacional, retorna aos mesmos obstáculos epistemológicos do folclore, numa visão concentrada nos objetos, deixando de lado seus agentes. No caso específico da dança, associada ao recorte do popular pelo passo, está à supressão de vários aspectos que dizem respeito à complexidade da manifestação cultural em questão e, sobretudo, ao corpo dos brincantes. (MARQUES, 2012, p. 230 - 231).

É interessante atentar para essa visão que Marques (2012) apresenta e problematiza para podermos refletir sobre esse formato que o Balé Popular do Recife criou e que se estabeleceu como um modo de fazer recorrente em quase todos os grupos de danças populares no Recife. Pois, ao mesmo tempo em que esse formato é engessado e limitado, quanto às possibilidades de criação em dança a partir das manifestações populares, foi a partir dele também que a dança frevo ganhou visibilidade e reconhecimento. Mesmo entrando num padrão estereotipado de fazer dança, essa “fórmula” tem sua validade e importância na história do frevo, sobretudo,

porque entendo que a proposta de muitos grupos de danças populares, que apresentavam e ainda apresentam o frevo em seus espetáculos, assim como o Balé Popular do Recife, era/é de mostrar o frevo dentro dessa configuração de repetição de passos e sequências, de uma euforia que toma conta e contagia, de uma alegria exacerbada, de passos mirabolantes, com dificuldade de execução e que impressionam o público que assiste. Além de compreender que, aqui, mesmo partindo de um entendimento do frevo como uma “cultura de síncope” (SIMAS e RUFINO, 2018), que quebra com um padrão estabelecido, é importante validar que essa homogeneização sobre uma estrutura de pensar e fazer essa dança foi também uma estratégia de sobrevivência, de se manter visto e vivo, resistindo, transgredindo e ocupando espaços.

A criação em dança ao longo do tempo foi se caracterizando de várias maneiras; a figura do coreógrafo, em alguns processos, foi se diluindo; começaram a aparecer outras perspectivas de pensamento. O dançarino foi ganhando espaço para despertar sua potencialidade criativa, as relações com outras áreas foram sendo traçadas, abriu-se um leque de possibilidades, investigações e caminhos a serem percorridos para a criação de um espetáculo de dança. A dança frevo, em seu processo histórico, foi também experimentando outras possibilidades, criando diálogos e se relacionando com processos criativos em que as referências, memórias e história de quem dança é também estímulo de estudo e pesquisa, considerando o corpo múltiplo e em constante transformação, sem se desvincular, nesse caso, da também relação de transformação inerente a danças tradicionais.

Segundo Furtado (2013, p. 3):

Penso que o corpo do bailarino, enquanto [*sic*] corpo de um ser humano, sempre foi e sempre será resultado da vida cotidiana, de processos de socialização, de educação, de influências culturais, de conflitos e medos, de fatores inconscientes. A técnica da dança, seja ela qual for, vai agir sobre esse corpo. Acredito que a diferença entre a dança de hoje e a dança clássica criada no século XIV, por exemplo, é o espaço de expressão que permite a essa subjetividade do bailarino; e, no momento em que o corpo dançante não é mais considerado um corpo objeto de uma única técnica, a hibridação, natural na construção do ser humano, passa a ser natural também para a formação do bailarino. (FURTADO, 2013, p. 3).

As coisas não surgem do nada, espontaneamente. De alguma maneira, algo foi acionado como estímulo propulsor, por isso, consideramos, no ato criador, “[...] anotações, esboços, filmes assistidos, cenas lembradas, livros anotados, tudo tem o mesmo valor para o pesquisador interessado em compreender o ato criador, e estão, de algum modo, conectados.” (SALLES, 2013, p. 94). O frevo a que assistimos já é a percepção de algum artista sobre essa

dança, a partir da singularidade e das referências do mesmo, estabelecidas na relação com a dança e com o contexto ao qual se propõe.

De acordo com Hauscaka (1987):

Qualquer olhar já é um modo de ver de uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante de apreendermos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação. A observação da natureza mostra essa mediação: a manifestação do arco-íris não depende só do sol e da terra, mas também do homem, pois o arco-íris acompanha seu espectador quando este se movimenta. Daí cada um vê um arco-íris diferente. Cada pessoa, pelo modo como se coloca entre o céu e a terra e pela atividade de sua organização perceptiva individual do mar universal de cores, destaca uma forma que corresponde a seu próprio arco-íris. (HAUSCAKA, 1987 apud SALLES, 2013, p. 90).

O modo que cada artista se coloca em relação ao frevo aponta o caminho e a partir de que perspectiva ele trabalha. O pensamento e entendimento que os artistas têm em relação à tradição, dança e corpo refletem, influenciam e estimulam seus trabalhos artísticos. Encontrar seu próprio arco-íris e perceber que também é importante considerar outras perspectivas de visualizar o arco-íris amplia os horizontes e a forma pela qual se entende o frevo, respeitando ideias, inquietações e questões, saindo do lugar comum e se propondo a investigar e pesquisar o que lhe interessa dentro do seu contexto, atentando-se ao que é mutável e ao que se conserva com o passar do tempo.

Ainda pensando junto com Marques (2012), ela afirma:

O passo pode ser um componente a ser pesquisado, e o resultado dessa investigação não é, automaticamente, a produção de um discurso que veicula uma afirmação épica das identidades populares. Em alguns exemplos, pode-se ver como a investigação do passo, ou de outros elementos específicos das danças populares, mesmo apartados de um contexto mais amplo, pode produzir resultados coreográficos que não estão, nem minimamente, comprometidos com o fortalecimento das narrativas da nação. (MARQUES, 2012, p. 231).

Essa fala de Marques (2012) me conectou diretamente à fala de Salles (2013), quando traz a metáfora do arco-íris, pois, partir de uma “investigação do passo, ou de outros elementos específicos das danças populares”, quebra-se um padrão de criação artística e de repetição de passos codificados e abre-se um leque de possibilidades de criação e interpretação de um trabalho em dança. É o que Salles (2013) chamou de possibilidades de visualizar o arco-íris a partir do modo que você se coloca entre o céu e a terra. É buscar conhecer outros caminhos,

outros olhares, e se abrir a experiências que desestabilizem um pouco o lugar confortável e dado, *a priori*, que sempre acontece quando pensamos numa coreografia de frevo ou num espetáculo de uma companhia de danças populares que tenha o frevo em seu repertório

Isso está ligado a como pensamos o corpo e como entendemos o corpo em diálogo com a tradição. Esse tipo de pensamento para tratar de dança contemporânea é algo menos assustador, mas, para pensar a criação em dança a partir de uma dança tradicional, como o frevo, ainda assusta aos que estão ligados a uma ideia de tradição fixa, que não se transforma com o tempo.

### 1.3 DOCUMENTAÇÕES: FREVO, HISTÓRIAS E TRANSFORMAÇÕES

Em conversa com o historiador Luiz Santos, no Centro de Documentação Maestro Guerra Peixe, no Paço do Frevo, ele me relatou sobre a relação do frevo com o Rio de Janeiro; o surgimento do bloco Vassourinhas no Rio, em 1934; as gravadoras onde eram gravados os frevos pernambucanos da época – em meados de 1930, 1940; a quantidade de pernambucanos morando no Rio de Janeiro, como, por exemplo, Luiz Alves, considerado o Rei do Passo.

Entre tantos dados e fatos, pensar o Rio de Janeiro a partir daquelas informações mudou meu modo de olhar para a própria cidade. Eu me vi querendo buscar outros lugares, um Rio de Janeiro que eu, até então, não conhecia. Luiz Santos me indica a Biblioteca Amadeu Amaral, que integra o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular<sup>13</sup>, localizado no bairro do Catete, Rio de Janeiro. Bairro que, em diversas idas à cidade maravilhosa, eu já havia caminhado bastante, mas que nunca havia percebido o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, talvez, por ele, assim como a relação do frevo com o Rio de Janeiro, ter sido sempre, para mim, um *não lugar* (CANTON, 2009a), conceito que discutirei no terceiro capítulo dessa dissertação.

Em pesquisa, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, deparei-me com vários documentos sobre o frevo, muitas matérias de jornais, de publicações em cidades diferentes, contextualizando, contando a história, problematizando, trazendo para o centro da discussão o frevo pernambucano. Isso mexeu muito comigo e uma das coisas que pensei logo de cara foi no quanto o frevo já ganhou o mundo e deixou de ser “só e apenas nosso”, pernambucano; não no sentido de querer negar seu referencial histórico e seu lugar de origem e ascensão, mas para

---

<sup>13</sup> Tombado pelo IPHAN, única instituição pública federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro.



entender que, hoje, ele também pode ser acessado em outros lugares, quebrando aquele paradigma do *bairrismo* pernambucano. Pensando nisso, escolho escrever esse sub-capítulo a partir desses documentos encontrados no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro, contrariando e atualizando a história de que frevo só existe em Pernambuco.

Sobre essa discussão identitária e de reconhecimento, podemos nos referenciar numa matéria do Jornal do Brasil, de 21 de fevereiro de 1957, que com o título “*O frevo pernambucano*”, que afirma: “Este é uma música feita exclusivamente para multidões, para os ambientes coletivos, e quando é dançado, como se vê, aqui no Rio, por um ou outro malabarista do ‘passo’, através do cinema ou televisão, representa apenas a sua caricatura, mas nunca a sua expressão em potencialidade.” (O FREVO, 1957, p. 1).

Esse trecho da reportagem do Jornal do Brasil, em 1957, ainda pode ser escrito nos jornais de hoje levando em consideração a mesma discussão, propriedade e construção simbólica que os pernambucanos têm com o frevo. O pertencimento, o poder sobre essa manifestação cultural é tão grande que faz com que quem se reconheça como pernambucano invalide, de modo geral, o frevo feito por outros foliões fora de Pernambuco. A sensação que tenho é que a percepção que o povo pernambucano tem em relação à dança frevo feita em outros lugares a descaracterizasse, como se fosse uma dança a ser feita e validada apenas por quem em Pernambuco nasce. Ler essa matéria de 1957 me faz refletir sobre como esse modo de pensar é recorrente e vem sendo mantido apesar de passados 62 anos. Ainda é possível, hoje, ouvir discursos como esse do Jornal do Brasil, que, a meu ver, desvincula o frevo da noção de Patrimônio Imaterial da Humanidade, porque como um patrimônio dessa grandeza e de uma abertura e acesso a outras pessoas não dá para considerar e validar apenas o frevo feito em Pernambuco. Tratando, especificamente, da dança frevo, esta já ganhou o mundo tem muito tempo, como nos mostra a matéria do Jornal O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 10 de julho de 1954, com a manchete “*Frevo estreia com êxito em Paris – as plateias francesas aplaudem as embaixatrizes do ritmo pernambucano*” (FREVO, 1954, p. 1).

Grupos e artistas pernambucanos quando viajam para apresentar a dança frevo, geralmente, oferecem oficinas; as pessoas se envolvem com a dança, têm interesse em aprender. Os grupos retornam as suas cidades de origem, mas a sementinha foi plantada e cada pessoa vai buscar, a partir de suas condições, aprender mais sobre frevo, conhecer, criar vínculos, e isso é potente e é válido. Precisamos entender o quanto é acolhedora essa dança.

Ainda na mesma matéria do Jornal do Brasil, de 1957, é possível ler:

A dança do “frevo”, que é o “passo”, até hoje ninguém pode explicar satisfatoriamente como surgiu, entretanto, eu atribuo, em tese, que sua origem deve-se à excitação que essa música exercia antigamente no carnaval pernambucano sobre as massas humanas que comprimidas naquelas ruas estreitas do Recife, ao ouvi-la, começou por provocar um remexido de corpos, um dobrar de pernas em movimentos rápidos, um tal de empurra p’ra lá e empurra p’ra cá, entre aquela gente, numa tentativa de se equilibrar dentro do ritmo, que acabou por ganhar terreno pela imitação e chegou hoje ao ponto que conhecemos. Portanto, penso eu, o “frevo” nasceu das multidões e só pode ter graça e sabor nesses ambientes. (O FREVO, 1957, p. 1).

Intriga-me o fato de restringir o fazer frevo a uma única experiência, entendo o contexto da época e que, talvez, pensar assim, em 1957, tenha feito sentido. Contudo, trago a afirmação final desse trecho da matéria para repensarmos: “[...] penso eu, o ‘frevo’ nasceu das multidões e só pode ter graça e sabor nesses ambientes”. O tempo é outro, as urgências são outras; hoje, o que me move a pesquisar frevo é poder também problematizá-lo, é sair do lugar comum que me foi imposto e me questionar sobre o meu fazer frevo. No tempo presente, voltar à história, criar diálogos, tensionar fatos, é gerar possibilidades, é estudo. Hoje, não dá para considerar o frevo a partir apenas de uma concepção. É plural, é diverso, se transformou, vem ao longo do tempo dialogando e se relacionando com diversos agoras, e isso faz com que repensemos a frase dita acima e comecemos a considerar o frevo sendo potencializado sob olhares e modos de fazer diversos e ambientes outros.

A fim de entender melhor as transformações do frevo ao longo de sua história, sobre os blocos de frevo, essa mesma matéria do Jornal do Brasil, afirma:

Antigamente, havia sempre uma certa rivalidade entre os clubes carnavalescos, o que era motivo de sérias preocupações para a polícia. Bastava um encontro entre essas agremiações num desfile ou ensaio, de rua, para que suas conseqüências fossem imprevisíveis, não obstante todo o policiamento necessário na ocasião. Por exemplo: um clube que, em qualquer rua estreita, encontrasse outro em seu caminho não retrocederia para dar passagem ao seu rival. Este também procedia do mesmo modo. Daí, então, as expectativas para um conflito generalizado, era uma questão de momento, pois recuar, naquela época, era para o folião sinal de covardia. Iniciada a briga, a confusão era total, e o objetivo quase sempre era a destruição do estandarte adversário e, conseqüentemente, toda sua orquestra. Raramente, havia vencidos e vencedores e o desfile ou ensaio acabava ali mesmo, quando não, o mais forte ia recompor-se mais adiante, para reiniciar seu trajeto, não antes de deixar vários mortos e feridos no campo de luta, entre destroços de instrumentos musicais, foices, peixeiras, paus e sangue. [...] Agora as coisas são diferentes, muito embora esses encontros ainda hoje sejam temidos, os clubes ao encontrarem-se cumprimentam-se pelos seus estandartes, há uma ligeira confraternização entre seus dirigentes e depois cada um segue seu destino, para maior sossego dos foliões que podem continuar assim fazendo seu

“passo” de “Serigonguê”, do “Urubu malandro”, do “Caroa”, da “Tesoura” e outros mais preferidos. (O FREVO, 1957, p. 1).

Mudou a relação. O jornal foi publicado em 1957 e, nessa época, já é apresentado um contexto de encontro dos blocos mais harmonioso, menos conflitante; não existem mais as brigas, rivalidade e violência ao ponto de deixarem feridos e mortos, ou seja, a narrativa apresentada nos faz crer que os desfiles dos blocos foram se adaptando e se transformando com o passar do tempo. Dessa forma, é razoável inferir que as necessidades e escolhas são mutáveis. Entender o frevo com essa dimensão faz dele algo vivo, transformador, que estará sempre se construindo e se reconstruindo no fazer, na relação, na experiência.

### **1.3.1 Os folcloristas e o frevo**

A partir do diálogo com o passado, com o que foi escrito sobre a história do frevo, na busca por construir e reconstruir contextos e afirmações dadas como verdades absolutas me vejo mobilizado em trazer a perspectiva de alguns folcloristas, que, a princípio, me pareciam genéricas para referirem-se ao frevo. Esses homens, entretanto, eram quem validavam, e ainda validam, a história, são os nomes nos livros, e seus escritos são, para pessoas de fora do estado de Pernambuco, a principal fonte de acesso ao frevo.

É importante localizar e evidenciar o que busco nesse subcapítulo ao trazer as abordagens de alguns folcloristas sobre a dança frevo: interessa-me, aqui, perceber e refletir sobre os entendimentos desses autores. Suas definições de frevo, frequentemente, reproduzem perspectivas hegemônicas, apresentadas por um dos principais autores que escreveu sobre frevo, Valdemar de Oliveira. A partir de um contexto atual, questiono como olhamos para esses escritos e dialogamos com eles, buscando pensar sobre a história do frevo e possíveis transformações.

Percebo uma reafirmação histórica ao citarem Oliveira (1985), em detrimento de uma reflexão crítica a partir da fala do autor ou apontamentos que discordem e/ou visualizem o frevo por outra perspectiva, como já foi visto mais acima, quando apresentei questões sobre a presença das mulheres no frevo e sobre como quem escrevia a história trazia essas mulheres em seus escritos. Aqui, busco refletir sobre a insistência em nos mantermos ligados a uma perspectiva histórica que norteia discursos de diferentes autores, que apresentam um

alinhamento de pontos de vista sobre a dança frevo. Proponho que possamos olhar para essas construções históricas problematizando-as e percebendo suas contribuições e fragilidades, que, ainda hoje, permeiam o estudo e a pesquisa sobre o frevo.

Considerando o tempo presente e as inquietações e necessidades atuais, é importante refletir sobre a construção histórica desenvolvida por folcloristas como Alceu Maynard (sociólogo, etnólogo e especialista em folclore), Câmara Cascudo (formado em Direito e Etnografia, escritor e folclorista), Mário de Andrade (escritor, crítico de arte, musicólogo e folclorista), Roberto Benjamin (formado em Direito e Jornalismo, professor de referência em folkcomunicação), entre outros; assim como é importante também olhar criticamente para o modo pelo qual esses folcloristas construíram seus discursos e entendimentos sobre o frevo.

Buscamos refletir sobre um processo de construção histórica desenvolvido também por esses estudiosos a partir de perspectivas hegemônicas, tendo em vista a formação desses intelectuais e os lugares que eles ocupavam na sociedade. Atentamos a não estabelecer julgamentos sobre seus escritos ou encontrar culpados, todavia, a percebermos e refletirmos criticamente sobre como o sistema, no qual esses intelectuais estavam inseridos, é responsável também pela construção histórica, considerando as definições conceituais como elementos ativos na construção de imaginários sociais. Pensamos sobre como a perspectiva colonial das universidades, por exemplo, instituição que valida e legitima a formação e a produção de conhecimento, é responsável pela construção histórica factual e como, hoje, pensando uma universidade menos rígida e mais aberta a outros modos epistemológicos de construção, podemos olhar para o passado criticamente, atentos aos contextos, às influências e às importâncias de construções históricas apesar de todo esse ambiente impositivo e ditatorial.

Na matéria do *Jornal do Comercio*, Recife, 08 de fevereiro de 1959, com a manchete “*Os ‘folcloristas’ querem transformar o frevo numa dança de especialista*”, o jornalista João Silveira, que assina a matéria, declara:

Desde que o passo, por culpa dos “folcloristas”, deixou de ser uma dança coletiva, do povo, para transformar-se numa exibição para pessoas possuidoras de elevado senso artístico, que abrem as carteiras para a distribuição de prêmios de 50, 100, 500 e 1.000 cruzeiros aos “melhores passistas”, daí em diante começou a ser evitado por todos aqueles que não se sentiam em condições de executar sua singela coreografia. Em qualquer lugar, podemos ouvir inúmeras pessoas dizer que não fazem o passo porque não sabem. Chegam a ignorar que o passo não é o tango nem o bolero, não existe especialização, pode ser feito por todos – meninos de um ano, velhos de oitenta anos, moças, rapazes, casados e solteiros. A sua coreografia não exige um para afim de revelar-se; resulta da massa de foliões que, ao som da fanfarrinha de clube, procurando acompanhar o compasso da música, abre os braços, pula,

acocora-se, pratica passos de “tesoura”, de “capoeira”, de “urubu malandro”, cada um dançando como a resistência física e pulmonar e permite. (SILVEIRA, 1959, p. 1).

É interessante essa declaração para pensarmos sobre o contexto do frevo ao ganhar os palcos no Recife. Em meados de 1970, no Recife, começa o que chamei aqui de espetacularização dessa dança, enquadrando-a em padrões formatados com objetivos definidos e influenciados por uma noção de construção de dança ocidental inspirada numa configuração que remetia à dança clássica. Contudo, nessa matéria de jornal sobre os folcloristas, começo a perceber que mesmo antes de ganhar o espaço cênico (os palcos dos teatros do Recife), de algum modo, o frevo começou a ser moldado, começou a se configurar também de outra maneira, diferente daquela dança que se desenvolveu na rua. Como disse acima o jornalista João Silveira (1959, p. 1), “[...] deixou de ser uma dança coletiva, do povo, para transformar-se numa exibição para pessoas possuidoras de elevado senso artístico”; ou seja, temos aí um contexto que apresenta o frevo numa configuração espetacularizada, voltada para um público específico, que, segundo o trecho da matéria mencionada, não é o povo trabalhador e operário do Recife, e sim, “pessoas possuidoras de elevado senso artístico”.

Aproveito aqui para refletir, e até mesmo discordar do jornalista que assina a matéria quando ele afirma que o frevo “deixou de ser uma dança coletiva, do povo”. Será que para se tornar uma dança feita, especificamente, para um grupo seletivo de pessoas o frevo precisou deixar de ser coletivo? Acredito que assumir outra configuração e modo de fazer a dança frevo não precise negar ou invalidar perspectivas anteriores possíveis. Talvez, já tenha sido nesse momento histórico que a dança frevo começou a despontar sob três perspectivas possíveis e diferentes de dançá-la, o que hoje está ligado a uma configuração artística de consumo, competição e espetacularização, de busca do frevo como dança e/ou atividade física em seus vários objetivos que diferem de pessoa para pessoa e uma configuração de festa e celebração coletiva.

Cabe aqui compartilhar sob que perspectiva estamos entendendo a espetacularização. Para isso, trago a afirmação de José Jorge de Carvalho (2010):

A “espetacularização” é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. A metáfora básica do olhar (“ver o evento” e não participar dele, a não ser apenas como voyeur, o espectador que não se expõe nem se entrega) aponta para uma atitude de

distância, de não envolvimento. Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. E, na medida em que essa influência de fato não sucede, o espetáculo fica esvaziado do seu poder maior, que seria o de irromper no horizonte existencial do sujeito que se expõe ao seu campo expressivo e então transformar o sentido de sua existência. Assim definido, o espetáculo moderno aproxima-se da ideia de vivência, que Walter Benjamin opunha à ideia de experiência. Enquanto a experiência aponta para um impacto existencial no indivíduo (de cunho estético, emocional, intelectual, espiritual, afetivo) que ajuda a reconectá-lo com a comunidade a que pertence e com a sua tradição específica, permitindo-lhe um maior enraizamento do seu próprio ser, a vivência é o fenômeno típico do mundo moderno urbano-industrial massificado, caracterizado pela ausência de profundidade histórica e tradicional dos eventos e, conseqüentemente, por sua superficialidade e fugacidade, tanto no nível individual como no coletivo. Espetacularizar significaria, então, entre outras coisas, dissolver o sentido do que é exibido para deleite do espectador. (BENJAMIN 1985a, 1985b). (CARVALHO, 2010, p. 48).

Como já dito anteriormente, na década de 1970, o Balé Popular do Recife dá ao frevo essa noção de espetacularidade, proporcionando aos expectadores vivenciarem nos palcos dos teatros a dança do frevo. No entanto, sob uma perspectiva criada e desenvolvida pelo Balé Popular de levar o frevo para um ambiente outro, com intenções e objetivos diferentes do seu contexto histórico de carnaval feito na rua. É interessante percebermos que o frevo, no Recife, como dança coletiva, que acontece em sua maioria nas ruas, já aponta indícios de uma espetacularização do seu fazer por volta dos anos de 1950, com o início dos concursos de passistas, e visto que a matéria acima, publicada em 1959, traz as informações de apresentações voltadas para um público específico, direcionadas a pessoas que não estavam diretamente ligadas ao contexto social, histórico, político e urbano de fazer frevo. Percebemos também uma relação monetária, de disputa entre passistas, exigindo a criação de parâmetros para classificar quem era melhor. Com isso, já se inicia um processo de espetacularização, talvez, ainda incipiente, em relação à intensidade pela qual nos anos de 1970 o Balé Popular do Recife vai apresentar o frevo em seus espetáculos de dança.

Nessa matéria, o autor apresenta dois caminhos diferentes de fazer frevo: compreendo quando ele fala sobre a espetacularização dessa dança, se referindo à exibição dos passos e de certo modo até culpando os folcloristas, como também a percepção das pessoas, não se reconhecendo no fazer frevo a partir do que assistem. Dualidade presente até os dias de hoje em que a espetacularização dessa dança e a projeção que ela ganhou com referência em passos de difícil execução, que desafiam até as estruturas corporais, causam, em quem assiste, um afastamento, no sentido de não se achar capaz de realizar aquela dança, e ainda limitam a dança frevo àquele modo de fazer, sem conhecimento de outras possibilidades do dançar frevo.

Ainda baseado nessa matéria de jornal, percebo que o estranhamento que algumas pessoas têm ao ver os passos mirabolantes e difíceis da dança frevo é um fato recorrente na história dessa dança, e penso que isso esteja ligado a esse processo de espetacularização, em que:

[...] um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (CARVALHO, 2010, p. 47).

O distanciamento de algumas pessoas com a dança, provocado pela apreciação dos grandes passistas é legítimo, já falamos sobre isso; no entanto, ao ler essa matéria de jornal, percebo que esse afastamento “involuntário” das pessoas ao assistir uma apresentação de frevo acontece antes dele de fato ganhar uma estrutura cênica de apresentação nos teatros do Recife. Não se reconhecer naquele frevo a que se assiste e nem se sentir capaz de dançá-lo me parece uma questão, não só atual, como desde a década de 1950, pelo que nos apresenta a matéria do Jornal do Comercio. Isso leva a refletirmos sobre como nossa intenção aqui não é de apontar um modo certo ou errado de fazer a dança, todavia, de refletirmos e compreendermos sobre as possibilidades que existem e que podem vir a existir sobre o frevo.

Sobre a dança frevo, nomeada por vários autores como “passo”, Roberto Benjamin (1989), em seu livro “*Folgedos e Danças de Pernambuco*” afirma que:

O passo, tendo sido originado da capoeira, é uma dança masculina e violenta, quando praticada nas ruas. Hoje, o mesmo número de passistas de salão e de grupos que se apresentam para turistas é constituído por moças, e a coreografia vai perdendo a sua virilidade, os ecos dos golpes de ataque e defesa imaginários, que sobreviveram da capoeira. Como fato cultural dinâmico é natural que o passo evolua e receba influências de outras danças. (BENJAMIN, 1989, p. 117).<sup>14</sup>

Em contraponto ao que hoje chamo de um discurso machista e contrariando mais uma vez a afirmação de que o passo não foi feito para as mulheres, trago a fala de Leonardo Dantas Silva (2019), historiador, para entendermos qual a realidade urbana e quem eram as pessoas que estavam na rua fazendo o frevo acontecer:

O público apreciador do frevedouro era geralmente formado por homens de classe média, que compareciam às ruas sem mulheres e filhas, operários

---

<sup>14</sup> Grifo nosso.

urbanos, pobres e remediados, não faltando, para lembrar a imagem de Valdemar de Oliveira, os mais lídimos representantes da “canalha das ruas”: capoeira, 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. (SILVA, 2019 p. 87).<sup>15</sup>

Meu grifo nesse trecho é para deixar bem evidente o contraponto com a fala de Benjamin (1989) e ainda com a fala, citada no início desse capítulo, de Valdemar de Oliveira (1985), que também embasa o que Leonardo Silva (2019) apresenta como o “público do frevedouro”. Observe que os homens da classe média compareciam sem suas esposas e filhas. Deve ser, por isso, também, que os autores afirmam que o frevo “não é para elas”. Ao mesmo tempo, ao fazer o exercício de entender o contexto no qual eles estavam inseridos, consigo, de certo modo, compreender o que eles identificam por virilidade. Tem a ver com a força com que se dança, com o peso para baixo, com a agressividade e intenção dos movimentos. No entanto, resumir essas atribuições apenas a figura masculina é um equívoco, uma ideia que não é mais possível sustentar.

Torna-se uma tarefa árdua ler tais escritos que remetem à história do frevo, tendo em vista que os discursos assinalam a estrutura sobre a qual nossa sociedade está construída, ao discorrerem sobre os atores sociais em questão a partir de uma perspectiva branca, heteronormativa e elitista. Fica evidente a que grupos sociais esses autores estão se referindo; é notória a configuração de mulher que é levada em consideração; e revela também o não reconhecimento da mulher negra na rua dançando frevo, pois identificam a presença dela nas ruas por meio de uma classificação moral e/ou cultural valorativa, conforme grifado acima, “negras de ganho, prostitutas, empregadas domésticas”, configuradas e nomeadas como “canalhas das ruas” (OLIVEIRA, 2019 apud SILVA, 1985).

Em fevereiro de 2019, tive o privilégio de estar na banca de defesa de TCC (trabalho de conclusão de curso) de Rebeca Gondim, recifense, passista de frevo e artista da dança, que escreveu um trabalho intitulado “*Na malandragem do feminino: uma investigação sobre as marcas de gênero, sexualidade e raça presentes na minha corporeidade de passista de frevo*”. Nessa escrita, realizada com a finalidade de obter o título de Licenciada em Dança, pela Universidade Federal de Pernambuco, Rebeca traz para o centro da discussão a problematização sobre a presença e a invisibilidade da mulher negra na história do frevo.

---

<sup>15</sup> Grifo nosso.



Conversar sobre a presença feminina no frevo, hoje, me faz pensar diretamente em Rebeca e é, por isso, que trago ela agora, para legitimar o lugar de uma mulher negra que está reescrevendo a história e refletindo sobre as questões de hierarquização entre masculino e feminino no fazer frevo. Para isso, trago também uma autora usada por Rebeca em sua pesquisa e que ajuda a entendermos algumas escolhas, como as dos autores trazidos mais acima, e, sobretudo, a nos localizar e a nos perceber de como o binarismo masculino e feminino está arraigado em nossas ações cotidianas e como é urgente falarmos sobre isso.

Conheci Tânia Suely Antonelli Marcelino Brabo ao ler o trabalho de Rebeca. Brabo, doutora em Antropologia e professora na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, é pesquisadora de estudos sobre o gênero e, em artigo escrito em parceria com o estudante de pedagogia Matheus Estevão Ferreira da Silva, ambos (2016) afirmam que:

As relações de poder, hierarquias e dominação, assim como a ausência de representatividade da mulher na história oficial e nas análises acadêmicas, deixam de questionar como os adventos e fenômenos sócio-históricos levaram à ordem estabelecida, como Joan Scott (1986) expõe em seu célebre artigo “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”. Entre as várias problemáticas com que a categoria gênero pôde contribuir, desvelando, denunciando e questionando desigualdades e injustiças presentes no meio social, evidencia-se o chamado *gender role* (papel de gênero) (GROSSI, 1998). Os papéis de gênero caracterizam-se como um conjunto de comportamentos e condutas que foram reproduzidos por um longo período na história da humanidade pelas mulheres e pelos homens, compreendidos como naturais, adequados, próprios ou desejáveis para uma pessoa de acordo com seu sexo. Tais padrões adquiriram essa compressão, de um modelo ideal a ser seguido, ao longo do tempo, em outras palavras, por serem reproduzidos por tanto tempo assumem a ideia de serem naturais às mulheres e aos homens. (SILVA e BRABO, 2016, p. 131).

É em virtude dessa ideia de “natural”, de comportamento e escolha excludentes que fatos históricos são reproduzidos e replicados sem reflexão, validando e revalidando as escolhas de autores de pouca criticidade e questionamento sobre como algo escrito em outra temporalidade histórica, lido e estudado hoje pode ganhar dimensões outras. A conceituação de gênero apontada ilustra e contempla, significativamente, as questões e discussões trazidas até aqui sobre a presença e invisibilização da mulher no frevo, e isso está ligado a como, no tempo presente, olhamos para o passado e nos relacionamos com ele.

O que me chama a atenção ao ler alguns folcloristas é perceber em seus textos a preocupação e a necessidade de afirmar algo como verdade absoluta ou como única possibilidade de ser. É como se ali, naquela única página falando sobre frevo, em um livro sobre folclore, a eles coubessem a tarefa de descrever para as pessoas, objetivamente, o que é o frevo,

sem levar em consideração a complexidade que é inerente a essa manifestação, como a todo fenômeno social. Tais formulações me levam a pensar que, nesse contexto, reservou-se ao frevo uma formatação e enquadramento segundo uma só perspectiva e, na maioria das vezes, observa-se a réplica de definição de um único autor sobre frevo. Esse é o caso, por exemplo, de Mário de Andrade (2000), em *“Cícero Dias e as danças do Nordeste”*, e Alceu Maynard Araújo (1973), em *“Cultura popular brasileira”*, que fazem uso da definição de Valdemar de Oliveira (1985), reafirmando um discurso já pronto e estigmatizado a partir do olhar de Oliveira, em seu intuito classificatório.

Quando afirmo que me chama atenção é porque a sensação é exatamente essa: de surpresa com os direcionamentos, com as escolhas feitas, com a reafirmação histórica e cultural sobre uma manifestação sobre a qual não se busca refletir, intervir, criar, reescrever, discordar, propor ou qualquer outro sinônimo que não reproduza um modo de operação único e limitador. Quando falo único e limitador, não estou me referindo ao modo de dançar frevo, mas ao modo de escrever e contar a história de uma manifestação popular, cheia de atravessamentos políticos, econômicos e sociais, estar predominantemente ligado às referências e fontes das quais autores, nesse caso, alguns folcloristas, se utilizam para contar a história. Passam a produzir a partir do mesmo entendimento, reafirmando o mesmo discurso, sem se ocupar de análises mais críticas e reflexivas, que problematizam os fatos, as escolhas, os caminhos. Ao ler alguns textos, nesse recorte dos folcloristas, percebo uma preocupação em definir a dança. Hoje, entendo o frevo sob uma perspectiva ampla, mais aberta, que agrega e busca reconhecer as possibilidades diversas, sem necessariamente ter que afirmar e definir algo que venha a negar, invalidar e/ou excluir todo o resto.

Buscando identificar e apresentar algumas definições dessa dança, que comentei acima, trago a fala de Roberto Benjamim, em seu livro *“Folguedos e Danças de Pernambuco”*, no qual afirma que “[...] qualquer tentativa de estilização do passo, ou de seu ensino de modo sistemático deve, porém, respeitar a individualidade do dançarino, a sua inventividade pessoal, a sua espontaneidade, pois o passo não é dança de conjunto, mas individual” (BENJAMIN, 1989. p. 117). Chamo atenção para as polaridades que se estabelecem entre o que define ser ou não ser o passo, a dança frevo, quando ele diz: “[...] pois o passo não é dança de conjunto, mas individual”. Por que não pode ser, além de individual, também uma dança de conjunto? Compreendo que essa afirmação do autor se liga ao contexto de surgimento do frevo e ao caráter individual que cada folião ou foliã desenvolve no seu modo de dançar, na rua, no carnaval, que se diferenciam uns dos outros, porém, ao mesmo tempo em que dançam individualmente constroem também uma coletividade, entendendo o todo como algo heterogêneo e diverso, e

não como uma configuração homogênea, em que todos se movem iguais. Pode ser coletivo em sua pluralidade e singularidade. Penso que a ideia de conjunto trazida pelo autor, quando afirma que “o passo não é uma dança de conjunto”, está ligada a movimentos realizados igualmente, em uníssono, uma estrutura mais coreográfica, com repetição de sequências de movimentos, que a partir dos anos 1970, no Recife, foram apresentadas pelo Balé Popular do Recife.

No livro “*Frevo: 100 anos de folia*” (CASSOLI e FALCÃO, 2007), encontramos uma fala de Câmara Cascudo que diz:

A primeira coisa que caracteriza o frevo é ser, não uma dança coletiva, de um grupo, um cordão, um cortejo, mas da multidão mesma, a que aderem todos que o ouvem, como se por todos passasse uma corrente eletrizante. [...] A coreografia dessa dança de multidão é, curiosamente, individual, ad libitum. Centos e centos de dançarinos ao som da mesma música excitante dançam diversamente. Raro o gesto igual, fortuita a atitude semelhante. No delírio da mobilidade mantém o pernambucano (o frevo está se derramando pelo Brasil) a feição pessoa, instintiva, de improvisação e variabilidade personalíssimas. (CASSOLI e FALCÃO, 2007, p. 88).

E ainda no Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo (2012) afirma:

É individualista, disse, porque não há parceria nem combinações de grupo. Suas criações são momentâneas, provocadas em ambientes de espontaneidade absoluta, na “onda” desgovernada. O “passo” tem muito de impulsividade, de instabilidade, de versatilidade, de improvisação, de instinto, para poder espartilhar-se numa descrição rígida, como a de certas danças de desenhos fixos e limitados. Há algumas figuras fundamentais, sem dúvida, mas o livre-arbítrio é a regra, nunca se encontrando dois “passistas” dançando igual. (CASCUDO, 2012. p. 536)

A afirmação de Câmara Cascudo caracteriza o frevo como uma dança que não é coletiva, mas individual. Particularidade também apresentada por Benjamin no intuito de circunscrever e normatizar o frevo. Mesmo entendendo que essa coletividade a que eles se referem está ligada a movimentos executados igualmente por um grupo de pessoas, como quem dança uma coreografia marcada e definida anteriormente, avalio ser importante refletirmos acerca desses discursos que definem essa dança, já que hoje temos a possibilidade de acessar essa história e dialogar com ela. Atualmente, é pertinente também pensar o frevo como uma dança coletiva dançada por um grupo de pessoas através de uma coreografia, sistematizada, criada e pensada com uma sequência de passos, desenhos coreográficos, e outras questões.

Segundo Mário de Andrade (2000), em seu texto “*Cícero Dias e as danças do Nordeste*”, em que apresenta e escreve sobre um conjunto de telas de Cícero Dias que foram baseadas em motivos coreográficos pernambucanos, ele afirma:

Na verdade, apesar das numerosas apologias do frevo que os nordestinos e especialmente os pernambucanos publicam por aí tudo, ainda ninguém teve a paciência duma exegese e duma descrição minuciosa, de valor documental. O que é uma falha enorme. Porque, da mesma forma que a coreografia e a própria música do samba carioca – o que seria mais uma prova da sua realidade popularesca, e não exatamente folclórica – parece que a coreografia do frevo, justo o que ele tem mais extraordinário e de mais rico é extremamente frágil, sujeita a influências, ao inventivo individualista, infensa a se tradicionalizar. (ANDRADE, 2000, p. 60 e 61).

É interessante perceber que, à primeira vista, o texto de Mário de Andrade (2000) parece ir de acordo com um entendimento que preza por uma tradição que se mantém, que não cria relações e nem sofre influências no processo histórico, entretanto, seu discurso me parece estar atrelado a um propósito ligado à ideia de patrimônio, de legitimação de uma identidade nacional, visto que ele realizou viagem pelo Brasil, em meados de 1920, e comandou a missão de pesquisas folclóricas que teve passagem pelo Recife em 1938, na busca por registrar, catalogar e divulgar manifestações folclóricas e populares.

Sua busca, ao que me parece, era por reconhecer as expressões folclóricas nacionais, definindo suas práticas e modos de fazer. É possível compreender isso na fala de Roberta Cristina de Paula (2012), mestre em educação e com estudo sobre Mário de Andrade, na qual sobre uma de suas obras declara: “[...] em *Danças Dramáticas do Brasil*, fica registrada a determinação em documentar detalhadamente os bailados que presenciou, mapeando suas origens, apresentando seus históricos e as referências africanas, ameríndias e ibéricas ligadas a elas.” (PAULA, 2012, p. 39). Ao ler isso, reflito acerca da afirmação e preocupação de Andrade sobre a dança frevo estar “infensa a se tradicionalizar”. As mudanças possíveis na dança frevo, muito estimuladas pelo seu caráter de improvisação ao dançar, de algum modo, alertavam Mário de Andrade a estruturas facilmente transformadas podendo fugir aquele padrão estabelecido e definido por ele na tentativa de legitimar e registrar a dança frevo como um elemento expressivo da cultura nordestina.

Com isso, achando paradoxal essa noção de uma estrutura com padrões característicos, ou de fácil reconhecimento simbólico e de movimentos, diante de um contexto em que se transforma a partir das relações que se estabelece no seu fazer, compreendo Mário de Andrade, na perspectiva de legitimar a dança frevo, sob seu mapeamento e definições. Entretanto, me

parece delicado definir a dança frevo como “extremamente frágil, sujeita a influências, ao inventivo individualista, infensa a se tradicionalizar” por considerar que tal afirmação só se dá dentro de seu pensamento e idealização de busca por estruturar um padrão e definição de uma dança. Sendo assim, me percebo numa relação conflitante de entendimento do discurso apresentado por Mário de Andrade, considerando a importância de suas pesquisas, mas também percebendo contradições quanto à reflexão acerca de uma visão mais ampla sobre as culturas populares. Creio ser pertinente, para esse momento, o que apresenta a antropóloga e professora de dança, Maria Acselrad (2011), quando afirma que “[...] é importante reconhecer que relações de conflito também atingem tais manifestações. Percebê-las em sua dinâmica, permite a compreensão de que as culturas populares e tradicionais não podem ser definidas, objetivamente” (ACSELRAD, 2011, p. 11).

É relevante pensar sobre a importância de apresentar e refletir acerca das produções desses folcloristas indicados aqui, sem julgamentos de valor a respeito de suas escolhas e caminhos percorridos, mas atentos a reflexões críticas, sobretudo, quanto à importância de suas obras para a construção histórica da dança frevo. É considerável analisar todo e qualquer fato e registro histórico, sabendo da importância dos mesmos na construção e transformação de uma manifestação cultural, nesse caso, a dança frevo. Com isso, repenso também a minha própria história de vida artística, que também esteve inserida em contextos diversos, que me fizeram estar aqui, hoje, questionando e fomentando um diálogo, uma conversa, uma volta a questões que, na atualidade, precisam ganhar visibilidade. Para pensar a dança frevo, hoje, é preciso colocar em evidência questões raciais, a presença feminina, a des-hierarquização do corpo que dança, as tensões de classe, entre outras questões que nos tiram do lugar comum, que desestabilizam modos cristalizados de fazer frevo.

**Imagem 6** – Missão de pesquisas folclóricas – Mário de Andrade

Foto de Luiz Saia para a Missão de Pesquisas Folclóricas, que, organizada por Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, percorreu localidades do Norte e Nordeste brasileiros em 1938. No trabalho, foram coletadas informações sobre manifestações folclóricas e populares, completando as pesquisas de Mário, que viajou pelo Brasil na década de 1920. Foi nessa época que passou por Recife durante um carnaval, sendo recebido pelo escritor José Lins do Rego e pelo pintor Cícero Dias. A equipe da Missão, em 1938, foi recebida pelo poeta Ascenso Ferreira e pelo escritor Valdemar de Oliveira e realizou registros fotográficos e escritos, além de uma gravação do passo em filme 35 mm.

Fonte: Livro *"Frevo: 100 anos de folia"*, 2007, Prefeitura da Cidade do Recife. Foto da missão de pesquisas folclóricas organizada por Mário de Andrade, em sua passagem pelo Recife.

Desse modo, é pertinente pensar que a noção de tradição de Mário de Andrade, nesse contexto apresentado, difere muito da ideia de tradição apresentada pelos teóricos da diáspora,

como Paul Gilroy (2007), para os quais tradição é o mesmo em mutação. Diferente do desejo patrimonialista, é o jogo entre diferenciação e similaridade de convocar as experiências e manifestações negras a continuarem vivas e atuais na contemporaneidade. “[É] uma tradição decididamente não tradicional, pois não se trata de tradição como uma repetição fechada ou simples.” (GILROY, 2007, p. 159). É, dentro desse contexto relacional e mutável, que o frevo vem sendo experimentado nessa pesquisa, atravessado pelos (re)encontros e pelas transformações.

#### 1.4 O CORPO

*Autonomia.  
Escolhas. Possibilidades.  
Processos. Caminhos. Encontros.*

Por muito tempo, o meu corpo como passista de frevo foi o de reproduzir os passos da melhor maneira possível. Enquanto dançava, o que importava era fazer os passos mais difíceis, que chamassem mais atenção e que impressionassem o público. Pouco me importava pensar o corpo em cena e a preparação dele; era entrar em cena e “fechar”<sup>16</sup>. Eu era preparado para fazer o meu melhor. Essa é uma configuração que na dança frevo, ainda hoje, é recorrente.

Lembro das aulas na Escola de Frevo, o momento final da aula, denominado pelo Mestre Nascimento do Passo como “roda”<sup>17</sup>, era onde os passistas podiam improvisar, porém, esse improviso estava ligado à capacidade de articulação e junção dos passos aprendidos, transformando-os em sequências de dança. E a magia e o encantamento, e até mesmo o crédito de ser um bom passista, estava na eficiência com que cada passista conseguia criar uma sequência de passos que impressionasse e que estivesse em diálogo com a música, que pegasse todos os “pans”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> “Fechar” era uma gíria bastante utilizada na época em que eu dançava na Escola de Frevo e significava se destacar, impressionar, fazer o seu melhor independente de qualquer coisa.

<sup>17</sup> A roda faz parte da metodologia do Mestre Nascimento do Passo, na qual ele criou uma estrutura para as aulas de frevo. A roda é o momento final da aula, onde os alunos podem dançar livremente o frevo.

<sup>18</sup> “Pans”: vocabulário próprio de alunos da Escola de Frevo quando se referiam à relação da dança com a música que buscavam em sua movimentação. Trata dos acentos dos instrumentos numa música – esses acentos eram nomeados de “pam”. “Pegar o pam” significava estar em consonância com a música e atestava também uma habilidade para com o estabelecimento da relação entre música e dança.

Esse formato de construção e de entendimento da dança frevo é superpotente, mas não dá para restringir essa dança a apenas um modo de poder dançá-la. Sobretudo, pensando no contexto de rua em que a mesma foi criada. Com o tempo, fui conhecendo meu corpo e percebendo as potencialidades dele e também do frevo. Os formatos de aula e de apresentação já não davam mais conta do meu corpo, a sensação era de que meu corpo havia se transformado, mas a dança do frevo, não; me sentia preso a uma estrutura com que o corpo já não se relacionava mais como antes, porque as necessidades e inquietações eram outras. Na verdade, a dança frevo já havia se transformado também, eu que deveria ir buscar outros caminhos, encontrar outras pessoas, ampliar o campo de atuação e pensamento em relação ao corpo, ao meu corpo, ao corpo na dança frevo.

Vicente<sup>19</sup> (2011a), ao refletir sobre os modos de ensino, me leva a pensar o quanto o processo de aprendizagem está conectado com o fazer artístico. Estimular, propor e valorizar a autonomia, o autoconhecimento do corpo e suas funcionalidades permitem estabelecer outras relações com os movimentos, despertando a criatividade, aguçando o corpo a criar conexões e incentivando o aprendizado a partir das potencialidades, em que seja possível entender que existem movimentos codificados, mas que também é possível criar e experimentar outros caminhos a partir do que é proposto, ressignificando formas e modos de fazer essa dança.

De acordo com a história, passamos por algumas transformações e quebras de paradigmas no que concerne à História da Dança. Conceitualmente, a compreensão e o entendimento do corpo que dança, hoje, são diferentes daquele corpo segmentado e cerceado presente nos balés de corte. Nos dias que correm, é possível identificar através do próprio corpo que dança as transformações no decorrer do tempo. Percebemos um corpo mutável, efêmero, múltiplo.

Segundo Roberta Ramos Marques (2011a), em sua publicação “*Formação e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento*”:

Frente a um contexto de atuação e produção, que se amplia ao longo dos anos 2000, de artistas independentes, coletivos, colaborativos e núcleos, além de grupos com lógicas mais flexíveis, ganha espaço uma realidade a que Foster (1997: 253) também se refere como um dado da contemporaneidade na dança: artistas servindo-se de técnicas muito variadas (da dança ou não) para tornarem seus corpos disponíveis para um estado de dança. Trata-se do que a

---

<sup>19</sup> Dançarina, passista e coreógrafa, é professora do Dep. de Artes Cênicas da UFPB. Mestre e Dra. em Artes Cênicas pelo PPGAC – UFBA. Graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela UFPE. Integrante do Acervo RecorDança – Recife. Dedicar-se ao estudo do frevo e mantém interface com os estudos culturais e pós-coloniais. Atua em algumas áreas, como, por exemplo, história da dança, ensino de dança, frevo, cultura popular, entre outras.



pesquisadora nomeia de "corpo de aluguel" (*the "hired" body*), ou do que Dena Davida (*apud* Louppe, 2007: 62) chama de "corpo eclético" ("*corps éclétique*"), convergindo ambos os conceitos com a ideia de um corpo, bem como o sujeito pós-moderno, como múltiplo, em aberto, transitório, provisório. (MARQUES, 2011a, p. 63).

Percebo que os movimentos da dança frevo não estão estabilizados e não se delimitam a um tempo histórico fixo. A partir disso, interessa pensar as diferentes formas de conceber a dança frevo, seus métodos de ensino e produção, em busca de possibilidades e reconhecendo seus modos de fazer em diferentes contextos e períodos históricos. Considero aqui o corpo como mutável, que agrega e que é capaz de ressignificar e reconstruir o seu fazer frevo. Ao mesmo tempo, é interessante identificar que a afirmação de Susan Foster (*apud* MARQUES, 2011a) possui caráter conotativo negativo, levando em consideração a vulnerabilidade e subserviência desse "corpo de aluguel" (*the "hired" body*), numa busca constante por um corpo que precisa estar preparado para algo. Foster chama atenção ao risco de homogeneização da dança em processos de trabalhos e construções e planejamentos de coreografias, no qual os dançarinos, mesmo tendo acesso a possibilidades diversas de treinamento e formação, por vezes, se tornam reféns das expectativas e pressões de coreógrafos e do mercado midiático de produção rápida e tendem a parecer todos iguais.

Assim sendo, mesmo buscando um treinamento diverso, a escolha estética em que se submetem está pautada numa concepção que os fazem parecer idênticos. Logo, percebemos que esse direcionamento sobre a atuação dos corpos pode nos levar a caminhos diferentes a depender das escolhas estéticas feitas por quem estará à frente do processo.

Desse modo, nos afinamos aqui com uma perspectiva de corpo porosa, aberta, atravessada por referências múltiplas, capaz de se adaptar, a partir de suas escolhas, a cada projeto poético, com autonomia e diálogo, justificando, assim, a possibilidade de hoje nos permitirmos vivenciar experiências diversas a cada criação artística. Em conformidade com o que aponta Marques (2011a), uma ideia de corpo que converge com o sujeito pós-moderno.

Nesse sentido, meu corpo foi e ainda é atravessado por várias experiências e pessoas que moveram e ainda movem junto comigo, que me deram pistas e incentivo a pesquisa com o frevo a partir da relação com a memória e com a história da dança. Técnicas, métodos, experimentações, que me impulsionam em busca de um corpo provisório, que se (re)organiza a partir das necessidades que surgem a cada projeto artístico, deixando-se (re)encontrar também com o inesperado, o que não é planejado. Reconheço-me como passista de frevo, porém, ciente da minha trajetória, das minhas memórias e construções corporais que carrego no meu mover. Atravessado também pelas minhas experiências corporais que nem sempre estão relacionadas

ao frevo, mas que, a partir do movimento, dialogam, sugerem, provocam outras possibilidades de me movimentar. Essa pesquisa fala de frevo, de sua história, mas fala também de mim, da minha memória que se constrói e se reconstrói na relação e no desenvolvimento da história dessa dança pernambucana.

No livro “*Deslocamentos Armoriais*”, Roberta Ramos Marques (2012), no capítulo intitulado “*Dança, corpo e identidade*”, traz uma indagação de Laurence Louppe (2004) que questiona: “*Que corpo está em jogo?*” (LOUPPE, 2004 apud MARQUES, 2012, p. 210). Leio e logo lembro o que me motiva nessa escrita. Trago a questão de Louppe para pensar que corpo está em jogo no frevo e refletir quanto a minha inquietação sobre esse corpo, buscando compartilhar outras possibilidades de vivenciar e pensar a dança frevo a partir do entendimento de um corpo menos limitado e viciado em padrões corporais e estéticos, mais aberto e poroso a atravessamentos, experiências, histórias, entre tantas outras possibilidades. De acordo com o pensamento de que “[...] a desnaturalização da ideia de um corpo neutro, universal ou absoluto conduz à compreensão do corpo como transitório, construindo-se e reconstruindo-se na história, sem condições de perenizar-se em uma essência.” (MARQUES, 2012, p. 218).

Reconheço que entender o corpo como transitório e considerar as experiências e vivências singulares de cada corpo que dança me aproxima de uma modalidade de frevo denominada “*passo do cinquentão*”, nome dado pelo Mestre Nascimento do Passo, que, dentro de seu método de ensino de frevo, criou as modalidades dessa dança ao observar foliões dançando nas ruas e perceber semelhanças e diferenças em suas movimentações. Entre as modalidades, que prefiro entendê-las como abordagens acerca da dança frevo, estão: o ginasta do passo, passo do mamulengo, passo do capoeira, passo do bêbado, passo em criança, passo da mulher pernambucana, passo do caracolado e o *passo do cinquentão*.

O *passo do cinquentão* trabalha com movimentos pequenos, tem uma musicalidade aguçada, lida com o improviso, com um estado de corpo mais atento às possibilidades que surgem no dançar, se dá na relação do corpo com a música, sem pré-julgamentos de certo ou errado e sem ter um formato definido de se mover. De acordo com o Mestre Nascimento do Passo, o *cinquentão* é uma dança cheia de “mungangas”.

O Mestre Nascimento do Passo definia munganga como “coisa que é feita na hora, que você quer fazer uma outra coisa e não consegue fazer aquela coisa. Aí, você acaba fazendo uma munganga.” Um sinônimo para essa expressão seria caretas. Fazer caretas, geralmente, está ligado a movimentos de contração dos músculos do rosto, pequenos movimentos que dão formas variadas ao rosto. A munganga, no dançar frevo, está relacionada ao improviso, ao gesto, às possibilidades e trejeitos que o corpo é capaz de experimentar, sem preocupação de

estar bonito ou feio. São movimentos que surgem no fazer, na vivência, enquanto se dança. Por vezes, acompanha a orquestração do frevo; por vezes, busca outras possíveis maneiras de movimentar o corpo, saindo de um estereótipo, improvisando, fazendo “caretas” com o corpo.

No livro, “*História de nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*”, Câmara Cascudo (2003), define munganga como:

Trejeitos, caretas, momices hilariantes. No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, registrei como reminiscência dos pretos N’ganga de Camarões, no golfo da Guiné, pela impressão burlesca dos seus exercícios religiosos. Creio mais logicamente originar-se o vocábulo dos esgares e contorções dos feiticeiros de Angola, denominados em quimbundo *N’ganga a mpandu*, *Nganga-a-nkisi*, *Nganga-mukixe*, *Nganga-a-ndoki*, ou genericamente *nganga*, dando o *munganga* brasileiro. (CASCUDO, 2003, p. 250).

É relevante pensarmos sobre essa conceituação de Cascudo (2003) para refletirmos acerca do frevo em seu momento de surgimento. Os corpos negros que ganhavam as ruas, mesmo com a proibição da prática da capoeira, ao verem a fiscalização disfarçavam seus golpes e pernadas improvisando, mungangando. Criando novos trejeitos, ludibriando a guarda, transformando golpe em passo de dança. Ler Cascudo é se conectar com a ancestralidade do corpo que dança frevo, que se reinventa e se adapta às condições do momento. Trazer o frevo como uma dança afro-diaspórica é estar atento aos “pequenos” movimentos, a termos que, por vezes, restringi-nos a uma concepção única, que nos afasta de conexões e entendimentos que dialogam e constroem outra narrativa, diferente da hegemonicamente criada. Saber da relação do termo munganga “como reminiscência dos pretos *N’ganga de Camarões*” (CASCUDO, 2003, p. 250) é ter consciência dos atravessamentos e ancestralidade do corpo que dança frevo, percebendo, através dos rastros, as influências da diáspora.

Percebo na abordagem do “*cinquentão*” um entendimento de corpo menos limitado e repetidor de passos e sequências de dança, mais conectado e aberto às possibilidades e proposições que se dá na experiência, no dançar, nas relações que o passista cria a partir de suas referências e de sua capacidade de improvisação. É um estado de atenção, de estar aberto ao acaso, que tem a ver com o corpo que estava nas ruas no surgimento do frevo, o corpo negro, da capoeira, que precisava estar sempre atento às imprevisibilidades que podiam acontecer, aberto aos improvisos, gingando, disfarçando e fazendo mungangas para despistar a polícia, que se aproximava quando percebia uma confusão.

A partir de como venho pensando corpo nessa pesquisa e da minha percepção sobre uma abordagem do Método Nascimento do Passo, que de alguma forma dialoga com tais

proposições, interessa-me também o entendimento do corpo negro em diáspora trazido por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), na obra “*Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*”, em que afirmam:

É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa e ressalta suas potências. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 49).

Essa fala dos autores me leva, diretamente, a pensar sobre os corpos negros que estavam nas ruas no surgimento do frevo, na potencialidade desses corpos e nas transformações históricas pelas quais o frevo passou, e que, aos poucos, o levou a ir se perdendo desse corpo negro e se rendendo a uma estrutura colonial de pensamento. Não quero generalizar e dizer que a relação com o corpo negro é completamente deslegitimada, contudo, alertar para refletirmos sobre como hoje, no pensar frevo, sobretudo, a dança e seu corpo em movimento, não é levada em consideração a dança frevo como uma dança negra afro-diaspórica; como uma dança que, em seu surgimento, buscava, nas ruas do Recife, exatamente o que os autores dizem acima, “driblar e golpear a lógica dominante”. É desse corpo que ginga, golpeia e se esquivava de um sistema opressor e colonial que surge o frevo; é a partir dessa potencialidade e fragilidade que os corpos estavam nas ruas se movendo, enfrentando, guerreando, matando e, ao mesmo tempo, brincando, festejando, porém, sempre dançando.

Leonardo Dantas da Silva (2019), na segunda edição do seu livro “*Carnaval do Recife*”, declara:

Procurando esconder-se das perseguições dos chefes de polícia, a nossa capoeira foi maneirando os seus passos – “rabos de arraia”, “pernadas”, “cabeçadas”, “pisões”, etc. – criando assim uma coreografia própria de modo a acompanhar a “onda”. Nesta coreografia, onde não foi desprezada totalmente a agressividade, foram aparecendo os passos que, por determinadas semelhanças, passaram a possuir denominações próprias. (SILVA, 2019, p. 278).

Esse gingado, a tentativa de burlar a polícia, essa movimentação que transformava o golpe de capoeira em passo de dança têm muito a ver com a intenção do *frevo cinquentão*, da imprevisibilidade, criatividade, do estar livre para dançar. Porém, atento e sabendo jogar,

atacando, defendendo, fazendo uma graça, uma munganga, gingando, dançando, frevando. É uma relação direta com o passado, com a ancestralidade de uma dança e de um povo. Na tese intitulada “*Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*”, Eduardo Oliveira (2005), ao falar do corpo, nos diz:

O corpo é diverso desde sua constituição biológica quanto em seus múltiplos significados culturais. É integração posto que é a condição de qualquer relação; é a base da interação dos seres e da interação entre eles. É ancestral, pois o corpo é uma anterioridade. O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos. (OLIVEIRA, 2005, p. 125).

Pensar o *frevo cinquentão*, hoje, a partir dessas características corporais identificadas, é um possível caminho para buscarmos, através do movimento, intenção e qualidade, uma referência histórica de um corpo ancestral que dança. Não querendo reproduzir uma época, nem remontar a história do frevo tal qual ela foi vivida, pois, essa é uma tarefa impossível. No entanto, entender o corpo que dança frevo, hoje, é olhar para corpos no passado a partir e com os corpos do presente; é estar aberto a aprender e a dialogar com a ancestralidade dessa dança, respeitando a tradição, a história e as memórias que se constroem e reconstroem no fazer frevo. Esse “faz que vai, mas não vai”, essas idas e vindas, as várias possibilidades de caminhos, a busca por uma história menos factual, se faz movimento ao encontrar as palavras de Eduardo Oliveira (2005) sobre o pensamento de corpo:

O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso, é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de re-criar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. A cultura do corpo não nos interessa. Trata-se, isto sim, de pensar a cultura desde o corpo, trata-se de filosofar desde o corpo, não sobre ou contra ele. (OLIVEIRA, 2005, p. 131).

Logo, assumo que essa reflexão e produção de conhecimento é também política e acontece a partir de interesses que auxiliam e propõem discussões relevantes para conversar sobre o frevo hoje, pensando “lugares de memória” (NORA, 1993) a partir do e no corpo. Nessa relação entre corpo, memória e história, Marques (2012), ao retomar um conceito trazido por Louppe, fala sobre considerar um *corpo-história*, sobre “[...] englobar a historicidade contida no próprio movimento, o que não corresponde à imagem e à identidade popular que cabia e

cabe às narrativas da nação reforçar” (MARQUES, 2012, p. 232). Trago ainda Zeca Ligiéro (2011), que, em seu livro “*Corpo a corpo*”, afirma: “[...] o corpo da história se retroalimenta ao mesmo tempo em que vive do seu passado, em constante reação a tudo que percebe ao seu redor; o ‘corpo da história’ é um corpo que vive das relações e das interações” (LIGIÉRO, 2011, p. 89).

A dança frevo, antes de qualquer modalidade, é aberta e permissiva a vários corpos se movimentarem, sem julgamentos e pré-conceitos de certo ou errado. Porém, com o passar do tempo, com a catalogação dos passos, com a estruturação de metodologias de ensino e com a espetacularização dessa dança, alguns formatos e estereótipos corporais foram sendo estabelecidos e, algumas vezes, esse modo de organização limitou pessoas de se permitirem aprender o frevo, pelo fato dele ter ganhado, com o tempo, um entendimento de ser uma dança difícil, de grande exigência e dificuldade corporal e, comumente, realizada por pessoas jovens.

Em seu livro “*Carnaval do Recife*”, Leonardo Dantas Silva (2019), apresenta características do frevo a partir da visão de Guerra-Peixe<sup>20</sup>. De acordo com ele, a relação que o passista de frevo estabelece com a música, o diálogo que se cria entre os passos tradicionais dessa dança e cada instrumento e nota musical dão ao frevo a característica relacional entre música e dança, que permite a cada passista imprimir sua singularidade e próprio modo de dançar frevo.

Sobre essas características, Silva (2019), afirma que:

Não se aplica a certos “mestres” dos nossos dias, cuja coreografia está mais para a ginástica de alto impacto, do que para o verdadeiro passo pernambucano. Empolgados com elogios dos desavisados, esses passistas nem de longe acompanham a orquestração da partitura original, põem-se a dar pinotes, numa demonstração inconsequente de uma sucessão de falsas acrobacias, quando a orquestra está a executar um solo de requinta ou saxofones. Em suas apresentações, numa total e absoluta heresia, chegam esses “mestres” a exhibir passos característicos dos frevos de rua na parte vocal de um frevo – canção. (SILVA, 2019, p. 233).

Aqui, não cabe dizer se essa ou aquela proposta de dançar frevo interessa mais ou menos, contudo, refletir sobre a diversidade do dançar frevo, e não, sobre a criação de um conceito estereotipado acerca de quem dança ou da própria dança frevo. Penso que, hoje, já não importa rotular o que é ser um passista e qual a sua “função”, com um discurso limitador e limitante sobre o dançar frevo. No entanto, vale abrir e expandir o ser passista de frevo a possibilidades diversas, mesmo que seja escolhido algum caminho específico. Não é sobre ser

---

<sup>20</sup> César Guerra-Peixe, compositor brasileiro de música erudita, arranjador e estudioso da música brasileira.

isso ou aquilo; é ser isso e aquilo também. Pensando nisso, concordo e trago a fala de Marques (2012) sobre a construção de uma dança brasileira e o debate crítico sobre essa dança. Ela afirma:

A construção de uma dança brasileira baseada numa representação da cultura popular, ou do “povo brasileiro”, através da lente do estereótipo e da caricatura, seria repetida por vários anos e ainda é recorrente, hoje, em várias produções realizadas em todo o País. Mas o debate crítico acerca dessa dança se aprofundou e não gira mais em torno do que vem a ser o “autêntico”, e sim, a propósito de quais são as possibilidades do “autêntico”, uma vez que não temos acesso às origens, a não ser pelas representações do presente. (MARQUES, 2012, p. 233).

O frevo é múltiplo, e, para além de definir categorias específicas com a rigorosidade de dizer o que é e o que não é frevo, quem pode e quem não pode dançar frevo, convido, a partir dessa escrita, a refletirmos sobre a multiplicidade de corpos e de possibilidades de ser e fazer frevo, sobretudo, trazendo à tona questões historiográficas e étnico-raciais que configuram o frevo também como uma dança afro-diaspórica, que teve, ao longo de sua trajetória, uma história velada e pouco contada. Convido a experimentarmos tensionar a nossa própria história, revê-la, estudá-la, a criarmos relações entre passado e presente, entendendo questões e discussões que sejam pertinentes para o diálogo hoje.

## **CAPÍTULO 2. “BANHO DE MAR PARA FRENTE, BANHO DE MAR PARA TRÁS”: ENTENDIMENTOS E MODOS DE PENSAR E FAZER “HISTÓRIA DA DANÇA”**

Várias pessoas amigas já me disseram que eu sempre sou aquela pessoa que tem boa memória, pela facilidade de reconstituir fatos e encontrar as melhores imagens para reviver e recriar experiências passadas. No início, eu ouvia isso e não conseguia refletir sobre; hoje, consigo entender um pouco sobre essa habilidade que tanto já me foi apontada. Não só entender, mas também me reconhecer nesse lugar. Essa pesquisa é um pouco disso, é um pouco desse diálogo entre passado e presente. Venho entendendo que buscar e acessar experiências vividas na própria história é sempre motivador e estimulante, e aqui, na relação com a criação em dança, não é diferente. Encontrar um arquivo sobre o frevo, ler, entender o contexto da época e refletir a partir do agora me conecta bastante com a leitura que muitos dos meus amigos já fizeram sobre mim.

Acessar fatos historiográficos do passado, podendo refletir criticamente e, no corpo, começar a experimentar moveres-possibilidades capazes de erguer problematizações e trazer à tona questões que não estão localizadas num tempo-espaço limitado e fixado no passado, mas que compõem o tecido de toda uma construção histórica que envolve modos de compreender o mundo e, portanto, a dança, me leva a refletir sobre como têm sido pensadas as danças e suas histórias. Por exemplo, pensar a “História da Dança” como disciplina a ser ensinada, estudada, dançada. Como ex-aluno de um curso de Licenciatura em Dança, senti esse desejo, esse impulso por querer mover, por querer dar corpo e movimento a um conteúdo que, de maneira geral, sempre me chegou de forma verticalizada, pouco dialógica, crítica e, sobretudo, pouco dançada.

Compartilho e me reconheço um pouco na fala de Luciana Paludo (2017), em seu texto “*Compartilhamentos de Experiências no Seminário Aller-Retour, Ida-e-Volta*”, no qual ela, ao relatar e refletir sobre suas práticas de ensino da história da dança, no curso de Dança da UFRGS, declara:

Não sou historiadora de formação, mas a minha relação com a história da dança perpassa todas as minhas práticas, tanto como docente, quanto como artista da dança (bailarina e compositora de coreografias). O fato de eu ter feito uma Graduação em Dança abriu precedentes para que eu perambulasse pelo mundo com certos conhecimentos a respeito de danças que haviam sido feitas em outros tempos e lugares. Ao mesmo tempo em que assumo que não sou historiadora de formação, percebo que ser historiador tem a ver com uma



atitude, uma curiosidade, um encantamento; um querer saber; um interesse pelas pessoas, em seus determinados tempos de existências e ações no mundo. Pessoalmente e como estudante, foi assim que sempre me percebi: uma pessoa interessada por histórias da dança. (PALUDO, 2017, p. 74-75).

É sobre essa atitude, curiosidade, encantamento e interesse por conhecer as histórias das danças que me reconheço no que diz Palludo (2017). Não quero aqui exercer o papel de um historiador, mas me perceber como artista-pesquisador em dança atravessado pelo estudo da história a partir da relação com a dança, que, pessoalmente, tem sua relação com a memória, com a busca e refazimento de vivências do passado e que, em conformidade com seus estudos, vem experimentando, como esse acesso e diálogo com arquivos, documentos, imagens, entre outras possibilidades, podem ser caminhos para criação em dança. Sobretudo, para refletir sobre o que foi construído historicamente, se concordo, se discordo e como me coloco frente a questões passadas que ainda são tão atuais.

## 2.1 O ENSINO DA “HISTÓRIA DA DANÇA” E A CONSTRUÇÃO CURRICULAR

O estudo da História da Dança esteve sempre ligado à apreensão de conteúdos teóricos, dentro de um processo de ensino aprendizagem limitado a uma história de caráter universalizante, linear e factual, recortada e fechada aos acontecimentos datados, nomeando as pessoas importantes e relevantes de cada época e, ainda, segundo uma perspectiva ocidental e monorracional. Na prática, eu entendia que o saber-fazer da dança se desenhava como uma espécie de herança, como um legado deixado por alguma pessoa e que outra precisaria dar seguimento e continuidade, ou que para uma dança “x” existir a dança “y” precisaria deixar de existir. Foi no final do curso de graduação, durante um processo vivido com a professora Roberta Ramos Marques, que pude experienciar outras possibilidades de investigação e construção de conhecimento em torno da relação da(s) dança(s) e suas histórias, que dialogava com fatos historiográficos de diferentes temporalidades, buscando, a partir do contexto atual, refletir criticamente sobre o que foi construído, dito e definido como história para, assim, também tornar possível outros moveres e perspectivas de criação em dança.

Só depois de um tempo, consegui amadurecer e refletir sobre a importância de entender que essa história que estavam me contando, na qual eu pouco me reconhecia, estava conectada a um entendimento e visão de mundo que não dialogava com a minha realidade, que estava

contextualizada em outro tempo e espaço. Estudá-la me dava a sensação de não pertencimento, de anulação de outras histórias, como das danças no Brasil, por exemplo. A fala de Luciane Ramos Silva (2018), refletindo sobre sua proposta pedagógica “*corpo em diáspora*”, atravessa o modo pelo qual, nessa pesquisa, eu olho para o corpo do frevo, entendendo que, assim, “[...] construímos um corpo de conhecimento que confronta a longa história de pesquisa em dança num país que em raros momentos creditou valor e reconhecimento a artistas negros e suas elaborações dentro de uma dita história da dança brasileira” (SILVA, 2018, p. 84).

Os nomes, os códigos, as referências, os exemplos, estavam e, de modo geral, ainda estão pautados numa perspectiva de mundo estruturada segundo o pensamento euro-ocidental, ditada e contada por uma hegemonia que também se faz expressiva na classe da dança, muito bem localizada e contextualizada em relação a uma dimensão mais ampla e geral da dança no mundo. Quando falo localizada é me referindo diretamente a um espaço físico e territorial, que na fala de duas autoras argentinas, Tambutti e Gigena (2018), se torna fácil de entender quando elas afirmam: “[...] as formas totalizadoras (e totalitárias?) ainda dominantes, em sua versão europeia ou estadunidense, moldaram as duas grandes linhas historiográficas na dança: a alemã e a norte-americana.” (TAMBUTTI e GIGENA, 2018, p. 162). Foi a partir dessas perspectivas que a história da dança foi sendo ficcionalizada e construída, por via da experiência de quem vivenciava e ocupava esses lugares.

Ainda segundo Tambutti e Gigena (2018):

O modelo teórico explicativo adotado para determinar esses dois grandes canais da História da Dança é um modelo genético-temporal, que encontra sua força no artifício narrativo da acentuação do caráter nacionalista, na exaltação de certos eventos do passado e na criação de uma linha evolutiva fundada em modelos de época, encarnados em pioneiros e pioneiras. (TAMBUTTI e GIGENA, 2018, p. 162).

Esse formato apresentado pelas autoras é ainda hoje uma estrutura bastante utilizada para pensarmos sobre História da Dança. O ensino, por exemplo, se limita a uma referência de tempo linear, orientada por uma ideia de percurso evolutivo, não atentando aos atravessamentos e questionamentos que podem decorrer a partir do acesso à diversidade de outras informações historiográficas fundamentadas em perspectivas de mundo não hegemônicas, porém, igualmente importantes, potentes e produtoras de sentido. Não se reflete acerca dos nomes das pioneiras e pioneiros de determinada época da dança e nem sobre as escolhas desses nomes. Quem deu esse recorte nomeando a artista “x”? E por que não nomeou a artista “y” também?

O que difere? O que muda? Qual a racialidade desses corpos? Qual a condição social? Para quem esses corpos estão produzindo e fazendo dança?

Como aluno, no meu processo de formação da UFPE, eu pouco fui direcionado a me posicionar criticamente sobre o que estava sendo contado. A sensação que eu tinha era de que as informações eram intocáveis e consistiam em verdades absolutas, e eu apenas ouviria, aprenderia e replicaria aquelas informações. Tudo isso pensando no contexto a partir da perspectiva das duas “linhas historiográficas”, alemã e norte-americana. E a história da dança do Brasil? O que acontecia no Brasil? Quais eram os artistas que estavam produzindo e trabalhando? Existia dança no Brasil? “Acreditamos ser necessário que o Brasil reconheça de maneira ampla e arejada sua casa densa de africanidades e acomode as propostas afro-orientadas em diálogos horizontais com as disciplinas estabelecidas e legitimadas.” (SILVA, 2018, p. 83). A reflexão crítica de Silva (2018) é fundamental para que nos coloquemos abertos ao diálogo, a nos atravessar por contextos históricos, mesmo que pareçam estar no contrafluxo do que o mundo acadêmico opera; precisamos criar, ocupar e ganhar espaço.

Muitas questões foram surgindo no decorrer do meu caminho de entendimento sobre outras possibilidades de pensar e fazer história da dança e, a partir daí, fui me percebendo implicado, como artista da dança, na contribuição para esse incessante processo de construção histórica, me direcionando para a história do frevo e buscando entender, estudar e experimentar no corpo informações trazidas pela história. Ao mesmo tempo, fui me atentando, principalmente, às histórias não contadas, histórias negadas, silenciadas em prol da difusão de uma perspectiva de pensar a dança notoriamente excludente. Nesse sentido, pude entender ainda mais que essa ida ao passado, acionada por perguntas demandadas no tempo presente, na intenção de reencontrar temáticas e problemáticas que ainda hoje, anos depois, são tão atuais como já foram um dia, reforça que, no tempo presente, não é mais aceitável corroborar a negação e exclusão de traçados históricos empreendidos por grupos culturais não hegemônicos subalternizados, a quem devemos reconhecimento pela enorme contribuição na construção e transformação de uma dança, a exemplo do frevo.

Rafael Guarato (2018), professor e pesquisador na temática sobre história da dança, na apresentação do livro “*Historiografia da Dança: teorias e métodos*”, afirma:

Eu, particularmente, como professor de disciplinas relacionadas à história da dança e história da dança no Brasil, em muitas ocasiões, me sinto ignorante acerca do assunto. Ainda hoje, em diferentes situações, percebo-me atrelado a textos genéricos e pouco interessantes aos discentes. Nesses momentos, tenho uma sensação de impotência misturada com incapacidade e vergonha intelectual. Essa sensação é decorrente dos limites postos à reflexão crítica

sobre o passado em dança em nosso país, quando ficamos à mercê de textos que se dedicam mais à fabricação de mitos e heróis de que ao estudo criterioso do passado. (GUARATO, 2018, p. 7).

Nesse sentido, de dimensionar o ensino da história da dança a mitos e heróis, outra autora também corrobora a reflexão trazida por Guarato (2018). Em seu texto “*Dança, história e memória: na pesquisa e no palco*”, Vera Torres (2008), sobre o modo de tratar a história, diz:

[...] verificamos que não são poucas as críticas já realizadas por teóricos ou artistas em relação às maneiras pelas quais alguns historiadores costumam narrar a história da arte ou história da dança, frequentemente limitando-a à biografia de bailarinos e coreógrafos, à enumeração de obras importantes, com suas temáticas e datas. (TORRES, 2008, p. 170).

E completa:

Isabelle Launay (1996) critica os manuais de história da dança que se apoiam no modelo de uma grande árvore genealógica. Nesses, observamos um movimento progressivo composto por uma sucessão de rupturas, ao qual uma geração de artistas frequentemente se opõe e supera a anterior. Isso implica uma maneira de pensar determinada dança, sempre em oposição à outra dança. Por exemplo, a dança moderna em oposição à dança clássica, a dança contemporânea em oposição à dança moderna, etc. A história da dança é assim contada através de um processo de eterna destruição de uma dança para surgimento de outra possibilidade. Cada novo coreógrafo ou bailarino é considerado um simples prolongamento de uma geração anterior, pressupondo, assim, certa unidade de saber “dança”. (TORRES, 2008, p. 170).

Comungo desses posicionamentos apresentados pelas/pelos autoras/autores por perceber, como aluno, pesquisador e professor, uma herança e modo de reprodução de ensino que não está comprometida com a construção de um pensamento crítico dentro da relação com estudos sobre a história da dança, que impõe um único modo direcional, temporal e factual de olhar para a história, sem sequer refletir sobre as bases que sustentam tais perspectivas e as mantém na posição central como referência para pensar a dança. É importante fazer notar que as heranças de uma sociedade colonial aparecem sobressaltadas em todas as dimensões da vida social e, na dança, elas se mostram evidentes, basta pensarmos no quanto anulamos a própria história da dança brasileira para evocarmos grandes nomes da dança norte-americana, por exemplo. Penso: ao sair de um curso de Licenciatura em Dança, no qual se estuda História da Dança, os licenciados conhecerão mais artistas de fora do país do que os locais. Quando falo locais, inclusive, não estou direcionando para cada estado ou cidade, porque, se ao falarmos de

História da Dança no Brasil, já é possível perceber um grande déficit, imagine pensar sobre a dança no Recife, na Bahia, e em outras localidades de forma específica?

Ao considerar a multiplicação de pontos de vista e pensar sobre história local e global, em seu texto *“Desafios para uma História Transcultural das Danças Contemporâneas”*, Isabelle Launay (2017), tratando sobre história da dança, reflete sobre quem está na periferia, na relação com quem é o foco e o centro da construção histórica da dança, a exemplo da Alemanha e dos Estados Unidos, e afirma:

Esforços importantes já foram feitos, e é indispensável dar-lhes prosseguimento para desenvolver uma história das modernidades vernaculares e construir narrativas (para a França e para o Brasil), não para reivindicar uma história nacional, protecionista, mas para saber de onde se fala. Integrar as temporalidades locais sem alinhar a narrativa para torná-la conforme a temporalidade e às questões do Norte. (LAUNAY, 2017, p. 45).

Quando, acima, trago o pensamento sobre o ensino de história da dança e como os formandos em Dança saem da universidade não é por querer impor um estudo sobre a História da Dança no Brasil a fim de “reivindicar uma história nacional”, mas de “saber de onde se fala”. Conhecer e entender em qual contexto estamos inseridos; quais as diferenças de pensar a História da Dança aqui e nos Estados Unidos; que corpos eram esses; o que o contexto político, social e cultural tem de influência e contribuição ou não, para o desenrolar da história da dança. Para além de conhecer a História da Dança no Brasil, é interessante entendermos sobre a importância de buscarmos um pensamento crítico e reflexivo acerca de um entendimento historiográfico em Dança.

Ao observar o contexto da construção curricular, é relevante refletir sobre o lugar em que estamos inseridos e, hoje, mesmo não estando mais aluno na Universidade Federal de Pernambuco, lembro da minha graduação e reflito: por quanto tempo me vi no lugar de negar o frevo para ser aceito e me sentir parte? Agora, percebo que o embranquecimento estrutural e epistemológico no qual eu estava inserido não dava conta de acolher minha formação artística e minhas provocações. Talvez, afirmar que não dava conta não seja a melhor expressão, contudo, eu não sentia que as problematizações que me inquietavam dialogavam com o que estava posto, de modo geral.

Nesse sentido, gosto de um termo usado por Rufino (2016), em seu texto *“Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber ancestral a partir de Exu e suas encruzilhadas”*, no qual ele apresenta como “práticas de frestas”, as “ações de resiliência e transgressão, em suma, ações decoloniais” (RUFINO, 2016, p. 64). Frestas, fissuras, aberturas, fendas,

sinônimos que abrem caminhos para acolher o que está na contramão do pensamento hegemônico. É nessa “prática de fresta”, na ginga, no “faz que vai, mas não vai”, que me vi e me reconheci como passista de frevo dentro da universidade.

Conforme, Rufino (2016):

A ginga é uma sabedoria de produção nas frestas, é uma ação que se lança em movimentos, garimpando tempos/espacos a serem praticados. É uma sabedoria que não se ajusta a padrões normativos, que se inscreve nas instâncias das dúvidas, das imprevisibilidades e das possibilidades. Assim, a ginga se expressa como uma potência assente no signo de Exu, logo um saber corporal codificado nas encruzilhadas do Novo Mundo. (RUFINO, 2016, p. 73).

Não à toa o frevo está em relação com a capoeira, a ginga, o corpo que ataca, defende, esquiva, golpeia, desvia, encontra frestas no próprio corpo, no tempo e no espaço, para (re)existir. O frevo, dança transgressora, também ginga e, aqui, seu campo de possibilidades se expande, na busca por encontrar frestas na sua própria história, indo no contrafluxo de padrões estabelecidos e impostos, se colocando em risco, em desequilíbrio, em contínuo movimento.

No âmbito da estrutura curricular, a professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Nilma Lino Gomes (2012), ao refletir sobre os paradigmas da educação numa perspectiva de “[...] uma (re)construção histórica alternativa e emancipatória, que procure construir uma história outra que se oponha à perspectiva eurocêntrica dominante” (GOMES, 2016, p. 107), em seu texto *“Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos.”*, pontua:

Um paradigma que não separa corporeidade, cognição, emoção, política e arte. Um paradigma que compreende que não há hierarquias entre conhecimentos, saberes e culturas, mas, sim, uma história de dominação, exploração, e colonização que deu origem a um processo de hierarquização de conhecimentos, culturas e povos. Processo esse que ainda precisa ser rompido e superado e que se dá em um contexto tenso de choque entre paradigmas no qual algumas culturas e formas de conhecer o mundo se tornaram dominantes em detrimento de outras por meio de formas explícitas e simbólicas de força e violência. Tal processo resultou na hegemonia de um conhecimento em detrimento de outro e a instauração de um imaginário que vê de forma hierarquizada e inferior as culturas, povos e grupos étnico-raciais que estão fora do paradigma considerado civilizado e culto, a saber, o eixo do Ocidente, ou o “Norte” colonial. Só compreendendo a radicalidade dessas questões e desse contexto é que poderemos mudar o registro e o paradigma de conhecimento com os quais trabalhamos na educação. Esse é um dos passos para uma inovação curricular na escola e para uma ruptura epistemológica e cultural (GOMES, 2012, p. 102).

A autora, em sua reflexão, trata do contexto escolar no âmbito da educação básica, mas também pontua a educação superior e a importância de pensarmos sobre essa reestruturação curricular também nas universidades. Pensar o meu contexto e vivência, como ex-aluno de uma universidade pública no Recife, como já relatado anteriormente, me faz refletir sobre a necessidade e urgência em olharmos para os currículos e as escolhas feitas em cursos de formação de professores de dança, em nível de graduação. Desse modo, é relevante conhecer também outros contextos, como por exemplo, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia/UFBA, que há mais de 60 anos tem um trabalho reconhecido e referenciado na formação acadêmica e docente em dança.

No texto, “*Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes*”, o pesquisador e artista da dança, docente da Escola de Dança da UFBA, Fernando Marques Camargo Ferraz (2017), afirma:

Não pretendo aqui afirmar que o estudo das corporalidades da diáspora negra estiveram ausentes nessa escola, que fundada em 1956 foi o primeiro curso superior de dança no país. Isso seria fazer tábula rasa da atuação de inúmeros artistas como Clyde Morgan, Conceição Castro, Neusa Saad e muitos outros. No entanto, apesar da presença desses profissionais, os conteúdos práticos e teóricos das danças negras nunca foram devidamente oficializados de forma permanente como obrigatórios e fundamentais nos projetos pedagógicos do curso, existindo temporariamente ou circunscritos a disciplinas eletivas sob a alcunha politicamente controversa e enfraquecida do folclore. (FERRAZ, 2017, p. 117).

Ler essa reflexão de Fernando me conecta com o meu processo de seleção de mestrado na UFBA, quando em entrevista fui indagado pela professora Amélia Conrado sobre qual a relevância política da minha pesquisa. No momento, eu imaginei que a professora soubesse a resposta, a partir do que ela pesquisa e acredita, mas ela queria saber de mim, o que eu pensava sobre. Como já dito, por um tempo, eu busquei me distanciar do frevo por acreditar que, talvez, ali não fosse espaço para tratar dele, pois eu não conseguia visualizar outros caminhos possíveis, a não ser o reafirmar como uma manifestação folclórica, a partir de todo o discurso nacionalista e de brasilidade que ainda é direcionado para as tradições. Lembro, como se fosse hoje, que minha resposta, de modo geral, foi dar um panorama, em poucas palavras, da minha experiência como aluno de graduação, afirmando que eu, passista de frevo, se não tivesse buscado possibilidades de propor o fazer frevo, mesmo onde achava que não o cabia, e se não tivesse junto com outros colegas de turma que também compartilhavam da mesma perspectiva, experimentado relações e possíveis atravessamentos, talvez, tivesse me formado sem ao menos ter um diálogo com a história da dança frevo.

É o único curso de Licenciatura em Dança no estado de Pernambuco e, por isso, o frevo, como uma manifestação cultural, artística, social e até como uma dança, sendo mais específico, que territorialmente surge no estado de Pernambuco, poderia, ao menos, ser contextualizado e pensado em diálogo com tantas outras possibilidades e técnicas de danças que compõem um currículo de um curso de formação de professores no Recife. Então, minha resposta para a professora foi basicamente essa: pensar e fazer frevo dentro da academia já é uma escolha e ato político; refletir sobre sua história, reverenciar e saudar mestres e mestras que vieram antes também; problematizar e criar diálogos a partir de uma relação de fora para dentro da universidade, ocupando o espaço que um sistema hegemônico centralizador e excludente reforça a cada dia é, sobretudo, uma escolha política.

Quando Ferraz (2017) trata, em seu texto, sobre não fazer tábula rasa da atuação de pessoas importantes no contexto da dança negra, na Escola de Dança da UFBA, aproveito para pontuar que esse relato é a partir da minha vivência e experiência, não deixando de ressaltar também a importância de encontros potentes dentro da universidade que me provocaram a estar aqui hoje, com professoras e professores que acolhiam os atravessamentos do frevo com outras técnicas de dança e provocavam para além da reafirmação de uma dança folclórica e da repetição de passos codificados.

Contudo, a partir do texto de Ferraz (2017), no qual apresenta a realidade de uma instituição com mais de cinquenta anos de existência, ainda creio ser válido considerar o contexto territorial, social e cultural da Bahia. A estrutura curricular de ensino ainda está pautada sob uma perspectiva de trazer em segundo plano – “[...] existindo temporariamente ou circunscritos a disciplinas eletivas sob a alcunha politicamente controversa e enfraquecida do folclore” (FERRAZ, 2017, p. 117) –, o que, por vezes, pode nem ser colocado em prática, questões pulsantes e urgentes de serem discutidas e fomentadas, como as questões étnico-raciais, por exemplo. Desse modo, orientado pelas minhas vivências e pelas experiências compartilhadas por Ferraz (2017) e Gomes (2012), reafirmo a necessidade de olharmos para a estrutura curricular, ousando dobrá-la em nossas escritas e ações, tensionando diálogos e descentrando saberes hegemônicos para erguer possibilidades de abertura e concepções contracoloniais, produzindo mais fissuras necessárias à “[...] ruptura epistemológica e cultural na educação brasileira. Esse processo poderá, portanto, ajudar-nos a descolonizar os nossos currículos não só na educação básica, mas também nos cursos superiores” (GOMES, 2012, p. 107 - 108).

É instigante, nesse processo de estudo e pesquisa, ir conhecendo professoras(es) e seus modos de pensar e trabalhar com a História da Dança, inclusive, metodologicamente. Paludo (2017), já citada acima, ao falar sobre sua experiência e seus processos metodológicos de



ensino, diz que, quando assumiu pela primeira vez uma disciplina que trataria da História da Dança, mais especificamente, algumas questões vieram à tona: “Qual história da dança irei abordar?”; “Qual história da dança perpassa a vida destas pessoas que estarão comigo em sala de aula?”; “Quais as referências que cada um deles tem a respeito da história da dança?” (PALUDO, 2017, p. 78)

Tais questionamentos corroboram também as indagações apontadas por Launay (2017), quando a mesma relata sua vivência como professora numa universidade francesa, em que muitos estudantes são estrangeiros, e também de quando trabalhou com jovens artistas em formação, oriundos de toda parte do mundo. “Como contar uma história que se trama não apesar das diferenças, mas dentro e através da produção das diferenças?”; “Qual história possível das identidades diaspóricas?” (PALUDO, 2017, 39)

Compactuo com esses questionamentos e problematizações apresentados pelas autoras e corroboro a reflexão de Paludo (2017) quando a mesma conta sobre se entender, em sua experiência, como “mediadora de conhecimentos históricos”. Reconhecer-se, nesse lugar, diz muito acerca das escolhas de professoras(es) a respeito de que “perspectiva de percepção histórica” dialoga com seus processos metodológicos de ensino de História da Dança.

“Lembro como se fosse hoje”: após a defesa do meu trabalho de conclusão de curso, intitulado “*A reconstrução do frevo pela dança documental: uma proposta teórico-prática para o fazer e o ensino da História da Dança*”, Valéria Vicente e Roberta Ramos, professoras que compuseram a banca avaliadora, me convidaram para publicar um artigo no livro “*Acordes e Traçados Historiográficos: a dança no Recife*”. Um recorte do meu trabalho de conclusão de curso (TCC) se transformaria no capítulo de um livro. Para além da aprovação do TCC, me recordo da felicidade que, como artista e aprendiz de pesquisador, ainda em fase de término da graduação, senti ao receber esse convite – poder me juntar a um grupo de pesquisadoras tão potente que, de algum modo, conversavam comigo a partir de suas escolhas, entendimentos, direcionamentos, conceitos, movimentos, ideias, etc.

O livro teve lançamento em 2016, e meu capítulo está intitulado de “*‘Espalhando brasas’: pensando pedagógica e criativamente o frevo a partir de um olhar do presente*”. Já era o início dessa pesquisa que hoje escrevo, sinto e danço. Uma frase que trago no texto e que, desde lá, me acompanha e me move em busca de uma construção de pensamento e movimento que é sempre contínua, aberta, atenta, disponível e sujeita a transformações é: “Como inscrevemos no corpo de hoje questões sobre a história da dança frevo?” (FIGUEIREDO, 2016, p. 106, 107).

Essa é a minha questão; é também o meu estímulo e provocação. Como inscrever, no corpo do agora, questões e problematizações do passado? Ainda é tempo de conversarmos sobre fatos historiográficos de 100 anos atrás? Qual a importância de falarmos sobre isso? Como trazer questões e registros historiográficos para o corpo e para dança? Onde acessar conteúdos, arquivos, documentos?

Sigo refletindo sobre o que nos contou Eduardo Oliveira (2005) acerca do pensamento de corpo: entendê-lo como uma trajetória, tendo a necessidade de fazer o movimento de volta, de acesso ao passado, o que não significa retroceder, mas olhar para o que já foi construído, repensar, refletir e ressignificar o que veio antes, entendendo e considerando a ancestralidade do corpo negro no frevo. Aqui, para além do corpo, proponho olharmos também para a ancestralidade da dança frevo, que se faz expressa no corpo negro, “recém-liberto” da escravidão, trabalhador, capoeira, através dos arquivos, documentos, imagens, relatos ou quaisquer outros tipos de fonte fundamental para esse estudo.

De acordo com Luciane da Silva (2018):

O campo acadêmico das ciências humanas, como reflexo de um quadro social mais extenso, até bem pouco tempo se limitou a estudar as culturas negras na perspectiva do objeto e do folclore, abrindo pouco espaço para pensá-las enquanto [*sic*] agenciadoras e substrato fundador da brasilidade. Na área específica da dança não é diferente. Por mais recentes que sejam os cursos de graduação em dança no país, as universidades permanecem como feudos etnocêntricos onde o “não ocidental” tende a ser lido enquanto [*sic*] artesanal e folclórico. Há que se problematizar tais perspectivas não só a partir de reivindicações militantes, mas também a partir de uma necessária reinvenção e leitura crítica de seus componentes curriculares em um diálogo coerente com nosso tempo, proporcionando métodos, procedimentos e estéticas que reflitam a realidade cultural dos estudantes e afirmem suas experiências. (SILVA, 2018, p. 81 - 82).

Na fala da autora, identifico palavras-chave bem importantes que dialogam e confluem com essa pesquisa e com tudo que foi dito nesse segundo capítulo acerca da História da Dança e de que modo escolhemos nos relacionar com ela. “Problematizar”, “perspectivas”, “reinvenção”, “leitura crítica”, “diálogo” são algumas das palavras e ações que precisam fazer parte da rotina e das propostas disciplinares de quem ocupa os espaços legitimados de fala dentro do campo acadêmico, na busca não só por horizontalizar o ensino, mas também pelas epistemologias possíveis, considerando e valorizando as realidades, referências, experiências e ancestralidades.

“Lembro como se fosse hoje”, logo no primeiro semestre do meu curso de mestrado (2018.1), na disciplina de Seminários Avançados, o foco principal era pensar criticamente sobre

o curso de Mestrado em Dança da UFBA, seu tempo de existência e possíveis atualizações. Durante o semestre, conhecemos o processo de criação do curso e fomos estimulados a pensar se tudo o que foi construído epistemologicamente carecia de transformações ou não. Identificamos alguns pressupostos que, segundo as professoras, embasaram e sustentaram, conceitualmente, o programa de pós-graduação em dança da UFBA. Produzimos seminários fundamentados nas leituras bibliográficas de três autores que estão pautados nas referências do programa – Prigogine (1990), Dennet (1988), Dawkins (1996) – e, ao final da disciplina, produzimos um texto, objetivando uma atualização crítica, se assim julgássemos necessário, aos pressupostos e proposta do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

Compartilho aqui meu breve relato e posicionamento sobre essa experiência: escrevo esse texto como forma de registro da minha reflexão sobre o curso de Mestrado em Dança, na Escola de Dança da UFBA e uma possível atualização do mesmo. Talvez, uma conversa comigo mesmo transcrita aqui. Pensamentos e entendimentos serão atravessados e de algum modo articulados com o propósito de compreender o contexto no qual está o Programa de Pós-Graduação em Dança e apontar uma possível atualização crítica. Concluí minha graduação, em Recife, no segundo semestre de 2013, e o impulso era de emendar com um curso de mestrado. A UFBA era a universidade mais indicada, pois era o único programa de pós-graduação em Dança no país.

Entendendo o contexto da época na qual foi elaborado o curso de Mestrado em Dança e considerando importante a implementação do mesmo em 2006, penso que, a partir do meu entendimento do contexto atual e do campo de pesquisa no qual me vejo inserido, uma proposta de atualização seria a criação de uma linha de pesquisa específica para os estudos das danças tradicionais/populares, étnicas, negras e indígenas.

Um dos pressupostos identificados em sala de aula foi o de “não ter uma teoria específica”. Esse pressuposto está ligado às linhas de pesquisa. Entendo que, dentro do proposto em 2005/2006, na criação do programa, não se estabelece uma teoria específica para o estudo e a pesquisa em Dança, porém, a partir da bibliografia apresentada, percebo a especificidade de alguns campos de pesquisa, tendo em vista a área de atuação dos escritores que estão nas referências bibliográficas (Neurociência, Biologia, Química, Física, Filosofia). Desse modo, é relevante percebermos a necessidade de atentarmos para como é incoerente a hipótese de um olhar universalizante a partir de um referencial teórico particular e etnocêntrico.

Sabendo do contexto da época, das relações de estudo e pesquisa dos envolvidos na criação do curso, da particularidade de que a maioria vinha de um campo de estudo em comum, penso ser pertinente destacar o modo que conseguiram organizar a proposta. Contudo, lendo

Ilya Prigogine (1988), *“O nascimento do tempo”*, e entendendo o tempo dentro de uma perspectiva não linear e sem finitude e a partir de discussões sobre o entendimento de “processo”, penso que essa configuração do “processo” do mestrado em Dança foi fundamental para, hoje, pensarmos em outra possível configuração desse mesmo “processo”.

No livro *“Ciência, Razão e Paixão”* (2009), no texto *“Elogio do Irreversível”*, Prigogine afirma:

Nos dias de hoje, devemos passar dos determinismos às probabilidades, do certo ao incerto. Não se trata, bem entendido, de ignorância. Devemos analisar a possibilidade e, eventualmente, controlar a complexidade para obter o resultado desejado. Para controlar nosso meio é preciso antes de mais nada, compreendê-lo. É justamente aí que o progresso do saber pode vir a ocorrer. (PRIGOGINE, 2009, p. 83).

Na citação acima, Prigogine fala sobre compreender o meio e sobre o progresso do saber. Ao refletir, penso que, entendendo o mestrado em Dança como um processo, é sempre válido e importante estar percebendo e compreendendo o contexto e suas demandas. Foi por esse viés que pensei na possibilidade de uma linha de pesquisa específica para as danças tradicionais/populares, étnicas, negras e indígenas. Pesquiso frevo, dança tradicional nordestina, que teve sua criação no Recife, e, desde a graduação (2010 – 2013), venho me aproximando do campo de pesquisa das danças tradicionais e percebendo o quanto vem crescendo e se fortalecendo dentro da academia. Percebo muitas pesquisas nesse segmento, sobretudo, na minha turma do mestrado/2018.

De 2010, ano em que entro na graduação, até hoje, percebo a busca por um lugar de representatividade e legitimidade desse campo de pesquisa, especialmente, pela relação estabelecida com o que acontece fora da universidade; e com as conexões que se estabelecem nesse dentro e fora, na pesquisa e estudo das danças que, por muito tempo, estiveram à margem de uma área de estudo que é, na maioria das vezes, “imposta” e colonizadora.

Para isso, trago um trecho do texto *“Dança na Universidade no Século XXI: possibilidades de práticas pós-abissais”*, de Roberta Ramos Marques (2011b), em que a mesma contextualiza:

As linhas abissais, a princípio territoriais, demarcam o velho e o novo mundo, e, ao separar os territórios coloniais das sociedades metropolitanas, prestam-se a produzir um paradigma que privilegia estas (o que se encontra deste lado da linha), em detrimento daqueles (o que se encontra do outro lado da linha). Tal divisão, por partir da perspectiva de uma metade hegemônica, opera através da impossibilidade de co-presença [*sic*] dos dois lados, e,

implicitamente, da suposta inexistência do que está do outro lado. Da condição cartográfica histórica, essas linhas passam, ao longo do tempo, a funcionar como metáfora estrutural do pensamento moderno ocidental “e permanecem constitutivas das relações políticas e culturais excludentes mantidas no sistema mundial contemporâneo” (Santos, 2007: 3) e, desta forma, metaforizam, ainda, outras distinções, que, igualmente, tendem a privilegiar sempre um dos termos polarizados, em prejuízo do outro. Como os exemplos mais bem-sucedidos do pensamento abissal, Boaventura indica o Direito e o Conhecimento modernos ocidentais. Neste lado da linha, situam-se os saberes que são tidos como legítimos, e do outro lado, um vasto conjunto de experiências desperdiçadas. (MARQUES, 2011b, p. 83, 84).

Boaventura, citado por Marques (2011b), e seu conceito de linhas abissais são bem interessantes para entender e localizar o que está do lado de cá da linha e o que está do lado de lá. Faz-me perceber que pesquisar e estudar danças tradicionais ainda me coloca do outro lado da linha, juntamente com “um vasto conjunto de experiências desperdiçadas”, por me propor a um contexto de pesquisa diferente do que foi hegemonicamente legitimado, neste lado da linha (MARQUES, 2011b); por perceber também a dificuldade de relações; e por ter que, algumas vezes, dar conta de um aporte teórico, por exemplo, que não dialoga diretamente com o meu campo de pesquisa, mas que foi hegemonicamente “dado” como um suporte de legitimidade, e que, por vezes, não considera um referencial teórico próprio do campo de pesquisa, feito por pesquisadoras(es) atuantes na área e que problematizam, contextualizam e trazem a dança para a universidade a partir de outras percepções, reflexões e atravessamentos.

É importante trazer aqui que estar do lado de lá da linha é estar conectado com perspectivas epistemológicas que dialogam com conceitos e entendimentos a partir de seus modos de existência. Sendo assim, quando me refiro ao termo danças tradicionais, estou em diálogo com a ideia de tradição na diáspora, que é dinâmica, aberta, mutável. Assim como nos conta Paul Gilroy (2007), no capítulo, “*Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura*”, ao falar sobre a “iteração” a partir do entendimento de tradição como um processo, afirmando que “[...] ele é permanentemente reprocessado. Ele é mantido e modificado naquilo que se torna uma tradição decididamente não tradicional, pois não se trata de tradição como uma repetição fechada ou simples” (GILROY, 2007, p. 159). Esse processo de “iteração” trazido pelo autor, se dá nessa relação com o entendimento de tradição como algo mutável, que está sempre em processo de construção, aberto, em diálogo com o que precede, porém, não limitado a um direcionamento único e restrito, passível de atravessamentos e mudanças.

Quando sugiro a possibilidade de uma linha de pesquisa específica não é para deslegitimar a existência das outras e nem para dizer que pensar essa especificidade de dança dentro das outras linhas não seja possível, mas é pensando na singularidade e importância de

um recorte para esses tipos de danças; é entendendo e considerando as possibilidades e potencialidades de um campo de pesquisa que dialoga, principalmente, com o que está fora da universidade e com um contexto que se relaciona, também, com o tempo do agora, da experiência, que dialoga com as demandas de um grupo de pesquisadoras(es) que buscam dar corpo a temáticas e abordagens que, por muitas vezes, foram e ainda são rejeitadas e não validadas como pesquisa e produção de conhecimento; é pensando em representatividade, em ganhar espaço, estar também dentro da academia e não só fora; é legitimando um trabalho para que outros pares se sintam representados e se estimulem a chegarem junto, pesquisando e fomentando esse campo de pesquisa.

Não trago aqui um estudo e uma pesquisa bibliográfica acerca do desenvolvimento desse campo de pesquisa, das danças tradicionais/populares, étnicas, negras e indígenas, mas a percepção de um estudante que está inserido na universidade e que visualiza a importância de ganhar mais espaço e visibilidade.

Toda essa contextualização sobre representatividade me lembra, quando no início deste estudo, antes de ser uma pesquisa de mestrado, ainda na graduação em Dança, sob orientação e acolhimento da professora Dr<sup>a</sup> Roberta Ramos Marques, de que eu pude me reconhecer e me perceber implicado no pensar e fazer História da Dança. Roberta, com sua proposta de ensino de História da Dança e da arte da performance, à época ainda em fase inicial, provocava nas/nos estudantes uma maneira de dialogar com as temáticas da História da Dança a partir dos interesses individuais, como ela mesmo apresenta em seu texto *“Ensino da história da dança e dança documental: por uma história afetiva, emancipada e performativa da dança”*:

Inicialmente, escolhi, com base no teatro, o termo documental, para nomear a experiência de incentivar os/as estudantes a elaborar, em um exercício cênico, outras hipóteses da história da dança, a partir de seus próprios interesses, ainda sem basear-me em certos gêneros que já se delineiam (embora sem traços e fronteiras tão precisas) em torno do interesse de artistas por memória em dança, tais como performance (auto)biográfica, palestra performance, reperformances, etc. Entretanto, atualmente, através da pesquisa-ação em curso, tenho preferido não adjetivar, mas sim definir essa proposição como uma proposta de ensino de história da dança/performance afetiva, performativa e emancipatória. (MARQUES, 2016, p. 686).

Foi a partir desse entendimento e dessa abertura a outras possibilidades de pensar História da Dança que comecei a me perceber como parte do processo; foi nesse contexto em que trouxe o frevo de maneira mais intensa e completa para caminhar junto comigo nos meus processos acadêmicos-artísticos. Percebi a importância e potencialidade de estudar e pesquisar Dança para além do código e da informação dada e limitada em si. A percepção levou a me

encontrar e me provocar como passista de frevo e estudante de dança. É sobre esse lugar de autoconhecimento e de representatividade que contextualizo acima; é sobre se perceber pertencente, mesmo dentro de uma estrutura hegemônica de ensino; é encontrar, no outro e em si, possibilidades de construções contra-hegemônicas para pensar a Dança.

Desse modo, compartilho aqui um breve relato de Marques (2016) acerca de sua proposta metodológica de ensino de História da Dança/performance afetiva, performativa e emancipatória:

Sobre o sucesso dessa experiência, até o momento, discuti, junto aos/às estudantes, como os temas, procedimentos e avaliações estiveram, ou não, conectados com a proposta de promover a inseparabilidade entre aprendizagem, afeto, performatividade e emancipação. Entre as declarações mais relevantes do/as agentes participantes, destaco: aquelas que enfatizaram como positivo o traço dessa abordagem de evidenciar suas capacidades de serem agentes e artistas pesquisadores ao longo de sua formação, o que, por exemplo, conforme uma das estudantes, foi responsável por aumentar a motivação pelo curso; aquelas que sublinharam que tal proposta transforma em prática as ideias de igualdade entre educadores e educandos; e, finalmente, destaco aquelas que realçaram que este caminho de ensino de História da Dança e da Arte da performance representa uma oportunidade de assegurar um currículo acadêmico, na prática, mais global, inclusivo e democrático, envolvendo a diversidade de danças/performances e saberes do mundo. (MARQUES, 2016, p. 692).

Reconheço-me na fala das/dos estudantes e reitero a importância de uma proposta metodológica que compreenda a “[...] história como espiral, e não mais uma linha reta” (MARINHO, 2016); que esteja aberta aos atravessamentos para além de um tempo linear; e que seja capaz de reconhecer a potencialidade dos “agentes e artistas pesquisadores”, possibilitando e estimulando um pensamento mais democrático, que acolha as referências e vivências das/dos estudantes, não se limitando a uma estrutura fechada e externa à realidade social, cultural e artística dos envolvidos e implicados nesse processo de ensino e aprendizagem. Foi, nesse contexto de valorização e de abertura a um campo amplo de possibilidades para refletir acerca da História da Dança, que pude, através do frevo, amadurecer questionamentos, refletir e propor direcionamentos para uma pesquisa em Dança. Nessa busca, sigo, continuamente, no movimento de “faz que vai, mas não vai”, indo e vindo, conhecendo e descobrindo novas e outras camadas do processo histórico da dança frevo. Propondo, pesquisando, estudando, experimentando, a partir de arquivos, documentos, textos, livros, imagens, depoimentos de mestras e mestres e do que mais, ao longo da história, tem se construído como memória do frevo.

Nesse sentido, é relevante afirmar que, aqui, penso o corpo como um lugar que gera discursos, a partir das provocações e reflexões acerca das relações estabelecidas com os documentos e arquivos históricos. No texto, “*Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*”, o autor, Ulpiano T. Bezerra de Menezes (1994), ao tratar sobre “objetos históricos, documentos históricos”, afirma que “[...] relíquia, semióforo, objetos históricos: seus compromissos são essencialmente com o presente, pois é no presente que eles são produzidos ou reproduzidos como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem” (MENESES, 1994, p. 19). E completa:

O objeto antigo, obviamente, foi fabricado e manipulado em tempo anterior ao nosso, atendendo às contingências sociais, econômicas, tecnológicas, culturais etc., desse tempo. Nessa medida, imerso na nossa contemporaneidade, decorando ambientes, integrando coleções ou institucionalizado no museu, o objeto antigo tem todos os seus significados, usos e funções anteriores drenados e se recicla, aqui e agora, essencialmente, como objeto-portador-de-sentido. Assim, por exemplo, todo eventual valor de uso subsistente converte-se em valor cognitivo o que, por sua vez, pode alimentar outros valores que o passado acentua ou legitima. Longe, pois, de representar a sobrevivência, ainda que fragmentada, de uma certa ordem tradicional, é do presente, indica Jean Baudrillard, que ele tira sua existência, E é do presente que deriva sua ambiguidade. (MENESES, 1992, p. 12, *apud*, MENESES, 1994, p. 19).

Traço um paralelo desses objetos históricos com arquivos e documentos históricos, produzidos no passado, dentro do contexto da época. Hoje, a proposição desta pesquisa é a partir do tempo presente, em diálogo com documentos históricos, para refletir acerca da história que foi construída e contada, olhando criticamente para esses documentos e propondo problematizações que tensionam questões que foram negadas, deslegitimadas, anuladas, a fim de propor outros olhares sobre os fatos, construindo e conhecendo outras possíveis narrativas e perspectivas de entender e contar a história. Acessar documentos históricos, arquivos, objetos, ou qualquer tipo de material construído no passado, nos leva, em tempo presente, mesmo considerando todo o significado de cada material, a analisá-los criticamente, entendendo-os como ferramenta de produção de sentido e conhecimento. É, nessa relação, que, corporalmente, vou resgatar e recriar discursos, trazê-los para jogo, colocá-los em discussão; não pensando na incompletude do passado, mas numa história recortada e contada dentro de perspectivas que invisibilizavam e negavam outras possibilidades de entender e conhecer a história, nesse caso, a história do frevo.



Sobre o conceito e modos de entender o arquivo, Nirvana Marinho (2016), artista da dança e gestora do Acervo Mariposa, em seu texto “*Memória como experiência política*”, define:

O conceito do arquivo guarda a memória, conserva aquilo que se esquece. E aqueles que comandavam aquilo que não se deve esquecer, os arcontes, sabiam interpretar os arquivos, ao mesmo tempo legislavam sobre o que parecia esquecido, o guardavam e constituíam sua localização. Detinham certo e tal poder. O que se escolhe não esquecer, onde e como, tem um certo privilégio, pois, ao abrigar, também o dissimula. Uma ação de consignar e reunir seus signos, e também nomeá-los, não desmonta essa outra ansiedade: lidar com o que escapa, o que não se encaixa na norma, na descrição, o que se esvai. Por um lado, o direito que legitima a memória, por outro, que legitima o que é esquecido. O que for secreto, ou também heterogêneo, pode ameaçar quem a consignou dessa forma – a memória enclausurada no arquivo. (MARINHO, 2016, p. 137).

Lidar com a história do frevo tem sido me colocar num processo de escuta, de atenção, sobretudo, quanto aos fatos historiográficos que fogem da curva, que se esvaem da memória, ou até mesmo que são silenciados para serem ocultados, assim como traz a autora acima ao falar sobre o entendimento de arquivo. O modo pelo qual escolhemos olhar para o passado e trabalhar com a memória serve para pensarmos acerca de um diálogo a partir do tempo presente, do agora. Nessa pesquisa, para além disso, atentamos para fatos e momentos historiográficos que se anularam na história do frevo; não foram contados ou que escolheram não contar; que foram negados ou que se negaram a contar; que se perderam na memória e nas mudanças ocorridas ao longo do tempo.

Sobre os fragmentos da história que pouco são trazidos à tona, como já visto e discutido no primeiro capítulo dessa dissertação, é importante levarmos em consideração que os empreendimentos do processo de colonização têm sua base no controle dos corpos e na negação e apagamento da alteridade. Os desdobramentos dessa política se fazem notar em várias instâncias no desenrolar da história do frevo. A autora acima, a partir de uma análise de Jacques Derrida, fala sobre um grupo específico (os arcontes) que tinha o direito de selecionar o que deve ser contado e o que deve ser esquecido. Percebo esse comportamento e modo de operar também ao me deparar com a história do frevo, contada e compartilhada por uma elite, sob uma perspectiva que pouco, ou até nada, trazia para o centro da informação ou da discussão a fala, o entendimento, a percepção e o envolvimento do povo negro, por exemplo. Esse povo que estava na rua fazendo o frevo acontecer, se afrontando e sendo linha de frente; ocupando as ruas e abrindo caminhos.

Qual a memória de quem escreveu sobre o frevo? Quais foram as escolhas? O que escolheram esquecer? O que escolheram contar? Sendo assim, como nós, brincantes e passistas de frevo olhamos para esses arquivos e documentos que apresentam a história dessa manifestação cultural? Como acessamos a memória criticamente, abertos a percebermos o que escapa, o que sai e foge de um fio condutor criado por quem tinha poder e legitimidade de fala? É por esse lugar que venho pensando, refletindo e experimentando; são esses encontros com o que foi escolhido para ser esquecido que têm me estimulado criativa e corporalmente.

Ainda no mesmo texto, Nirvana Marinho (2016), afirma:

O mal que aflige e define o arquivo está presente também na obsessão por criar nossos arquivos em dança, para que misturem fatos e corpo. Nosso corpo torna-se história daquilo que tomamos conhecimento. Nosso corpo mistura e cria histórias. Recria, de novo e de novo, onde nós somos arcontes. Se contígua, a promessa de futuro se constrói a cada instante que tornamos experiência nossa relação com acervo, memória e história. História, desse modo, torna-se também prática, assim como acervo torna-se modo de conhecer. (MARINHO, 2016, p. 140).

É sobre isto: sobre o quanto de informações vou (re)descobrir e o meu corpo vai se abrindo a possibilidades diferentes de novos encontros e descobertas. A relação com o acervo e com os arquivos estimulam meu processo criativo e o modo pelo qual penso e reflito a dança frevo. É experimentar como as informações chegam ao corpo – o que e no que elas me provocam, para onde me levam e como as possíveis transformações e diálogos entre temporalidades diferentes estão sempre em movimento, mudando, acolhendo e se atravessando por tudo que, historicamente, se relaciona com o frevo, e que, a partir do movimento, faz com que “[...] nosso corpo [torne-se] história daquilo que tomamos conhecimento” (MARINHO, 2016, p. 140).

Na minha concepção, é importante pensar, nessa pesquisa, que o acesso a arquivos de dança, mais especificamente, não está ligado a um desejo de remontagem de obras, mas de acesso a particularidades daquele tempo histórico e dos acontecimentos que mobilizaram aquele momento, a fim de refletir acerca de aspectos culturais, sociais, políticos, artísticos. Para além de pensar o melhor ou mais adequado formato de arquivar a dança, me interessa toda e qualquer informação sobre o contexto histórico em que aquela experiência ocorreu. Acredito, e aqui compartilho dessa perspectiva, que essa é apenas uma possibilidade e escolha minha. Entendo que encontrar uma partitura de um frevo, descobrir uma matéria de jornal que revele, por exemplo, em que rua tinha uma maior concentração de foliões dançando frevo, enfim, encontrar pistas pode me sugerir algo novo, pode me levar a outros lugares. Descobrir uma rua, por

exemplo, pode me fazer entender o contexto social e político da época, reconhecer que tipo de povo ocupava aquele lugar e o porquê, atentando para a necessidade de não descolar a experiência de seu contexto. É, nesse sentido, que a relação com os arquivos me move e me estimula, na dança, a uma busca, uma descoberta; estando aberto a todas as possibilidades de atravessamentos e contribuições.

Digo isso por entender a preocupação de alguns acervos e pesquisadoras(es) de refletir sobre como pensar um arquivo de dança. Como produzir um arquivo em dança? É possível performar um arquivo? Estes são alguns questionamentos que surgem, nesse processo, e que são potentes para entendermos como a História da Dança está sendo pensada e como é possível dar conta de tudo isso. Ao mesmo tempo, entendo que, nessa pesquisa, me interessam também arquivos para além dos definidos como arquivos em dança.

Em seu texto “*Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo*”, Daniel Tércio (2017), professor na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, sobre modos de pensar o arquivo em dança, comenta:

Imagine-se uma folha de papel gigantesca; numa das faces dessa folha estariam a ficha técnica de uma coreografia, as notas biográficas dos seus criadores e intérpretes, os registros de vídeo, as críticas, etc, tudo multiplicado para outras coreografias, de forma a conter a textura “performativa” da época; no reverso dessa folha, estariam no topo correspondente, testemunhos de experiências profundas – emocionais, simbólicas, cinéticas e sinestésicas – dos praticantes, que concederiam a substância vivida dos acontecimentos. Os dois lados estão obviamente ligados como o verso e o reverso de uma folha, mas o problema é finalmente o de criar um repositório que os contenha. Ora, esta diferença entre verso e reverso deveria ser, simultaneamente, uma relação íntima e comprometida. A diferença entre os dois lados deveria estar presente, não para marcar a distância, mas justamente para reforçar a ligação. Nesse sentido, ter um repositório que apenas considere uma das faces é, de certo modo, tornar bidimensional uma realidade que é, em si mesmo, tridimensional. Este facto não diminui em nada a necessidade de documentar e arquivar, mas acrescenta outra necessidade: a de conjugar a existência no arquivo com o arquivo da existência. Porque só assim o arquivo de dança se aproximará do estado tridimensional, emergindo como uma realidade dotada de volume próprio. (TÉRCIO, 2017, p. 98).

Apesar de, nessa pesquisa, minha escolha não estar dialogando somente com arquivos especialmente em dança, mas arquivos de todos os modos, compreendo a questão trazida pelo autor e compartilho da necessidade dessa tridimensionalidade, tornando as informações mais completas e mais próximas do que foi a vivência da obra em seu momento de apresentação real e para além dele. Desse modo, ao tratar de arquivos que buscam dar conta do registro e da memória da dança, mais especificamente obras coreográficas, acrescentar o recolhimento de

testemunhos, de depoimentos, de nota da memória de quem vivenciou tal fato, possivelmente, dará conta de contribuir e possibilitar um melhor entendimento, de modo geral, da obra e do que ela provocou, simbolizou e representou no seu recorte temporal. Ao passo que, entendo que pensar o arquivo em dança está para além de registros coreográficos e que documentações e arquivos, como, por exemplo, matérias de jornais com divulgação de espetáculos, mesmo descontextualizadas do que se trata a obra coreográfica, também estimulam e provocam-nos a refletirmos sobre questões políticas, sociais e culturais, acerca de um contexto de atuação da dança, a fim de percebermos o que mudou, as transformações pelas quais a dança passou, entre outras questões. Para ilustrar melhor esse pensamento, apresento as considerações de Ju Brainer Neves (2020), artista, historiadora, pesquisadora do Acervo RecorDança, em Recife, quando, em entrevista concedida, fala sobre entender, a partir de um recorte temporal, aspectos sociais, culturais, políticos e artísticos da dança no Recife.

É, como, por exemplo, a gente tá revendo, tá pensando na digitalização de alguns arquivos, e Elis achou uma reportagem que era do... como era o nome daquele espetáculo? Zambo, né?! Que tinha a moça de saia só e de peito de fora? [Taína Veríssimo responde: Conceição.] Conceição. Aí, tá no jornal, no JC, ela de peito de fora, coisa que hoje em dia num vai ter mais, né?! A gente deu um passo atrás, assim, nessa questão da exibição do corpo enquanto [*sic*] corpo artístico, né?! E não, como corpo sexualizado. Então, isso é só um exemplo, assim, pra poder ver como é bom a gente ter essa visão sobre o que é que acontecia, como é que eram os movimentos. (NEVES, 2020).

Essa fala da pesquisadora é interessante para pensarmos sobre como lidamos com os arquivos; como documentos, feito uma matéria de jornal, podem nos dar dados e nos provocar a refletir sobre contextos do passado em relação com o presente; e, para além disso, como essas fontes podem estar mobilizando e estimulando a criação em dança a partir de uma percepção historiográfica sobre as transformações da dança no Recife. É possível pensar sobre o lugar do corpo feminino em cena no Recife ou sobre a censura e o entendimento de corpo nas mídias, entre tantas outras provocações e desdobramentos a partir da fala de Neves (2020). Trago isto para pensarmos que o campo de possibilidades para nos relacionarmos com arquivos e dança é amplo e os direcionamentos serão dados a partir das escolhas de cada pessoa.

Meu foco e direcionamento, nesse estudo, está pautado em como, a partir do arquivo, é possível criar artisticamente em dança, entendendo o corpo como “corpo-história”, definido por Marques (2012), e ainda como “corpo da história”, defendido por Ligiéro (2011), ambos numa perspectiva de entender o corpo como transitório, poroso – sem um entendimento fixo e

limitado –, um corpo relacional, ancestral. O corpo também, como bem nos diz Leda Maria Martins (2002), ao tratar dos Congados:

O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente representado por convenções e paradigmas seculares, Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação, remissão e transformações perenes do corpus cultural. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado. (MARTINS, 2002, p. 88-89).

Tudo isso a partir do entendimento sobre história que propõe uma desconexão com a cronologia dos fatos, com atenção às questões e provocações suscitadas por ela, e não, pela mera replicação de nomes, fatos, datas e marcos importantes dos acontecimentos históricos. É pensar a partir do tempo presente, entendendo o tempo como espiral. Como um movimento de “parafuso” no frevo, ela vai e volta. Nesse sentido, o corpo é atravessado por uma dimensão temporal que é simultânea, local de relação e ressignificação das experiências inscritas no e pelo corpo. Se relaciona com as referências de cada tempo, de cada época, sempre em movimento de mudança, diálogo e transformação.

Ao fazer considerações sobre o trabalho do historiador e suas escolhas Rochelle (2017) afirma:

Aqui, a função do historiador se mescla à função do arconte: enquanto o arconte decide aquilo que será conservado e suas políticas de conservação, o historiador decide aquilo que será apresentado, que será transmitido, posto que, de costume, o interesse de uma nova proposta historiográfica reside em tornar públicos seus resultados. Construída a partir dos arquivos, mas delimitada pelo sujeito-intérprete e pelas possibilidades que esse sujeito encontra nos arquivos e nas relações que estabelece entre eles, múltiplas formas de história são traçadas. (ROCHELLE, 2017, p. 151-152).

Como intérprete e criador em dança, nesse caso, arrisco correlações entre os entendimentos apresentados acima. Não me definindo como historiador, mas, como diz Paludo (2017), como “mediador de conhecimentos históricos”, em afinidade com essa descrição da função do historiador trazida, estabelecendo aquilo que será revelado, na relação com os arquivos e documentos históricos, buscando outros e novos olhares, diferentes histórias, possíveis narrativas, compreendendo que “[...] nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2002, p. 84). É pensar sob a perspectiva de um recorte acerca da dança frevo, a partir das relações com os arquivos e atravessado por minhas referências e memórias. Provoco

uma troca entre as minhas experiências vividas, como passista e pesquisador de frevo, e a história dessa dança, a partir de arquivos, que, em diálogo, resultará em proposições que partem do meu olhar sobre esses (re)encontros, e que, certamente, os mesmos arquivos, a partir das vivências de outros artistas, apresentariam outros resultados.

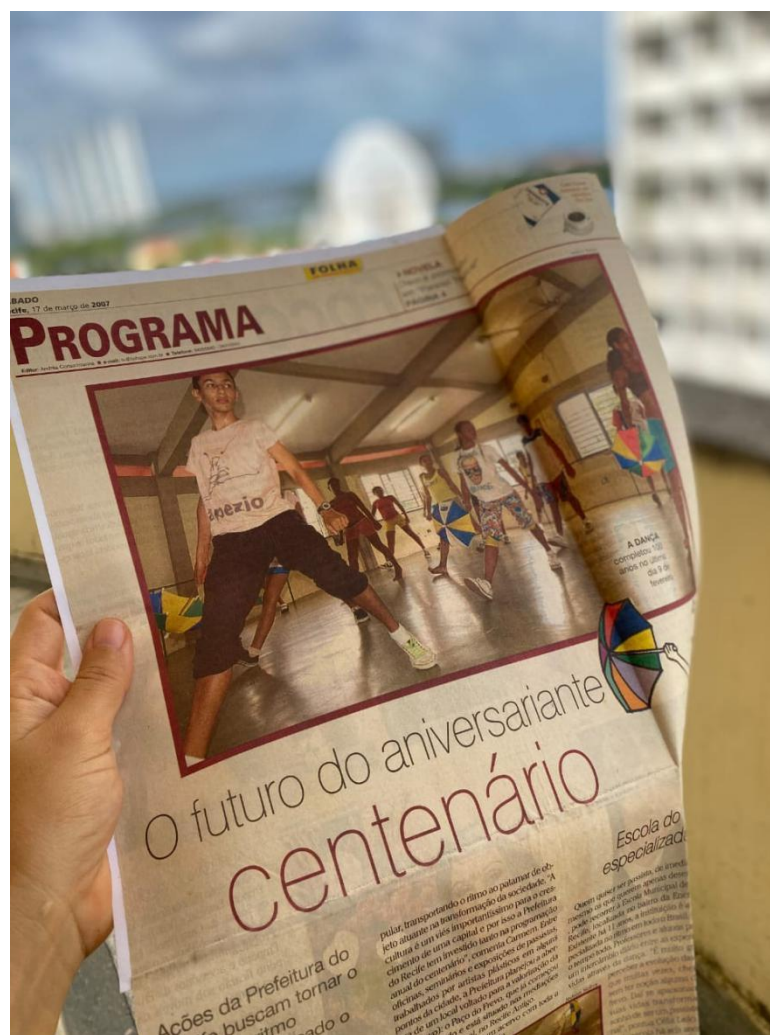
A construção de narrativas é mutável, é atravessada por contextos diferentes; perceber-me imbricado nesse processo é refletir sobre a minha trajetória em relação à trajetória do frevo, estimulando a criação artística e propondo outros olhares para o frevo. Assim, reflito sobre a produção de conhecimento histórico no cruzo, com noções de corpo que não são meramente representativas e reprodutivas, mas que produzem no e pelo corpo questões que provocam e desestabilizam fatos históricos regidos por uma concepção que limita e direciona a apenas uma narrativa e modo de entendimento.

## 2.2 ACERVOS E ARQUIVOS, UM ENCONTRO AFETIVO

No primeiro capítulo dessa dissertação, compartilhei uma matéria de jornal que me provocou a querer começar a fazer aulas de frevo, uma memória da minha relação com o frevo e que minha mãe guardava em seu acervo pessoal. Durante um tempo, refleti sobre a importância dos acervos pessoais; de como foi simbólico saber que minha mãe tinha guardado um jornal que é tão marcante na minha trajetória de passista de frevo. Isso me fez pensar que ela, minha mãe, também percebeu aquela matéria como um fato marcante na minha história e, por isso, guardou. Ela tem um acervo de materiais pessoais meus – fotos, matérias de jornais, registros de vídeos –, contudo, nessa matéria, especificamente, eu não estou; ela foi “apenas” a disparadora para o meu encontro com o frevo. Reencontrá-la me provocou a refletir sobre quantos outros arquivos estão por aí, no mundo, nos acervos, e como eles podem nos provocar, desestabilizar, rememorar, acolher, incentivar. Enfim, como é potente estarmos abertos a todas as possibilidades de encontros, atravessamentos e relações.

Dia 20 de janeiro de 2020, o Acervo RecorDança publica em sua página do Instagram a matéria capa do caderno Programa, do jornal Folha de Pernambuco, datada de 17 de março de 2007. Com o título “*O futuro do aniversariante centenário*”, o texto abordava os 100 anos do frevo e, na foto, eu apareço, durante um momento de aula na Escola de Frevo.

**Imagem 7** – O futuro do aniversariante centenário



Fonte: Caderno Programa, do jornal Folha de Pernambuco, 2007. Acervo RecorDança, Recife, 2020.

No encontro com as pesquisadoras do Acervo RecorDança, dias depois dessa publicação no Instagram, elas compartilharam comigo que essa matéria foi material de acervo coletado pela mãe de uma das pesquisadoras, a mãe de Lilica (Liana Gesteira), que, na época, foi voluntária em um dos projetos do Acervo e que, por ter assinatura de dois jornais locais, recortava tudo quanto era matéria sobre dança. É importante dizer que essa postagem do RecorDança foi para divulgar a campanha da “vaquinha” solidária, em que o objetivo era o de levantar uma verba para a digitalização dos arquivos do acervo, como, por exemplo, esse jornal da foto acima e tantos outros, a fim de torná-los disponíveis e acessíveis. Isso me faz pensar na afirmação de Henrique Rochelle (2017), crítico de dança e professor atuante na área de História da Dança, quando diz que “[...] o arquivo é mídia que pode ser condicionada, que pode ser

cuidada, que talvez possa ser reproduzida, mas que, fundamentalmente, pode ser acessada” (ROCHELLE, 2017, p. 149). É sobre essa necessidade e preocupação fundamental que o RecorDança também pauta sua atuação: dar acesso, através de arquivos e de outras ações, como seminários, publicações de livros, grupos de estudos, às histórias das danças feitas no Recife.

A partir da experiência dessa pesquisa, o acesso a arquivos e documentos e os caminhos a que esses me levaram redirecionaram meu processo de experimentação e pesquisa. Criar meus próprios percursos, sem a imposição de um direcionamento único, me possibilitou perceber o frevo mais amplo e dialógico, atentando-me também aos acontecimentos que surgem no decorrer do processo, no percurso, a partir das relações que vão sendo criadas. Esse tipo de pensamento dialoga e me conecta com o posicionamento do Acervo RecorDança sobre uma história não linear. Em conversa com Liana Gesteira Costa, pesquisadora de memória da dança do Acervo, sobre pensar a não linearidade da história, ela afirma:

[...] a coisa da não linearidade eu acho que veio muito também pela coisa do site, de fazer um acervo virtual, né?! Então, a gente compreendeu que, como é que essa pessoa vai acessar essas informações? Não existe um caminho, a pessoa pode criar vários caminhos e, aí, compreender isso faz com que a gente entenda que não existe uma linearidade. Alguém pode pegar uma foto da década de 70, de um grupo de lá, e fazer alguma conexão com alguma coisa de 2000 e que seja uma outra técnica de dança e fazer uma conexão. Entendeu? Porque é isso. Então, assumir isso no site, no caso, na maneira de tentar organizar o site, e também nas nossas ações, que são mais de difusão. Por exemplo, livros... A gente nunca quis contar uma história. Já teve vários lugares que pegam e botam no livro: a história da dança de Brasília. Existe um livro assim, entendeu?! Tipo, a gente não tem isso, a gente quer assumir que são várias histórias, várias perspectivas, é... Fazer uma exposição também, que a gente também tivesse que lidar de outra maneira. Então, a gente sempre, nas nossas ações, a gente tem essa preocupação em dizer às pessoas, né?! Que a gente não tá nessa história única. E também essa questão de poder alimentar, fomentar, que as pessoas tenham suas próprias pesquisas, tenham seus próprios impulsos de pesquisa. Tanto quem vai acessar como nós, pesquisadoras, que estamos acessando o acervo. (COSTA, 2020).

Ouvir essa colocação de Liana me conecta com uma metáfora trazida por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007), em seu livro *“História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da História”*, ao falar sobre o fazer História:

Como o rio, a História arrasta as suas margens para seu leito, num trabalho incessante de corrosão, em que figuras de objeto e figuras de sujeito, coisas e representações, natureza e cultura se entrelaçam e se misturam, remoinham-se, enovelam-se, hibridizam-se. Ao contrário do que pensamos, se as margens limitam e contêm o rio, dão a ele forma e curso, não são as margens que produzem o rio, mas justamente o contrário, é o fluxo das águas, o passar



incessante de seus torvelinhos que vai escavando as margens, dando a elas contornos, é o rio que produz suas margens. O mesmo tipo de engano costumamos cometer ao pensarmos a História, tanto quando colocamos os objetos, a realidade, a materialidade como sendo seu ponto de partida, como quando colocamos os sujeitos, as subjetividades, as representações como sendo seu ponto de partida. Nem os objetos, nem os sujeitos preexistem à história que os constitui. A história possui objetos e sujeitos porque os fabrica, inventa-os, assim como o rio inventa o seu curso e suas margens ao passar. Mas estes objetos e sujeitos também inventaram a história, da mesma forma que as margens constituem parte inseparável do rio, que o inventam. (ALBUQUERQUE JR., 2007, p. 29).

Que sigamos em busca de descobrir percursos diferentes para os nossos rios, que se misturam e se potencializam na troca e nos encontros. A metáfora do rio, trazida pelo autor, ilustra bem a fala de Liana Gesteira Costa (2020), quando a mesma compartilha que o RecorDança assume uma temporalidade não linear e entende a importância de que cada pessoa, que busca o acesso, possa construir diálogos a partir dos arquivos, na relação com suas vivências e escolhas, criando e recriando possibilidades diversas de (re)construir e refletir sobre a História da Dança. É sob essa perspectiva de acolhimento que me percebo estimulado e provocado nesta pesquisa; de estar em processo, deixando o curso do rio seguir, atento aos percursos, pausas, tempos e espaços em que sigo movendo, experimentando e provocando, a partir dos arquivos e do que eles movem o meu fazer artístico-pesquisador.

O Acervo RecorDança, hoje, é um coletivo de mulheres, pesquisadoras de memória da dança. É assim que elas se reconhecem, após uma mudança na maneira de se organizarem. Não há a perspectiva de querer contar uma história única, pois, desde o início de suas atividades, em 2003, o acervo buscou escolhas a partir do “[...] desejo de permitir uma construção historiográfica plural” (VICENTE, 2016, p. 21), propondo dar voz a variados discursos e narrativas.

É relevante compartilhar que, para além de ser o único acervo exclusivamente de dança no Recife e que também é engajado política, social e artisticamente com o fazer dança na cidade, as escolhas feitas pelo Acervo RecorDança acerca de uma linha de pensamento, reflexão e construção de uma memória da dança no Recife se aproximam dessa pesquisa e de como venho pensando e buscando estudar e experimentar a dança frevo na relação com a sua própria história, entendendo a “[...] história como relacional e inacabada, e, conseqüentemente, sempre sujeita às interpretações e reformulações” (VICENTE e MARQUES, 2016, p. 14).

Desse modo, é importante apresentar aqui que o RecorDança está conectado com uma perspectiva acerca de histórias, no plural. Não é sobre uma história única; é como bem nos diz Vicente e Marques (2016), na introdução do livro *“Acordes e Traçados Historiográficos: a*

*dança no Recife*”, é “[...] a pluralidade de Histórias da Dança do Recife que desejamos fazer circular” (VICENTE e MARQUES, 2016, p. 13). Sobre o RecorDança, Valéria Vicente, fundadora e pesquisadora do acervo, afirma:

O Acervo RecorDança foi concebido como agregador de diversas formas de documentos digitalizados: vídeo, fotos, programas de espetáculos e demais materiais impressos, que foram coletados e catalogados; e entrevistas, resumos dos espetáculos, histórico dos grupos, biografias profissionais, que foram produzidos durante a implementação do projeto. Dessa forma, objetivávamos fornecer o máximo de tipos de informação ao pesquisador. Nossos compromissos, como agentes desse processo, foram os de partir de uma concepção de história que tenha como pressuposto uma valorização de vestígios, e nos manter atentos ao desafio de incorporar essas compreensões no modo de coletar e organizar as informações. (VICENTE, 2008, p. 203).

E completa:

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 a visão convencional de história, de verdade, de dança, e, assim, que contribuam de fato com a produção de conhecimento em dança. (VICENTE, 2008, p. 205).

Ler esse trecho escrito por Valéria Vicente (2008) sobre o trabalho do Acervo RecorDança me faz refletir sobre minhas escolhas e como venho pensando minha criação em dança a partir da relação com a historiografia do frevo. Observo que o modo de pensar me conecta com o RecorDança, por me entender afinado com o discurso sobre a construção de possíveis narrativas, a partir da relação com os arquivos da história da dança, fugindo de uma perspectiva limitada e equivocada de querer produzir uma história única. Encontro maneiras diferentes de criar discursos a partir dessa relação documental, implicado nas possibilidades de problematizações e reflexões que podem surgir no processo, a fim de também, através do corpo, atenuar questões historiográficas que foram esquecidas, anuladas, invisibilizadas, por um possível olhar conservador hegemônico que desejou criar apenas um caminho estruturado de entender, por exemplo, a história do frevo.

Para a história do frevo, foi importante ter uma obra como o livro “*Frevo, capoeira e passo*” (1985), escrito por um teatrólogo, que foi Valdemar de Oliveira. Entretanto, é preciso entendermos em que contexto ele estava inserido e nos atentarmos a olhar criticamente para a história contada, compreendendo, por exemplo, que o autor, como homem, teatrólogo, escritor, formado em Medicina e Direito, na época, tinha legitimidade de fala, pertencia a uma classe

social que possibilitava a ele respeito e validação do discurso. Esse lugar de privilégio e poder que o autor ocupava me faz lembrar do papel do “*arconte*”, na relação com os arquivos, fazendo aqui um paralelo com o lugar da legitimidade de fala.

Sobre o papel dos “*arcontes*”, o filósofo Jacques Derrida (2001), em seu texto “*Mal de arquivo: uma impressão freudiana*”, declara:

[...] aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcionária) que se depositavam então os documentos oficiais. Os arcontes foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. Para serem guardados, na jurisdição desse dizer a lei eram necessários ao mesmo tempo um guardião e uma localização. Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de suporte nem de residência. (DERRIDA, 2001, p. 12 - 13).

Os arcontes tinham o poder da interpretação, eles guardavam as informações, e o modo que eles escolhessem para compartilhá-las era o modo validado e tomado como verdade, a partir das suas escolhas, referências e vivências. A relação que percebo entre os arcontes e a produção bibliográfica sobre o frevo feita por Valdemar de Oliveira, por exemplo, é o perigo de uma história única, de acharmos que aquela escrita, a partir das referências daquela pessoa, esgota as possibilidades diversas de entender e contar histórias, nesse caso, do frevo. Ocultar ou negar fatos históricos afeta diretamente o rumo da história e as possibilidades de entendimentos, atravessamentos e implicações. “Efetivo apagamento da memória que pode ser programático ou meramente acidental, mas que afeta os resultados da pesquisa em história, e, portanto, os traçados feitos sobre ela.” (ROCHELLE, 2017, p. 151).

Posto isto, é relevante compartilhar que identifiquei no Acervo RecorDança um espaço que se preocupa também com as pessoas que se relacionam com as ações propostas pelo Acervo, produzindo e estimulando uma ideia móvel sobre o seu fazer, em que há transformações e nada é estático. O RecorDança estimula as pessoas a se questionarem sobre o papel delas na produção de novos olhares.

É relevante afirmar a importância de acervos que estejam conectados com perspectivas que buscam provocar nas pessoas a reflexão sobre como as relações se estabelecem na fruição e nos diálogos possíveis a partir dos arquivos, pensando na disponibilidade e acessibilidade de informações, sem a pretensão de construir um entendimento limitado e reducionista sobre os

fatos. A constituição dos acervos, suas temáticas e formas de organização são sempre um ato político e, a partir disso, cabe às pessoas que o fazem provocar a reflexão sobre possibilidades diversas de outros e novos olhares. Na proposição e provocação de ampliarmos os pontos de vista, multiplicam-se os olhares e possibilita-se maior diversidade de narrativas, não reduzindo as perspectivas dos acervos a uma única abordagem.

Assim, política e afetivamente, penso na dimensão que o Paço do Frevo, museu dedicado ao frevo, em Recife, busca estabelecer na relação com seus interlocutores, visitantes, funcionários, enfim, pessoas que entram em contato e procuram diálogo com o frevo a partir dessa instituição. Afirma-se como um “museu empático”, que busca “[...] valorizar e visibilizar múltiplas vozes, agenciar indivíduos e catapultá-los para novas experiências, novos pensamentos e, portanto, novas existências e resistências” (COSTA e SARMENTO, 2018, p. 11).

Particularmente, pensar o Paço do Frevo e a pesquisa com o frevo me chega como um acolhimento, como um encontro para trocas, conversas e provocações. O Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe, localizado no térreo do museu, é onde me sinto livre, com asas para voar, mesmo que com os pés no chão. Boa parte dessa dissertação se fez lá, no espaço físico do centro de documentação, antes, durante e depois de várias conversas, provocações, descobertas com Luiz Santos, historiador e pesquisador, que está sempre por lá, aberto a diálogos, impulsionando e instigando a pesquisa com o frevo. Com um acervo disponível para consultas, foi imerso nesse ambiente que tive o privilégio de desenvolver essa pesquisa, sendo atravessado pelos encontros que surgem na experiência e no tempo presente – de poder estar estudando e, de repente, encontrar um maestro, um/uma passista de frevo, um/uma pesquisador(a) e tudo isso de algum modo ir alimentando e provocando reflexões.

No livro “*Frevo, memória e patrimônio*”, lançado em 2018 pelo museu Paço do Frevo, que tem entre os objetivos da publicação a “[...] diversificação das narrativas em torno das histórias e memórias do frevo, bem como a compreensão de parte dos desafios e perspectivas relacionados à salvaguarda deste bem cultural” (ESTEVES e SANTOS, 2018, p. 14), buscou-se “[...] ampliar e diversificar as vozes de atores sociais que mantêm fortes relações com o frevo, com toda sua vitalidade e potência” (COSTA e SARMENTO, 2018, p. 11). O livro se apresenta como um recorte a partir das memórias e vivências de pessoas da “comunidade do frevo”. Esse termo é usado para se referir a pessoas que se relacionam com o frevo em suas mais variadas possibilidades: música, dança, agremiação, pesquisa, brincadeira, entre outras. É interessante percebermos, nesse livro, a diversificação de discursos e narrativas acerca do fazer frevo, ao respeitar e potencializar as escolhas e memórias de cada pessoa, compreendendo que

a temporalidade entre elas é um movimento de “faz que vai, mas não vai”. Sendo assim, torna-se possível criar relações entre as memórias de Dona Nair, foliã de 98 anos, e de Henrique Albino, músico de 25 anos, reconhecendo o estímulo ao contato e aprendizado mútuo intergeracional, que possui uma dimensão afro-diáspórica, cuja ética da oralidade permite e alimenta.

O Paço do Frevo, como uma instituição público-privada, promove diversas atividades e projetos que propõem diálogos com o pensar e fazer frevo. Dentro disso, o centro de documentação é responsável por desenvolver alguns projetos que provocam a reflexão sobre variadas formas de pensar e fazer frevo, possibilitando às pessoas saírem de suas zonas de conforto, problematizando, tensionando e concebendo outros modos de olharmos para essa manifestação, sob uma perspectiva de compreensão do frevo numa dimensão ampla e plural. Alguns desses projetos, dos quais tive oportunidade de participar, pelo menos de uma edição de cada, seja como palestrante, mediador ou público, são: Frevo em debate, Encontro de Pesquisadores e Observatório do Frevo. Ambos buscavam sempre, em todas as suas edições, discutir e refletir acerca do frevo.

Em conversa com Luiz Santos (2019), pesquisador do museu e figura importante nas provocações e diálogos no desenvolver dessa pesquisa, sobre os projetos do centro de documentação e seus objetivos e propósitos, ele comenta:

Assim, todas essas propostas, Jefferson, que o Paço do Frevo veio trabalhando junto com vocês, percebam que o seguinte: todas elas a gente procura, ao máximo, divulgar todas as vertentes da dança do frevo, e todas as vertentes, da música, das agremiações, enfim, a pluralidade que existe dentro do frevo. Que é uma forma de a gente, é... não só divulgar, para o público, que existem repertórios diferentes, estéticas diferentes, né?! Corpos diferentes, na forma mesmo, de estética do corpo, de dança e tudo mais, mas que a gente possa perceber e trazer pro grupo que não existe só uma forma de dançar, não existe só uma forma de se vestir, todas elas são importantes para traduzir essa inquietação que é inerente ao frevo, que é se expressar de alguma forma, dizer algo, contar uma história. E... o legal desse processo também, de todos eles, seja dos de pesquisa ligados aos projetos do centro de documentação e das programações da escola, enfim, da escola de dança e tudo mais, foi que, ao longo desses seis anos, a gente sempre provoca os artistas para trazer, propor coisas diferentes. Aí, eu vou dar alguns exemplos: Rebeca Gondim, que eu acho que é um, também é um clássico nesse sentido, né?! Fazia parte de uma estética da dança e, aí, Dani provoca ela: olha, por que tu não pensa [*sic*] em fazer um solo, enfim. E, aí, ela faz “*Na malandragem do feminino*”, uma outra, né... O frevo está ali, mas tem o sentido político, tem o sentido social, tem o sentido de gênero superpotente. Mas, veja, é uma outra forma de representar, na verdade, utilizando o frevo para contar outras coisas, né?! (SANTOS, 2019).

Gosto quando Luiz fala “[...] essa inquietação que é inerente ao frevo”, pois é a partir de poder entendê-lo desse modo que meu encontro com os arquivos e memórias do frevo me move e, sobretudo, me estimula a criar em dança. Acessar uma matéria de jornal que relata a chegada do frevo no Rio de Janeiro, por exemplo, instiga a querer saber mais sobre essa presença do frevo em outro território que não seja Recife e, a partir daí, refletir sobre esses corpos, sobre as atividades da classe trabalhadora da época, do local onde ele acontecia (centros urbanos da cidade), da potencialidade de subversão da classe desfavorecida de poder fazer festa na rua, da agressividade e necessidade de ocupar espaço, entre tantos outros possíveis olhares que estimulam a experimentar o movimento, a investigar modos de mover e refletir sobre essas questões. Proponho que, também a partir do movimento, da experimentação, seja possível trazer para o centro da discussão questões que foram esquecidas por uma tentativa de entender a história a partir de um único olhar.

É sob essa perspectiva proposta pelo Paço do Frevo e pelo Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe, que essa pesquisa se faz em diálogo, deixando-se atravessar por uma diversidade de narrativas; refletindo; e, ao mesmo tempo, provocando-nos a ampliarmos o campo de visão e de entendimento sobre uma tradição que é mutável, que se transforma e que, em movimento de espiral, propõe diálogos para além de uma cronologia temporal linear. Sigo movido sempre por uma inquietação própria do fazer frevo, fundamentada nos encontros, nas trocas, nas relações, assim como foi o seu contexto de surgimento, imbricado por vários modos de fazer música e dança.

Desse modo, é importante ressaltar a fala de Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1994, p. 14) ao dizer que “[...] no museu, a dimensão cognitiva sempre se imbrica, profundamente, na afetiva”, e completa dizendo:

Estou convicto de que, no século XXI, os museus não serão espaços anacrônicos e nostálgicos, receosos de se contaminarem com os vírus da sociedade de massas, mas, antes, poderão constituir extraordinárias vias de conhecimento e exame dessa mesma sociedade. Serão, assim, bolsões para os ritmos personalizados de fruição e para a formação da consciência crítica, que não pode ser massificada. (MENESES, 1994, p. 14).

Ler Ulpiano (1994), mesmo atentando ao ano em que ele escreve esse texto e considerando ainda relevante tais considerações, me faz pensar nos direcionamentos e escolhas feitas tanto pelo Acervo RecorDança, como um acervo de dança no Recife, quanto pelo Paço do Frevo e o Centro de Documentação Maestro Guerra-Peixe, como um museu e local de pesquisa e documentação especificamente dedicados ao frevo, que propõem diálogos a partir

de perspectivas que não se distanciam do público e de seus interlocutores. Espaços que apresentam e constroem seus fazeres a partir de uma organização afetiva e de parceria nas relações, percebendo a importância de uma democratização nos modos de fazer, abertos a multiplicidade de olhares e construções narrativas que dialoguem com os contextos e vivências de cada pessoa que busca acesso às informações e documentações históricas. Na especificidade do frevo, percebo o cuidado do Paço do Frevo, como uma instituição que legitima e corrobora a preservação, transformação e salvaguarda do mesmo; como um museu que busca dialogar e propor encontros e trocas a partir de uma concepção que acolhe e, afetivamente, busca construir junto. A exemplo disso, temos o livro, citado acima, e também a exposição “*Frevo da cabeça aos pés*”, que abordaremos mais à frente e que se concebem a partir da memória e relação de diversas pessoas com o frevo, quer sejam elas pesquisadoras dessa manifestação, quer sejam foliões, que, a partir de suas singularidades, contribuem, constroem e transformam a história do frevo em plural.

### CAPÍTULO 3. “FERROLHO”: ABRINDO O PROCESSO DE CRIAÇÃO

#### 3.1 MEMÓRIAS, LEMBRANÇAS E RESSIGNIFICAÇÕES NO DANÇAR FREVO

No início da dissertação, eu compartilho a fala do pesquisador, Hugo Meneses, na qual ele traz a importância da manutenção de acervos pessoais. No meu caso, como passista de frevo e artista da dança, a fala dele me faz atentar para o quanto são importantes a manutenção e o cuidado para registrar e arquivar documentos, momentos, encontros, apresentações, vivências. A fala de Meneses é sobre entendermos que, mesmo que algumas peças estejam no museu, por exemplo, em determinada exposição, aquilo ali é apenas um recorte de dada realidade, é o modo escolhido, por pessoas em uma curadoria, para ilustrar e compartilhar uma história. Partindo desse entendimento, ressalto a matéria de jornal arquivada por minha mãe, aqui já mencionada, e a importância da formação e manutenção dos arquivos pessoais para a construção de uma memória pública, bem como das políticas de produção dessa memória. Eu só pude acessar essa memória e resgatar esse registro pelo fato de a minha mãe ter arquivado em seu acervo pessoal; de outro modo, possivelmente, eu não teria acesso a esse material e informação.

O Paço do Frevo inaugura, em 23 de janeiro de 2018 a exposição “*Frevo da cabeça aos pés*”, na qual compartilha com os visitantes do museu figurinos, acessórios, instrumentos, entre outros objetos de pessoas da comunidade do frevo. A exposição é composta pela memória e história de vários artistas através de objetos afetivos.

“Lembro, como se fosse hoje”, do convite do Paço do Frevo para que eu pudesse compartilhar peças do meu acervo pessoal que estivessem vinculadas às memórias que construí ao longo da minha trajetória artística, esta, inteiramente, entrelaçada ao universo do frevo. Os objetos-memória escolhidos para a partilha compunham sentido dentro da minha trajetória como passista, professor e pesquisador de frevo. Foi solicitado que eu escolhesse alguns itens e escrevesse sobre eles, mencionando sua importância, o significado e a história da minha relação com aquele objeto. Hoje, escrevendo essa dissertação, penso no quanto todo esse contexto de pré-exposição já estava ligado ao assunto dessa pesquisa em dança, na qual busco retornar às encruzilhadas e encontrar relações entre minha história e a história do frevo, a fim de pensar possibilidades de criação em dança, estimulando possíveis ressignificações e outros modos de olhar para o que foi sedimentado como história do frevo.



Na época, parei para refletir se eu teria algo de relevante para compartilhar, pois, até então, pensava: como eu, apenas mais um passista no meio da multidão, poderia ter algo que fosse tão importante para uma exposição que estaria no museu do frevo? Pensava no que eu tinha e, a partir disso, no que também poderia ser compartilhado com o público, o que tinha relevância ou que de algum modo faria sentido para outras pessoas. Nada me parecia relevante ou necessário, até eu transformar o modo de me perceber nesse processo. O convite e o questionamento que me foram direcionados fizeram com que eu me voltasse para minhas memórias, de modo a encontrar algo que pudesse ser disponibilizado ao compartilhamento e que estivesse ligado à história do frevo. Pensar no outro e na infinidade de sentidos que poderiam ser atribuídos pelo público visitante da exposição foi algo que norteou minhas escolhas no que se refere à responsabilidade de pensar meus próprios caminhos de significação dos objetos-memória individuais compartilhados, para que estes pudessem somar à construção das memórias coletivas. Sendo assim, revisitando, acolhendo as minhas memórias e minha história no frevo, reconhecendo-o como construção coletiva e a mim como parte da coletividade, pude valorar meu lugar como pessoa, folião, passista, professor e pesquisador de frevo. Dessa forma, compartilhei duas coisas:

1. O figurino usado por mim no ano de 2001, no Festival de Dança de Joinville. Lembro que esse modelo de roupa masculina influenciou outros passistas a uma mudança de padrão no figurino de frevo, além de, por um tempo, se manter uma tradição no figurino dos passistas de frevo o uso das bandeiras do Brasil e Pernambuco. O figurino padrão, e aqui eu vou me restringir ao modelo masculino e a um recorte temporal dos anos de 1990 e início de 2000, estava, de modo geral, conectado com as cores presentes nas sombrinhas de frevo – azul, vermelha, verde e amarela – que, por sua vez, são as cores também presentes na bandeira de Pernambuco. Feitas com um tecido chamado de cetim, os homens vestiam calça comprida, folgada, que fosse confortável e possível de realizar os movimentos, e um estilo de camisa de manga comprida, na qual dava-se um nó na frente, próximo à região do osso esterno. Se voltarem ao primeiro capítulo, poderão ver esse modelo, que estou chamando de padrão, na imagem em que estou com o Mestre Nascimento do Passo.

Sobre a presença das bandeiras do Brasil e Pernambuco nos figurinos, o Dossiê IPHAN 14 – Frevo (BARBOSA, 2016), afirma:

A partir da década de 1980, verifica-se a legitimação do frevo como símbolo da cultura pernambucana, constatada sua expressão em orelhões públicos em formas de sombrinhas, em cartazes de turismo do Estado, em suvenires e monumentos. Seus novos meios de representação chegam até a internet, com várias páginas na web que fazem menção a esta manifestação cada vez mais exposta ao conhecimento global. Outra característica visual do frevo nos últimos 15 anos foi a relação que se estabeleceu com a bandeira de Pernambuco, esse casamento se deu com certa facilidade, visto que a bandeira pernambucana dispõe de imagens alegres, pela presença do arco-íris, assim como pelo uso do sol, e de cores como azul, amarelo, vermelho, verde e branco. Sendo a azul predominante. (BARBOSA, 2016, p. 57).

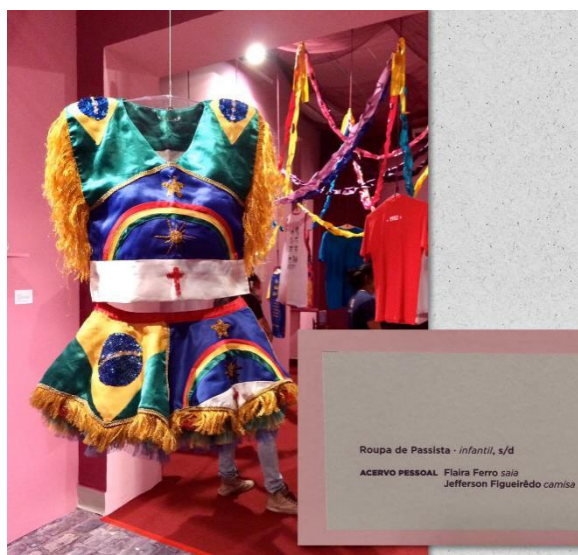
O Dossiê IPHAN 14 – Frevo foi publicado em 2016 e, como visto no trecho acima, essa característica visual do uso da bandeira pernambucana prevaleceu “nos últimos 15 anos”, indo de encontro com o recorte temporal desse figurino apresentado abaixo. Vislumbro aqui, ainda, comentar sobre um cuidado e atenção com a criação desses figurinos em relação ao uso de franjas, lantejoulas, bordados, algo antes não visto em figurinos masculinos. Associo essa mudança estética a esse contexto apresentado acima, de engrandecimento e legitimação da cultura pernambucana, a partir de uma iconografia ufanista; e também ao processo de espetacularização das danças populares, que as transporta de seus contextos de produção e manifestação, entre elas o frevo, nascido nas ruas, para apresentações em palcos e festivais de dança. Entendo esse movimento como um modo de afirmação de identidade, de mostrar de onde vem, de relacionar o frevo e Pernambuco como símbolos associados de uma representação cultural. Cabe, então, contextualizar que essa concepção de identidade está pautada numa perspectiva regionalista e nacionalista, que busca contemplar, de modo geral, sem preocupação com especificidades e diferenças; que propõe uma unidade, um contexto de representação de um todo a partir de algo característico e simbólico. Abordagem diferente do que defende Paul Gilroy (2007), ao indicar ser a identidade um dispositivo interpretativo produtor de diferença, definidor de pertencimento e de fronteiras.

A consciência da identidade ganha um poder adicional a partir da idéia [*sic*] de que ela não é o produto final da “audácia” de algum homem grandioso, mas o resultado de uma experiência compartilhada, enraizada e vinculada em especial a lugar, localização, linguagem e mutualidade. (GILROY, 2007, p. 126).

Pensar a identidade sob a perspectiva de representação cultural nos direciona a localizar o frevo territorialmente, a partir desse caráter regionalista e nacionalista de afirmação de um discurso oficial, que, hoje, me faz refletir em como esse formato criado também afasta, assusta e, por vezes, exclui quem não se percebe dentro do modelo estabelecido. Digo isso,

especificamente, em relação à dança frevo e seus signos e códigos, o uso da sombrinha, o figurino colorido, o tênis de uma marca específica, entre outros acessórios que compõem uma “definição” da e do passista de frevo. Códigos marcantes que, quando não utilizados, a causa é questionada e coloca-se à prova o próprio fazer frevo. O não uso da sombrinha ou um figurino fora desse padrão citado acima é entendido como descaracterização ou negação da dança, como se dançar sem sombrinha não fosse frevo, questão que discutiremos mais a frente e que será estímulo para experimentação e criação em dança.

### Imagem 8 – Roupa de frevo



Fonte: Roupas de frevo, 2001. Acervo pessoal dos passistas Fláira Ferro e Jefferson Figueirêdo. Exposição "*Frevo da cabeça aos pés*", Museu Paço do Frevo, aberta em fevereiro de 2018.

É interessante e relevante pontuar que acima é possível ver a peça superior do meu figurino e a peça inferior do figurino de Fláira Ferro, passista que, em 2001, esteve comigo no Festival de Dança de Joinville e que também, a convite do Paço do Frevo, entregou seu figurino como algo que tem um valor afetivo na sua relação com o frevo. Volto a trazer a fala de Hugo Meneses para reiterar a importância dos acervos pessoais e de como eles podem dialogar para além do que imaginamos. Por coincidência, eu e Fláira compartilhamos esse figurino e a curadoria fez essa combinação. Tal fato me leva a perceber e entender a importância de cada folião e folião na construção e reconstrução do frevo, na valorização de cada pessoa que se vê

imbricado no fazer frevo, além de reconhecer a importância das histórias e memórias individuais na construção e transformação da manifestação coletiva que é o frevo.

Quando escolho o figurino como possível peça para ser exposta, estou lidando com uma memória que é afetiva, que fala sobre mim, sobre um tempo passado, sobre um recorte da história de uma dança que é centenária. Sendo ele exposto, juntamente com outras peças, de outros(as) fazedores(as) de frevo, como é possível também deixar ser aflorada, na fruição da obra, essa memória afetiva? Como criar mecanismos e proposições que dêem conta dessa memória afetiva? Nesse sentido, reflito como a minha memória afetiva, na relação com a dança frevo, pode ser estímulo e disparador para a experimentação e criação em dança, de modo que eu consiga também, de alguma forma, dialogar com as possíveis memórias de quem vai se encontrar, receber e fruir minha dança. E, ainda, como a minha escolha, o meu objeto pessoal pode ser organizado e disposto numa exposição sobre a memória do frevo de maneira a fazer uma ignição criativa em quem o vê exposto? Nesse contexto, é importante pensar como deixar acessível não apenas o objeto material, mas também comungar a pergunta que ele detona: como organizar uma exposição e convidar o expectador a mergulhar nas minhas memórias e dançar com elas?

É uma boa provocação para refletirmos sobre a relevância do diálogo com a curadoria de uma exposição como essa, entendendo que as possibilidades de fruição e relação com a obra podem ir além, provocando o expectador e, ao mesmo tempo, convidando-o a conhecer e compartilhar as memórias ali expostas. Logo, faz-se necessário conhecer a memória de cada artista com seu objeto, de modo a construir uma organização que provoque e conduza os visitantes da exposição a mergulharem nas suas próprias imagens. É preciso levar em conta a importância de democratizar a apreciação crítica sobre a construção da história, não a fixando nos historiadores, nem nos artistas.

Assim sendo, reflito e provo a pensarmos sobre a importância de um diálogo na relação de pesquisa e apreciação de objetos e documentos históricos para além da fetichização das peças e reafirmação de sua história, mas como provocação e ferramenta potencializadora da imbricação das pessoas (visitantes da exposição) com esses objetos e documentos. Assim, corroboro o que diz Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1994), ao falar da relação com objetos e documentos históricos no espaço museológico:

[...] é a função documental do museu (por via de um acervo, completado por banco de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança – atributo capital de toda realidade

humana - deixa de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível. (MENESES, 1994, p. 12).

2. A sombrinha de frevo que dancei na comissão de frente da Estação Primeira de Mangueira, no ano de 2008, no Rio de Janeiro. Com o objetivo de juntar frevo e samba, a escola levou para a Marquês de Sapucaí, com mais de 4.000 integrantes, o enredo “100 anos de frevo é de perder o sapato. Recife mandou me chamar...” Em homenagem ao centenário do frevo, comemorado no ano de 2007, a escola trouxe em sua comissão de frente, dirigida e coreografada pelo dançarino Carlinhos de Jesus, um elenco todo composto por passistas de frevo da Escola de Frevo Maestro Fernando Borges, do Recife. Foram 15 passistas que, ao longo de três meses de trabalho, colocaram na avenida a comissão de frente intitulada “*Frevo do amanhã. Um futuro de paz*”. O frevo de Recife no Rio de Janeiro, duas cidades distintas, mas com semelhanças, sobretudo, quanto à história do frevo. O frevo feito no Rio de Janeiro, a criação do Clube Vassourinhas no Rio, os desfiles de rua de diversos clubes e blocos de frevo que surgiram em meados da década de 1930. E eu, fazendo frevo no Rio de Janeiro em 2008, ainda nem tinha noção disso tudo, da dimensão e importância histórica do fazer frevo para além do recorte territorial de Pernambuco. À frente, conversaremos sobre esse (re)encontro com o Rio de Janeiro e a história do frevo feita na, até então, capital federal.

### Imagem 9 – Sombrinha de frevo



Fonte: Acervo pessoal do passista Jefferson Figueirêdo, usada na comissão de frente da escola de samba Estação Primeira de Mangueira, em 2008, exposta desde fevereiro de 2018 no Museu Paço do Frevo, em exposição intitulada “*Frevo da cabeça aos pés*”.

A sombrinha que, nessa pesquisa, estimula a criação em dança e a investigação de movimento, na qual trago certo desapego de antigos modos de me relacionar com esse objeto, está em evidência, exposta no museu. Curioso perceber a história do frevo e o modo de entender como seus elementos cênico-coreográficos constituintes podem se transformar e/ou adquirir novos sentidos, conforme a maneira pela qual percebo esses objetos atualmente. A mesma sombrinha que tem um destaque na sala de exposição será adiante problematizada e investigada nessa pesquisa, motivando e impulsionando outros movimentos, diferentes do que, comumente, a vemos desempenhar.

*Frevo. Dança.  
Criação. Experimentação. Transformação.*

Hoje, eu começo a entender que o meu processo de criação com a dança frevo está em contínuo desenvolvimento, sendo atravessado pelas experiências, pelo tempo, pelas memórias e, sobretudo, pela história dessa dança, e não só da dança, mas do frevo como manifestação cultural.

Trazer as palavras experimentação e transformação na epígrafe acima tem um caráter simbólico bem significativo, pois é, nesses dois pilares, que vem se sustentando o processo de criação correspondente a esta pesquisa de mestrado, fazendo recorte da relação historiográfica do frevo com a criação em dança. O que a princípio seria um solo de dança, uma criação a partir de inquietações minhas na relação historiográfica com o frevo, tornou-se um experimento de dança em vídeo.

Quando trago o termo inquietações é para elucidar questões próprias do dançar frevo, que, hoje, visualizo por outra perspectiva e que, a partir dos atravessamentos que tive, e continuo tendo, na minha relação com o frevo, percebo a necessidade de tensionar e pensar criticamente. Início minha história com o ensino do frevo, ainda como aprendiz, na Escola de Frevo Maestro Fernando Borges, no ano 2000. Durante muito tempo, estive limitado a um modo de representação da dança frevo ligado à espetacularização, regido por um modelo de cópia e repetição, de criação de coreografias, de busca por uma perfeição na execução do movimento. Em 2010, quando ingresso no curso de Licenciatura em Dança da UFPE, adentro outros universos, que me fornecem diferentes ferramentas para buscar outras possibilidades de refletir acerca da dança frevo. Acessando outros lugares de entendimento da dança, de conhecimento

do corpo e do estudo do movimento, começo a construir um pensamento crítico e analítico sobre a dança que eu fazia.

É nesse contexto de encontro e confronto que surgem as inquietações e questionamentos sobre o frevo, em particular, relacionados à história dessa dança e o modo linear de concebê-la e situá-la historicamente. Essa forma linear de olhar para os acontecimentos historiográficos limita atravessamentos potentes que possam trazer à tona temáticas que não estão atreladas a um tempo histórico fixo, mas que acompanham, no caso do frevo, a transformação de uma manifestação cultural durante sua trajetória de existência. Pensar essa fluidez no fazer historiográfico me encanta, por me permitir ir e voltar, trazer para o presente questões do passado que ainda são pertinentes e potentes para conversarmos hoje. É esse tipo de relação historiográfica que venho buscando com o frevo, esse “faz que vai, mas não vai”, esse movimento de ginga, de apropriação de um pensamento sobre história que seja aberto aos atravessamentos e suas temporalidades e latente no estudo, pesquisa e criação de um corpo que dança.

É importante compartilhar que, até chegar ao formato de vídeo, as escolhas e mudanças no percurso aconteceram, por isso, a transformação. Sendo assim, corroboro a proposta de videodança apresentada por Paulo Caldas (2008), em seu texto *“Imagem e memória: breve esboço sobre a dança e o audiovisual”*, em que afirma:

A chamada videodança testemunha hoje uma intensificação da interface dança-cinema/vídeo: nela vemos problematizadas diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe. E, no entanto, as tentativas de definição desse tipo de obra ainda continuam precárias, incapazes de circunscrever as inúmeras possibilidades de criação. É frequente tomá-la como um produto híbrido, nascido de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual essas linguagens se tornam indissociáveis; como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo. (CALDAS, 2008, p. 250).

O vídeo apresenta uma poética própria para além da ideia de registro, de ser um arquivo. A videodança que surge nessa pesquisa se apresenta a partir desse entendimento que Caldas traz como “[...] uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo”. Ela foi criada nessa perspectiva: de ser vídeo, de ser visualizada a partir da projeção numa tela. Desse modo, acrescento que a criação dela, a sua filmagem, abre possibilidades diversas de manipulação e criação de imagens e corpos que dançam a partir do processo de edição, que se conecta com as inquietações e provocações pertinentes a esse processo e que serão retomadas mais à frente.

A escolha por um pensamento historiográfico não linear, passível e possível de ser atravessado por temporalidades outras, me levou a considerar que o processo de criação e experimentação de movimento estaria em aberto. Mesmo que com direcionamentos sobre o que fazer e a partir do que sugerir de estímulos para o corpo, me propus a estar atento a como os encontros com as documentações sobre a história do frevo me afetariam e a como essa relação de pesquisa e estudo diretamente com os arquivos que compõem a história do frevo se encaminharia e, de algum modo, refletiria na experimentação de movimentos.

*Localizar. Ocupar.  
Territorializar. Estar.*

Pensar espaço e lugar me dá a dimensão de presença e ausência, algumas vezes, de escolha em relação a onde eu quero estar e o quanto aquele lugar se faz presente, ou não, para que eu esteja. O entendimento de espaço apresentado por Kátia Canton (2009a), escritora e crítica de arte, em seu livro “*Espaço e Lugar*”, parte de uma compreensão mais geral, no sentido de considerar o espaço como algo maior, não específico, e lugar é trazido como um recorte, uma noção específica do espaço. Compreender espaço e lugar me localiza e me faz conceber a possibilidade de construir e ocupar lugares diferentes dentro de um mesmo espaço.

Minha pesquisa é com a dança frevo, que aqui considerarei como o espaço, trazendo o entendimento de espaço não só pelo espaço físico, mas como um espaço de atuação artística e pedagógica de uma dança tradicional desenvolvida na cidade do Recife. Quando falo não só pelo espaço físico é para propor o pensar esse espaço como algo amplo, com suas características e modos de fazer e pensar dança, a partir de suas organizações, padrões e estereótipos do seu fazer. Tendo a dança frevo como o espaço, o lugar é um recorte bem específico quanto ao pensar e fazer frevo, a partir do entendimento de que a tradição se transforma no tempo e os modos de organização e fazer frevo podem ganhar outras possibilidades.

É a partir do visível e não visível que penso o frevo, nessa relação de reconhecimento de uma dança centenária e simbólica, porém, considerando que ela não se resume a apenas um modo de fazer. Por exemplo, a dança frevo, comumente conhecida, difundida e ensinada é caracterizada pela execução e repetição de movimentos codificados, que foram criados em uma determinada época, em um determinado contexto, a partir de determinados corpos. Os passos são aprendidos com base em um modelo metodológico que pressupõe a adequação do dançarino ao padrão e à imagem de cada passo. No entanto, cada corpo possui suas especificidades e potências expressivas. Atento aqui para a importância de pensarmos também sobre uma



despadronização do pensamento de corpo, levando em consideração o respeito e a valorização da diversidade dos corpos e suas histórias, tendo em conta os atravessamentos de localização social, racial, de gênero, idade, sexualidades, estrutura física, naturalidades. Então, como fazer para respeitar o que cada um tem a oferecer? Por que não permitir ao dançarino experimentar a sua maneira de entender e executar o passo? Será que existe apenas uma forma de ensinar e realizar os movimentos? As localizações acima interferem no aprendizado e nas escolhas para dançar frevo? É preciso sabermos que a discussão sobre as estigmatizações e os acessos desses corpos não exclui a provocação sobre o lugar transitório, movente e relacional desses saberes e fazeres.

Alguns questionamentos, em relação a essa abordagem, me levam a pensar que meu recorte acerca do frevo é um não lugar, pois busco, a partir de um olhar revisionista sobre essa dança, pensar as transformações nos seus modos de organização por meio de sua historicidade, refletindo sobre seus aspectos culturais, políticos e artísticos. Esse aspecto me leva a seguir por outro caminho de construção e entendimento do frevo, ao procurar ocupar um lugar que é pouco visibilizado, considerando a dimensão espacial que o frevo possui como dança.

Sobre não lugar, Canton (2009a) aponta:

Neste momento histórico da chamada globalização ou mundialização, deslocamentos constantes nos fazem sentir que o lugar de pertencimento, de aconchego – a Pasárgada – é constantemente substituído por uma necessidade de nos adaptar aos impactos da vida contemporânea e tecnológica. (CANTON, 2009a, p. 58).

É essa necessidade de adaptação que me move com relação ao frevo, de repensar, rever e transformar modos e entendimentos que dialoguem com o contexto do hoje, com as necessidades do agora. Considerando o tempo como irreversível e aberto a possibilidades e atravessamentos, dialogo com o que diz Albuquerque Júnior (2009), sobre o papel do historiador:

O historiador na pós-modernidade é um profissional dedicado à reciclagem das versões do passado, dos sonhos dos homens, das utopias falhadas, das grandes profecias malogradas. É alguém que, de posse das latas e garrafas vazias das grandes promessas da história, agora atiradas num canto, amassadas, enferrujadas, chutadas sem cerimônia pelos passantes, as submete a um trabalho de repreensão, de releitura, de redefinição de sentido e utilidade, versões do passado que depois de passarem por um trabalho de desconstrução, de seleção, de modelagem, voltam a estar cheias de saber e de sabor, voltam a fazer sentido, voltam a influenciar a vida dos homens de hoje, que as podem tragar por terem novo valor. (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 9).

É essa percepção que permite estabelecer relações com o passado, entendendo que nessa temporalidade não linear existem transformações, que não passam por juízos de valor, mas que transformam ideias, conceitos e modos de pensar e ver o mundo. O ato de transformar possibilita problematização, articulação, crítica, construção, desconstrução e reconstrução de corpos, recriação de danças e revisão de conceitos.

Sobre a relação com o tempo e com a história é interessante ainda o apontamento trazido por Albuquerque Júnior (2009), no qual apresenta, em seu texto “*O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades*”, uma perspectiva não linear atravessada e entrelaçada de pensar a história a partir da metáfora com o trabalho de uma bordadeira. Segundo ele (2009):

O historiador, como a bordadeira, ao final de suas atividades de pesquisa, tem à sua frente uma cesta cheia de documentos, de relatos, de imagens, de escritos, de narrativas, de variadas cores e tonalidades, misturados de forma caótica. É ele, como faz a profissional do bordado, que submete este caos a uma ordem, a um desenho, a um plano, a um projeto, a um molde, a um modelo, que deve ser previamente pensado. Assim como no bordado existirá aquelas laçadas, aqueles pontos, aquelas amarrações, que serão fundamentais para que o desenho se sustente e se faça, na narrativa historiográfica existirá, o que não por mera coincidência se chamará de fio condutor, de fio da meada, o problema, a questão, o objetivo, que deve ser perseguido e deve estar presente durante toda a narrativa. Sem o problema, sem a tese, sem um argumento central a expor e defender, a narrativa historiográfica não perderá seu caráter fragmentário, não passará de uma crônica, de um arrolar de eventos e de suas datações, um amontoado de fatos coloridos, dispersos e dispostos aleatoriamente. (ALBUQUERQUE JR., 2009, p. 3).

Nesse contexto, entendo que meu fio condutor nessa pesquisa com a dança frevo está na busca de afirmação da potencialidade dessa dança como um campo de construção de saberes e possibilidades que, pela própria tessitura de sua história, não se restringe a um padrão fechado, mas se apresenta como um fazer aberto a trocas e atravessamentos possíveis. E, ainda, considero a importância de entender que esse fio condutor se afirma a partir de uma concepção dessa dança como uma manifestação mutável, que se transforma a partir das influências e encontros que acontecem nas experiências diversas que compõem sua trajetória.

Em seu livro “*Linguagem da dança: arte e ensino*”, Isabel Marques (2010), fala justamente sobre transformação como uma possibilidade de construir alguma coisa nova com base no que já aprendemos. Afirma que “[...] essa possibilidade é inerente aos processos criativos da arte: criar é justamente a possibilidade de (re)inventar processos, de (re)configurar

estruturas, de (re)ordenar o já conhecido, de (re)fazer e de (re)contextualizar situações” (MARQUES, 2010, p. 224).

Canton (2009a) nos diz que o não lugar propõe “[...] lugares que nos impõem outros tipos de troca” (CANTON, 2009a, p. 58). É isso: considerar que o entendimento de corpo, de dança e de frevo, hoje, é outro e que isso tem levado a buscar outras possibilidades, ocupando outros lugares, que proporcionam outros tipos de trocas, de reconfigurações e relações de contextos, de refazer a dança e experimentar, a partir dessa fricção entre passado e presente, outros modos de fazer frevo.

*Experimentando. Ando. Encontro.  
Descubro. Pauso. Reinvento. Danço.*

É importante compartilhar aqui como esse processo aconteceu, os impulsos, estímulos e alavancas que me ajudaram a refletir sobre o frevo e como tudo isso chegava ao corpo e gerava movimento. O início de tudo aconteceu quando, na disciplina do curso de mestrado chamada “Tópicos Contemporâneos em Dança”, a professora Dr<sup>a</sup> Daniela Guimarães pediu, como exercício preliminar, para levarmos na aula seguinte algum objeto que tivesse a ver com nossa pesquisa, algum objeto palpável, visível, que pudéssemos apresentar aos colegas de turma e que achássemos que se relacionava com a nossa pesquisa. O primeiro impulso foi pensar na sombrinha de frevo. Eu, passista de frevo, pesquisando frevo fora de Recife, quer objeto simbólico melhor que esse? Foi assim que pensei. Até que me dei conta de que esse mesmo passista, pesquisador, que estava fora de Recife pesquisando frevo, não tinha colocado nas suas bagagens de mudança nenhuma sombrinha de frevo. Nesse momento, a partir dessa informação, paro para pensar e refletir sobre a minha relação com a sombrinha de frevo. Começo a me questionar como algo que já foi tão presente e essencial na minha vida, como passista de frevo, foi se tornando algo que eu já não tinha mais apego e dependência como objeto essencial para se dançar frevo.

Eu devia ter 11 para 12 anos de idade e ouvi meu mestre, Nascimento do Passo, gritar: "NÃO PODE DEIXAR A SOMBRINHA CAIR!". Lembro, como se fosse hoje, da força que eu fazia para segurar a sombrinha, chegando até a machucar os dedos entre uma passagem e outra pelas pernas.

Eu tinha 19 anos de idade, era passista de frevo da comissão de frente da Mangueira e, no ensaio, ouvi o coreógrafo dizer: "SE UMA SOMBRINHA CAIR, NÓS PERDEMOS O CARNAVAL". Lembro, como se fosse hoje, da força que eu fiz para segurar aquela sombrinha,

que era mais pesada do que as normais, justamente, para não cair. E eu não queria ser o responsável por fazer uma escola de samba carioca perder um carnaval.

Eu tinha 24 anos de idade e decidi, no processo criativo do trabalho de conclusão de curso da graduação em Dança, que dançaria frevo sem sombrinha. Lembro, como se fosse hoje, a dificuldade sobre o que fazer com os meus braços.

O meu dançar frevo estava condicionado ao uso da sombrinha; o aprendizado do frevo, de modo geral, está condicionado ao uso da mesma. Alguns passos são feitos com ela, passagens de uma mão para outra, passagens por baixo das pernas, giros, jogadas. Experimentar dançar sem ela foi começar a conhecer as possibilidades de movimentos dos meus braços; a, no treinamento, encontrar maneiras de movimentá-los que não estivessem atreladas à sombrinha. Lembro que a mão sempre ficava fechada, como se estivesse segurando a sombrinha; então, fui experimentar abrir a mão e, por mínima que pareça essa ação, é uma mudança, o corpo estranha, a mão ganha outra dimensão e a sensação é de como se eu não soubesse o que fazer com ela. Também comecei a experimentar o mesmo passo de frevo com possibilidades diferentes de movimento de braços, atento ao que isso gerava no meu corpo enquanto dançava. O equilíbrio e desequilíbrio foram aparecendo aos poucos, os braços como alavanca ajudavam a ficar de pé a cada passo embaixo e me pareciam ter mais liberdade.

*Abrir. Fechar. Ir... Ar...  
G.IR.AR*

No manuseio da sombrinha de frevo, essas são algumas possibilidades de ações que o passista, enquanto dança, pode realizar. A sombrinha, comumente utilizada pelos passistas de frevo e símbolo dessa dança e do carnaval de Pernambuco, teve em seus antepassados outros moldes e finalidades. Antes de tornar-se esse objeto pequeno e colorido com que o passista desenvolve sua dança e mostra sua habilidade e domínio dos passos, ela já foi um guarda-chuva ou guarda-sol e, antes disso, um porrete, que era usado pelos capoeiras à frente das bandas militares, com a finalidade de atacar, brigar e fazer confusão – isso lá no final do século XIX, início do século XX.

Segundo Maria Goretti Rocha de Oliveira (2017), doutora em Dança pela University of Surrey, em seu livro *“Frevo: uma apresentação coreológica”*:

Originalmente, os guarda-chuvas que os passistas carregavam eram do mesmo tamanho dos guarda-chuvas reais, mas com a única diferença de serem totalmente rasgados e decorados com objetos pendurados – como fitas, frutas, vegetais ou qualquer outra coisa que a imaginação dos passistas-foliões

ditasse. A partir de meados/final dos anos 1970 em diante, as sombrinhas de pequenas dimensões e cobertas com tecidos coloridos começaram a ser fabricadas e vendidas no Recife como sombrinhas de frevo. (OLIVEIRA, 2017, p. 87).

**Imagem 10** – Passistas na rua fazendo o passo



**Fonte:** Livro "*Frevo: 100 anos de folia*", 2007, Prefeitura da Cidade do Recife. Foto de autoria de Pierre Verger, datada de 1947, de um ensaio sobre frevo realizado pelo fotógrafo.

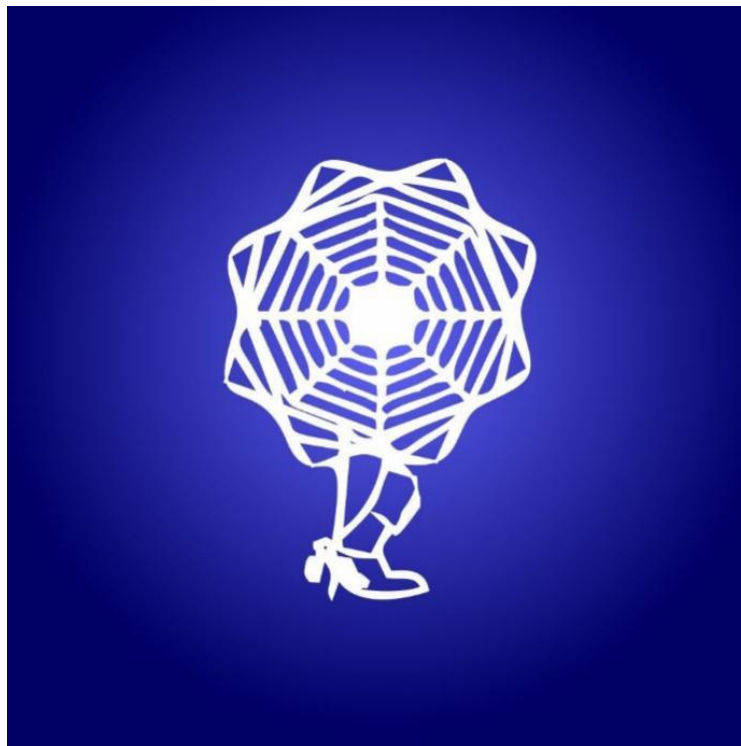
**Imagem 11** – Homem com guarda-chuva



Fonte: Foto de Marcel Gautherot. Acervo do Instituto Moreira Sales.

Atualmente, é difícil ver um passista de frevo sem a sombrinha na mão. Ela tornou-se um símbolo e um acessório essencial para essa dança; criou-se uma dependência do uso desse elemento. A sensação é de que, para a dança existir, precisa ter a sombrinha na mão; e, mesmo quando tentam dançar sem ela, projeta-se a imagem dela na mão e os passos são executados como se ela estivesse ali.

**Imagem 12** – Criação da artista Marcela Rabelo



Fonte: Arte desenvolvida pela artista Marcela Rabelo para a Cia. de Dança Artefolia.

A imagem de cor azul apresentada acima me leva a pensar algumas questões sobre o uso desse acessório e sua relação com a dança e com o corpo. Olho para a imagem e vejo uma subversão da sombrinha e do corpo. Vejo a sombrinha como um corpo e o pé, ali embaixo, me faz pensá-la como o tronco desse corpo; ao mesmo tempo em que o pé é também o cabo dessa sombrinha. É interessante pensar nesse corpo-tronco-sombrinha e nas possibilidades que surgem daí: ele abre, fecha, se protege, ataca, é arma, apoio, giro... Nesse jogo de entendimentos e relações, uma questão me ocorreu e me fez experimentar o dançar sem sombrinha e perceber que outras possibilidades de movimentos eu poderia ter ao dançar frevo, já que, no meu processo de aprendizado, fui condicionado a me movimentar a partir de uma estrutura fixa e sob uma relação de dependência desse elemento.

Mas dançar sem sombrinha é frevo? Essa é uma questão. Há pessoas que digam que não é. Eu penso: será que dá para restringir as potencialidades e possibilidades de uma dança, como o frevo, a um elemento como a sombrinha? Dizem que a sombrinha é para dar equilíbrio ao passista, aprendi isso logo cedo, desde criança, com meu mestre, quando comecei a dançar

frevo. Quando nas aulas de frevo eu esquecia a sombrinha, um pedaço de pau era dado para lembrar que ela existe.

*Relações, compartilhamentos, entrecruzamento.  
Ações, partilha, entre, cruz.*

A autora Kátia Canton (2009b) apresenta, em uma das suas obras, o título *Narrativas Enviesadas*. Quando leio esse título, são nessas palavras acima que penso, nas possibilidades de encontros de narrativas que se atravessam e coexistem em algum contexto específico, mas que não necessariamente principiam da mesma circunstância. Porém, se estabelecem relações de confluência que estimulam e geram algo que não é nem só de uma parte ou de outra, mas, sim, da relação entres essas duas coisas, narrativas e enviesamentos.

Narrativa me direciona a pensar sobre contar, compartilhar, relatar algo. É curioso afirmar isso, mas me dá uma ideia de linearidade. Já, ao pensar as duas palavras juntas, "narrativas enviesadas", a ideia de linearidade desaparece, por perceber que, nesse contexto, enviesar pressupõe relação, troca, atravessamento; pensar nessas palavras não me faz pensar linearidade, pois se relacionar com algo pressupõe abertura para troca, e troca tem a ver com transformação, e transformação aqui me propõe um pensamento de não linearidade, com atravessamentos. Quanto à definição do conceito de "narrativas enviesadas", Canton (2009b) afirma que:

Narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar de começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém, não necessariamente, resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2009b, p. 15).

Entender esse conceito de narrativas enviesadas me lembra do estímulo para iniciar a pesquisa acerca da dança frevo, em 2013, no trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Dança, percebendo a potencialidade da dança e a quantidade de possibilidades que ela pode gerar. Como experimentá-la a partir de perspectivas outras, que não necessariamente sejam próprias do frevo ou do universo das danças populares? Como criar relações e diálogos de uma dança de mais de 100 anos com a atualidade? Como perceber meu corpo hoje, experimentando uma dança que tenho feito desde criança, mas a partir dos atravessamentos e transformações históricas, sociais e políticas?



São várias as indagações que surgem quando penso nas relações que se estabelecem entre duas ou mais coisas, seja por proximidades, seja por distanciamentos. Pensar o frevo e sua narrativa é, comumente, encontrar o lugar de conforto e padrão estabelecido e enrijecido que configuram e limitam as possibilidades de investigação e criação de quem faz e quem assiste essa dança. Experimentar o frevo a partir de outras questões que a dança provoca, como a relação de equilíbrio e desequilíbrio nos apoios do metatarso e calcanhar, e perceber como o corpo reage, que tipo de movimento gera, que estado corporal encontramos, leva para um caminho diferente da repetição de passos e movimentos codificados, próprios do fazer frevo, além de, como movimentação, propor uma experiência que desvincula o entendimento sobre a dança frevo de uma única narrativa.

Experimentei dançar sem sombrinha e perceber o equilíbrio. Fui entendendo que os movimentos dos braços ajudavam a equilibrar e a fazer oposições corporais que auxiliavam a executar alguns passos. A ausência da sombrinha me fez pensar mais nos movimentos dos braços do que no equilíbrio do corpo. Com isso, a proposição foi experimentar, através dos apoios de metatarso e calcanhar, um jogo de equilíbrio e desequilíbrio sem a utilização dos braços, mantendo-os "presos" para trás, experimentando e percebendo que movimentos surgiam e como eu conseguia organizar meu corpo para lidar com essas especificidades da experiência.

Parado, braços para trás, ponta, calcanhar.

Foi assim que comecei a experimentar, a partir de improvisações e da utilização de passos codificados do frevo, o equilíbrio e o desequilíbrio. Não utilizar os braços dificultava a execução de alguns movimentos, exigia mais força e ativação de outras partes do corpo. Pausa. Não ter a movimentação dos braços é inquietante, cansa; fisicamente, exige uma preparação corporal e um estado de atenção para lidar com os imprevistos que se dão no fazer. Agilidade para lidar com o acaso e com a possibilidade de ir para um caminho desconhecido e, às vezes, conhecido, porém, sob uma perspectiva que me fez mover de outro jeito e que me deixava alerta e atento aos limites e a como poderia também ir para além deles e ver no que resultava. Pausa. Entender os lugares de pausas e de rápidos equilíbrios e estabilizações parece interessante; quebra um pouco da dinâmica de movimento que, por vezes, está seguindo um ritmo interno, que vai surgindo no fazer. É importante pensar que a experimentação da dança frevo pode também investigar marcações rítmicas não convencionais; ou seja, dançar fora dos "pans". A sensação de suspensão aparece a cada pausa. Quando volto a me mover, sinto o ritmo e uma fluidez percebidos como semelhantes aos momentos de quando já estou improvisando durante algum tempo.

Nesse processo de investigação, fui notando a quebra de algumas formas e definições dos passos, como desequilibrar e não poder conter e controlar o corpo, gerava outros estímulos, levava para outros caminhos. Brincar com os apoios dos pés e entender as possibilidades de movimento e de atuação das várias partes do corpo fez pensar no quanto meu corpo estava e está condicionado a um modo de dançar frevo.

Os braços ainda são uma dificuldade. Tirar a sombrinha fez construir outro padrão de corpo e de movimento nos braços. "Tirar" os braços, não poder usá-los, foi como me tirar a sombrinha: me "obrigou" a experimentar o frevo e meu modo de dançar a partir de outra perspectiva corporal, tendo outro entendimento do meu corpo, da funcionalidade dele, de seus limites, suas capacidades e possibilidades. Percebo, então, a potencialidade do frevo de construir outras narrativas e modos de fazer, mesmo que algumas percepções sobre essa dança se limitem a estruturas de passos codificados. Vale provocar reflexões relativas aos atravessamentos e enviesamentos que essa dança propõe e a que está aberta a se relacionar.

A imagem de cor azul, que trouxe acima, me coloca para pensar na relação dessa sombrinha com o corpo; na extensão dele; na vulnerabilidade do mesmo ao se desconectar desse acessório; no estado de prontidão desse corpo quando uma sombrinha cai no chão ao dançar; no dançar sem sombrinha e perceber como o corpo reage e se reorganiza ao fazer um passo que, especificamente, é executado com a sombrinha. São muitas as possibilidades e questões, ambas me direcionam a refletir sobre o pensar e fazer frevo; sobre me deixar compreender que as danças tradicionais se transformam no tempo. Outras leituras são possíveis e nos levam a recriar seus modos de organização, que não precisam ser enrijecidos e limitados. Ampliar as possibilidades e considerar uma reconfiguração não significa invalidar e/ou negar seu modo tradicional de representação. Consideremos uma temporalidade pensada de modo não linear em que tempos historiográficos possam se relacionar simultaneamente e atravessar modos de pensar e fazer danças tradicionais, considerando também questões, inquietações e proposições das experiências de vida e do contexto de quem se propõe a vivenciá-las e estudá-las.

A partir dessas questões e inquietações, apresentadas acima, dessa relação do dançar frevo e do uso da sombrinha, segui experimentando me mover sem o uso dos braços, como suporte e equilíbrio, e com foco no movimento das pernas, explorando o equilíbrio e desequilíbrio, entre outras possibilidades que a própria experiência apresentava em seu fazer. Os exercícios passaram, por exemplo, por queda e recuperação, saltos, realização de passos no nível baixo, etc. O foco na parte inferior do corpo, mais especificamente nas pernas, me levou a experimentar pequenos vídeos em que só foi possível visualizar o corpo da cintura para baixo.

Com diferentes estímulos musicais, sigo com esse recorte das pernas, agora, mais enfatizado, explorando pela linguagem do vídeo e seu enquadramento outra atenção e corpo.

**Imagem 13** – Pernas em experimento



Fonte: Arquivo de exercício de improvisação com a dança frevo. Acervo pessoal de Jefferson Figueirêdo.

### 3.2 “PASSEANDO NA PRACINHA”: FREVO E TERRITÓRIO

Por muito tempo, meu contexto de estudo e entendimento do fazer frevo estava ligado ao estado de Pernambuco, mais especificamente à cidade de Recife. Até então, ainda não tinha acontecido de ter o interesse em buscar o frevo, como manifestação cultural, artística e carnavalesca, em outras cidades. Eis que me (re)encontro, nessa pesquisa, com o Rio de Janeiro.

A partir de uma conversa com o historiador Luiz Santos, em que ele me fala sobre o frevo em meados das décadas de 1930 a 1950 e na sua aparição e influência na cidade do Rio de Janeiro.

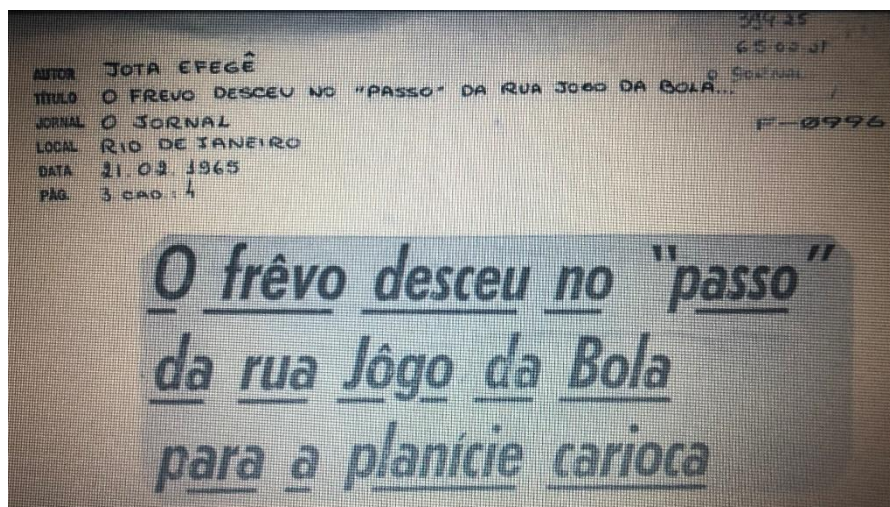
Quando digo (re)encontro é pensando na minha relação como passista de frevo com o Rio de Janeiro. Logo no início do primeiro capítulo, quando compartilho da minha chegada na Escola de Frevo, ano 2000, trago a lembrança da fala de Nascimento do Passo com a minha mãe em que afirma que, se eu estivesse matriculado uma semana antes na escola, eu iria para uma apresentação na Marquês de Sapucaí, na capital carioca. O tempo passa e, oito anos depois, fevereiro de 2008, eu estava na mesma Marquês de Sapucaí, dançando frevo na comissão de frente da Estação Primeira de Mangueira, que homenageou os 100 anos do Frevo. Agora, em 2019 e 2020, vejo-me novamente nessa conexão com o Rio de Janeiro, que surge da conversa com Luiz Santos quando ele começa a contar sobre a influência do frevo no cinema. Ele traz, como exemplos, o filme *“Its All True”* (1942), do cineasta Orson Welles, onde é possível ver uma roda com pessoas dentro dançando frevo e segurando seus guarda-chuvas e um estandarte; e o vídeo da cantora Emilinha Borba, cantando a música *“Tomara que chova”* (1950), no qual uma pessoa faz um solo de frevo, segurando duas pequenas sombrinhas.

Lembro, como se fosse hoje: o mês era julho, o ano 2007, eu havia voltado recentemente a ser aluno da Escola de Frevo do Recife, após um tempo afastado (2004 – 2006), e havia acabado de ingressar na companhia de dança da Escola de Frevo, que foi convidada a fazer um intercâmbio no Centro de Movimento Déborah Colker, no Rio de Janeiro.

Na primeira ida à cidade maravilhosa, eu via muitas coisas em comum com Recife. Além das aulas no Centro de Movimento, a companhia de dança fazia apresentações no Pan Americano 2007, evento esportivo que acontecia no Brasil. Era o frevo me levando para o Rio de Janeiro, me dando oportunidades e possibilidades de conhecer e crescer a partir da minha dança. O centro da cidade, o chão, o tipo de arquitetura, a região portuária, os bairros históricos, nesses lugares, eu percebia e via semelhanças com Recife, mas ainda no campo imagético, visual. Entre idas e vindas, o Rio se tornou um lugar de acolhimento, de presença, de encontros.

Na conversa com Luiz Santos, ele me teletransporta para o Rio de Janeiro. Sua pesquisa de mestrado estava relacionada com o estudo do frevo nessa cidade na década de 1930, o que me trouxe referências e curiosidades sobre essa relação desses dois territórios, Recife e Rio de Janeiro. Dentre algumas referências e situações me chama a atenção um fato:

**Imagem 14** – O frevo desceu no “passo” da rua Jôgo da Bola para a planície carioca



Fonte: O Jornal, 21 de fevereiro de 1965. Matéria intitulada “O frevo desceu no ‘passo’ da rua Jôgo da Bola para a planície carioca”, escrita por Jota Efegê. Arquivo da Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

Em matéria do *O Jornal*, de 21 de fevereiro de 1965, com título “*O frevo desceu no ‘passo’ da rua Jôgo da Bola para a planície carioca*”, o autor, Jota Efegê, afirma:

No Rio de Janeiro, ou dizendo melhor, no carnaval carioca, o frevo entrou com sua música vibrante e seu passo (chã de barriguinha, tesoura, dobradiça, etc.) por iniciativa de pernambucanos de condição humilde. Foram eles, salvo qualquer omissão involuntária: um alfaiate, um sargento do Exército, dois marinheiros, um motorista, e alguns mais de igual nível social. A primeira mostra foi feita no alto da Rua do Jogo da Bola, nº 173, no antigo bairro da Saúde. Data do evento: domingo, 23 de dezembro de 1934, quase um mês após a fundação do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, em 27 de novembro. (EFEGÊ, 1965, p. s/n).

Assim como também nos conta Leonardo Dantas Silva (2019), em seu livro “*Carnaval do Recife*”:

Graças à presença de alguns membros da colônia pernambucana no Rio de Janeiro, novembro de 1934, veio a ser fundado, na Rua do Jogo da Bola, nº 173, bairro da Saúde, o Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas. A primeira apresentação da nova agremiação aconteceu num domingo, 23 de dezembro do mesmo ano, utilizando uma fração do Batalhão de Guardas, dirigida pelo sargento Jacinto de Carvalho, com a presença de alguns pernambucanos a mostrar aos cariocas “como é que se faz o passo”. A criação do Vassourinhas no Rio de Janeiro era um velho sonho do alfaiate Henrique Bonfim que, juntamente João de Assis, o sargento músico do Exército Edgard Maurício

Wanderley, os marinheiros Abdias e Alexandre, o motorista Júlio Ferreira, dentre outros pernambucanos de condição modesta, criara o primeiro clube de frevo do então Distrito Federal. (SILVA, 2019, p. 297).

Surge, no Rio de Janeiro, em 1934, no bairro da Saúde, localizado na região portuária da cidade, o primeiro clube de frevo. Com nome em menção ao Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, já existente no Recife, ganha vida o Vassourinhas do Rio. Como visto acima, criado por iniciativa de pessoas da classe trabalhadora, começo a perceber semelhanças entre os contextos de Recife e Rio de Janeiro. O frevo, as pessoas que se propõem a colocá-lo na rua, os ambientes que ocupam. Considerando que as grandes cidades do Sudeste foram construídas por mãos nordestinas, houve sem dúvida uma diáspora de passistas e foliões. No Recife, o frevo surge também nesse contexto, como já dito no primeiro capítulo dessa dissertação, da região portuária, da classe operária, trabalhadora, como principal povo envolvido no acontecimento que é colocar um clube na rua. Ainda no lugar de descoberta do novo, percebo que as relações afetivas e de memória que tenho com o Rio de Janeiro e Recife estão conectadas também pelo fazer frevo e a história do frevo me leva a um encontro com fatos passados, a partir de um olhar do presente.

Em seu texto *“Ensino da história da dança e dança documental: por uma história afetiva, emancipada e performativa da dança”*, Roberta Ramos Marques (2016), sobre sua proposta de ensino e de entendimento acerca do pensar e fazer história da dança, afirma:

[...] o caminho no qual investe a pesquisa que desenvolvo é pautado no estímulo ao estudante, para que, ao estudar história da dança, se coloque na condição do artista para o qual a história não é um conhecimento importante por si só, e a ser reverenciado, bem com o passado, mas um dos modos possíveis de pensar sua própria experiência, com foco no presente. (MARQUES, 2016, p. 686).

É sobre essa possibilidade de pensar a minha própria experiência no dançar frevo, atravessada pela própria história da dança frevo que venho refletindo, em consonância com o que propõe Marques (2016) em sua proposta metodológica. O processo criativo que venho experimentando vai além da enumeração de fatos e acontecimentos, de encontrar registros, arquivos, documentos, mas passa pelo como é possível ser afetado e afetar a partir dos atravessamentos que a própria história me propõe, independente do tempo linear cronológico. É a busca por uma experimentação no corpo, a partir das relações criadas entre os arquivos, documentos, ideias, memórias e criações.

Nesse “faz que vai, mas não vai”, novos encontros surgem, um campo de descobertas e possibilidades se abre e, nesse contexto, dou início a um processo criativo que começa sem eu nem me dar conta de que já estava acontecendo. “Se essa rua fosse minha, eu mandava ladrilhar com pedrinhas de brilhantes para vassourinhas passar” – trecho da composição Marcha Nº 1, do Clube Vassourinhas, composta por Joana Batista e Matias da Rocha. Ouço essa música hoje e me conecto diretamente com o Rio, o bairro da Saúde e uma rua que muito me lembra Recife, que muito me aguça memórias e me faz dançar.

Em seu texto “*Performance e história: em busca de uma historiografia performativa*”, escrito para ser lido publicamente em uma palestra que aconteceu no Rio de Janeiro, em 11 de outubro de 2012, Eleonora Fabião, professora doutora em Estudos da Performance pela New York University, ao comentar o trabalho do artista taiwanês, radicado nos Estados Unidos, Techching Hsieh, me faz refletir sobre meu estudo com a dança frevo quando afirma: “Na cidade capital do capital, Hsieh produz alucinadamente. Produz documentos, produz excesso, produz produção. É eficiente, é eficaz, é efetivo, porém, não lucra, não rende, não poupa, não economiza” (FABIÃO, 2012, p. 50). Ele não lucra, mas produz, cria. Ao ler isso, surgem algumas indagações: O que faz tornar esse artista e sua obra reconhecidos historicamente? Quem valida sua história? Quem escolhe colocá-lo em voga em seu meio de atuação? Essas questões surgem paralelamente a perguntas que me faço como passista e pesquisador da dança frevo. Quem me ou te contou a história do frevo? Que história eu ouvi e você ouviu? Quem defende essa história? É uma verdade absoluta?

Esses questionamentos me atravessam e me fazem buscar conhecer os fatos, estudá-los e, quando necessário, refletir sobre eles, provocar, tensionar, duvidar. Ainda em seu texto, Fabião (2012), sobre o trabalho do artista citado, pergunta numa conversa com as pessoas que assistem à apresentação da sua palestra:

E, em nosso caso específico, eu *narradora* e vocês *espectadores* dessa narrativa, a questão é: como esta narrativa nos toca quase 30 anos depois dos feitos? O que esta história mobiliza? O que ativa em nossos corpos? O que te faz querer, deixar de querer, seguir querendo? No ensaio *O Encontro com o Imaginário*, Maurice Blanchot argumenta: “A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde este é chamado a produzir-se...” (FABIÃO, 2012, p. 51).

No meu contexto, reflito: o que hoje me toca, me move, me provoca na história centenária dessa dança? Estudar e experimentar a dança frevo, hoje, é estar atento a tudo que já foi construído sobre essa dança. É buscar. É, no tempo presente, poder dialogar com o passado,

mas sob uma perspectiva de revisitação. É não me contentar com a história que me contaram, é perceber que as histórias contadas são recortes, são perspectivas e escolhas e que, quase sempre, quem tem o poder de legitimar os fatos e acontecimentos está num lugar de enunciação e privilégio que, por vezes, torna invisível outros contextos diferentes do seu e outras possibilidades de perceber, entender e contar a história.

É assim que me sinto nessa pesquisa com o frevo, o recorte historiográfico pelo qual me foi contada a história está pautado numa hegemonia de classe, de raça, de gênero e exclui o que é diferente, o que não agrada. É revisitando outros tempos historiográficos e buscando nos documentos, registros, arquivos, escritos e na oralidade de pessoas que viveram seus processos de construção e transformação junto com essa dança que, hoje, consigo refletir, criticar e criar. É entendendo que mesmo partindo de uma manifestação cultural centenária, existem questões que estarão sempre em jogo, independente do tempo historiográfico. Considerar a transformação da história dessa dança no tempo é a resposta para a indagação que questiona se, através dela, ainda é possível tocar, mover, estimular hoje. Ela vai estar sempre em movimento, se refazendo e se transformando.

Aqui, nessa escrita, não busco me aprofundar em compartilhar, especificamente, o contexto do frevo no Rio de Janeiro. O que tem me interessado é, a partir da própria história do frevo, ter chegado ao bairro da Saúde, no Rio de Janeiro, e como as circunstâncias descobertas me estimulam à criação artística na dança frevo; como isso me afeta; e como me faz refletir acerca de possibilidades para pensar como é possível que a minha dança também possa afetar quem se relaciona com ela, fazendo disso um arquivo que é móvel, um arquivo que não é estático e que questiona e reflete sobre si, entendendo-o em contínua construção e transformação. Isso não significa ignorar o contexto histórico, mas trabalhar a partir das relações que suscita e que percebo e estabeleço, num entrelace entre histórias e memórias do frevo, pessoais e coletivas, e de possibilidades que possam surgir de tudo isso.

Em visita ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, na Rua do Catete – RJ, em junho de 2019, encontro, no acervo, vários documentos sobre o frevo e alguns deles com informações sobre a presença do frevo na cidade.



Imagem 15 - Cariocas dançam frevo há 30 anos

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 21 fev. 1965

F-076

# CARIOCAS DANÇAM FREVO HÁ 30 ANOS

Texto de Aroldo Bonifácio

Quando, no dia 22 de fevereiro de 1935, o Clube Carnavalesco Vassourinhas apareceu, pela primeira vez, nas ruas da cidade com os integrantes de seu conjunto empunhando sombrinhas e, ao som de uma orquestra, subindo e descendo nas pontas dos pés ou cruzando as pernas, mostrando os difíceis passos do frevo pernambucano, os cariocas que tiveram a felicidade de assistir ao espetáculo, após alguns instantes de admiração e hesitação, trataram de imitá-los. Em pouco, o animado conjunto era seguido por enorme multidão que, habituada ao samba, principalmente aos chorinhos, entregava-se, embora desajeitadamente, ao frevo.

A exibição dos Vassourinhas obteve grande sucesso, não apenas pelo entusiasmo da colônia pernambucana entre nós radicada, que ficou feliz em ver o frevo nas ruas do Rio, mas também pela imediata aceitação dos cariocas. Isto foi motivo de estímulo para a ascensão da música regional de Pernambuco no Rio, embora nos anos seguintes, talvez por falhas de organização, o sucesso não tivesse sido o mesmo. E ficou, também, o marco da introdução do frevo na Guanabara, que amanhã estará comemorando 30 anos.

modo de confraternização no High-Life e uma batalha de confete, à noite, na sede do C.R. do Flamengo. Em 1944, o frevo já estava bem difundido no Rio. Os cariocas já conheciam e assobiavam "Cadê Mário Melo?" — Evocação n.º 3; "Fogão"; "Mocambo"; "Come e Dorme" e outros frevos famosos, além da famosa "Marcha n.º Um dos Vassourinhas" e o "Bola de Ouro" realizou seu grande baile, nos salões do Botafogo, um dos mais elegantes da cidade.

## Outros surgiram

Nessa época, outros clubes de frevos já existiam na cidade, fazendo carnaval de rua, enquanto o "Bola de Ouro" dominava nos salões. O primeiro foi o "Pás Douradas", fundado em 8 de dezembro de 1940, que fez a primeira exibição no carnaval do ano seguinte. Depois, no período 44-45, surgiram outros como "Toureiros", "Batutas da Ci-

dade Maravilhosa", "Lenhadores", "Prato Misterioso", "Unidos da Providência" e outros, que, até hoje, defen-

Fonte: Jornal Correio de Manhã, Rio de Janeiro, 1965. Arquivo da Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

Imagem 16 – Frevo no carnaval carioca

O CRUZEIRO, 3 fev. 1951

FREVO NO CARNAVAL CARIOCA - Luciano Carneiro



O pistão anuncia o frevo.

**O Clube das Vassourinhas vem de Pernambuco para animar o carnaval carioca — 300 passistas e músicos para assegurar o império do frevo na pagodeira de 1951 — Despedida em Recife.**

**R**ECIFE (Pernambuco) — janeiro de 1951 — Todos os carnavais cariocas se parecem. Não importa que difiram, ano após ano, a ornamentação das vias públicas e o aparato dos salões de baile. A essência da pândega sendo a mesma — ridicularização de convenções sociais, voluntária proximidade da loucura, etc., sob o domínio do álcool e a embriaguez da música — sendo a mesma, tal essência, o carnaval será sempre um só.

Mas se a regra permitir uma exceção — pois não há o chavão segundo o qual toda regra tem exceção? —, diremos nesse caso que haverá um lado inédito nas foliás cariocas de 1951: a presença de Pernambuco. Já antes de passar a vista por estas linhas, o leitor terá descoberto o porquê de tal ineditismo. O frevo, sim, o frevo legítimo da terra que o viu nascer, terá embaixadores no carnaval do Rio

(CONCLUI NA PÁGINA 114)

Fonte: Jornal O Cruzeiro, 03 de fevereiro de 1951. Arquivo da Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

## Imagem 17 – Frevos abrem carnaval de 67 nas ruas do Rio

CORREIO DA MANHÃ, Rio de Janeiro, 4 fev. 1967

F-0765

# FREVOS ABREM CARNAVAL DE 67 NAS RUAS DO RIO

Uma hora de desfile de seis Clubes Carnavalescos de Frevo, que trarão, a partir de 19 horas, um pouco de carnaval pernambucano ao Rio, marcará a abertura do carnaval de rua de 1967, que será seguido, logo depois, pelo desfile dos três grupos de blocos, simultaneamente na Praça Onze (3.º grupo), na Avenida Rio Branco (2.º grupo) e na Avenida Presidente Vargas (1.º grupo).

Desde às 18h, os Clubes de Frevo estarão concentrados na Candelária, iniciando-se o desfile às 19h, para terminar cerca de uma hora depois, às 20h. Os blocos, que estarão concentrados no mesmo local desde 20h, iniciarão seu desfile na Avenida Presidente Vargas (os do 1.º grupo), uma hora após o término do desfile dos ran-

chos, quando desfilarem também os do 3.º grupo, na Praça Onze, e os do 2.º grupo na Av. Rio Branco.

## FREVOS

Os seis clubes de frevo inscritos são os seguintes, por ordem de desfile: 1.º — Clube Carioca de Frevo; 2.º — Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas; 3.º — Clube Carnavalesco Lenhadores; 4.º — Clube Carnavalesco Misto Pás Douradas; 5.º — Clube Carnavalesco Batutas da Cidade Maravilhosa; 6.º — Clube Carnavalesco Misto Toureiro.

Os favoritos para o desfile de frevos, é o Lenhadores, que já é tetracampeão, com um enredo sobre a Amazônia, ameaçado pelo Vassourinhas e pelo Pás Douradas.

O 1.º Grupo dos blocos carnavalescos, iniciará seu desfile às 21h, uma hora depois de terminado o desfile dos clubes de frevo. No mesmo instante estarão desfilando na Praça Onze os blocos do 3.º grupo e, na Avenida Rio Branco, os do 2.º. São os seguintes os 12 blocos do 1.º Grupo, indicados pela ordem no desfile: "Amigos do Pompílio"; "Quem quiser pode vir"; "Batutas de Oswald o Cruz"; "Unidos Parque Felicidade"; "Canários de Laranjeiras"; "Come e Dorme"; "Mocidade Independente de Inhaúma"; "Vai se Quiser"; "Arranco"; "Não Tem Mosquito"; "Quem Fala de Nós não Sabes o que Diz" e "Foliões de Botafogo".

Na Avenida Rio Branco, desfilarão 10 blocos, na seguinte ordem: "Centenário

de Nilópolis"; "Batutas do Cordovil"; "União Mocidade Imperial"; "Independentes de Pavãozinho"; "Acadêmicos do Grotão"; "Mocidade de Água Santa"; "Bafo do Bode"; "Cometas do Bispo"; "Barriga" e "Unidos do Cordovil". A concentração dos blocos do 2.º Grupo será às 19h na Rua Almirante Barroso.

Na Praça Onze, desfilarão 15 blocos, na seguinte ordem: "Cacareco Unidos do Leblon"; "Império do Pavão"; "Acadêmicos da Lagoa"; "Unidos de Barros Filho"; "Xaveco da Praça Onze"; "Infante do Piedade"; "Deixa Comigo"; "Suspiro da Cobra"; "Unidos do Cantagalo"; "Mocidade Unida de Brás de Pina"; "Peixe Azul de Jacarepaguá"; "Mocidade Louca"; "Diplomatas de Anchieta" e "Vai quem quer".

Fonte: Jornal Correio da Manhã, 04 de fevereiro de 1967, Rio de Janeiro. Arquivo da Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

## Imagem 18 - Quando a alegria ferve



## O FREVO NO RIO

Apesar da fundação do Vassourinhas em 1934, o frevo só ganhou impulso no carnaval carioca quando, em 1935, veio até aqui o Vassourinhas de Recife, que já naquela época tinha como hino o frevo-canção que o tornou famoso: "Se essa rua fôsse minha/ eu mandava ladrilhar com pedrinhas de diamantes/ para Vassourinhas passar."

E o frevo *pegou*, dando ensejo a que Romeu de Paula fundasse o seu Pás Douradas, depois de lutar por isso, sempre mau sucedido, durante 20 anos. Daí para a frente a música e a dança pernambucanas foram ganhando simpatizantes e serviram de motivação a muitos compositores importantes, nordestinos ou não, residentes no Rio. Um deles foi Antônio Maria, com seus frevos da saudade número um, dois e três. Outro foi Edu Lôbo, com um frevo saudosista: "Hoje não tem frevo/ tem gente que passa com mêdo/ na praça ninguém pra cantar."

Mas o maior de todos os frevos, que inclusive virou tango na Argentina, foi *Evocação N.º 1*, do maestro recifense Néilson Ferreira: "Felinto, Pedro Saigado/ Guilherme Fenelon/ cadê seus blocos famosos/ bloco das Flôres, Andaluz, Pirilampos e Aposfum/ dos carnavais saudosos."

Fonte: Jornal do Brasil, Guanabara, 20 de janeiro de 1970. Arquivo da Hemeroteca da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

É possível perceber nas matérias de jornais a importância da chegada do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Rio para o carnaval carioca, assim como a influência dele para a criação de outros clubes. Como já dito, uma das coisas que me causou um envolvimento maior com essa conexão Recife – Rio de Janeiro foram as relações que fui percebendo nesse processo entre os contextos das duas cidades, além do acontecimento que é colocar um clube de frevo na rua, com as pessoas que estavam à frente disso e com as que se mobilizavam para fazer acontecer e a localização, no bairro na região portuária do Rio de Janeiro. Mesmo sabendo que, no contexto carioca, o clube de frevo é criado por pernambucanos, por amantes da cultura pernambucana e que isso traz consigo uma busca por uma semelhança de padrões, atento-me a pensar na especificidade do povo que se conecta com o frevo: a classe trabalhadora, os menos privilegiados, os desfavorecidos econômica e socialmente, mas que viam no frevo esse poder

de festa e de transgressão, de potencialidade, de poder ganhar as ruas, de fazer acontecer nas ruas, democraticamente, aberto, passível de encontros, de trocas.

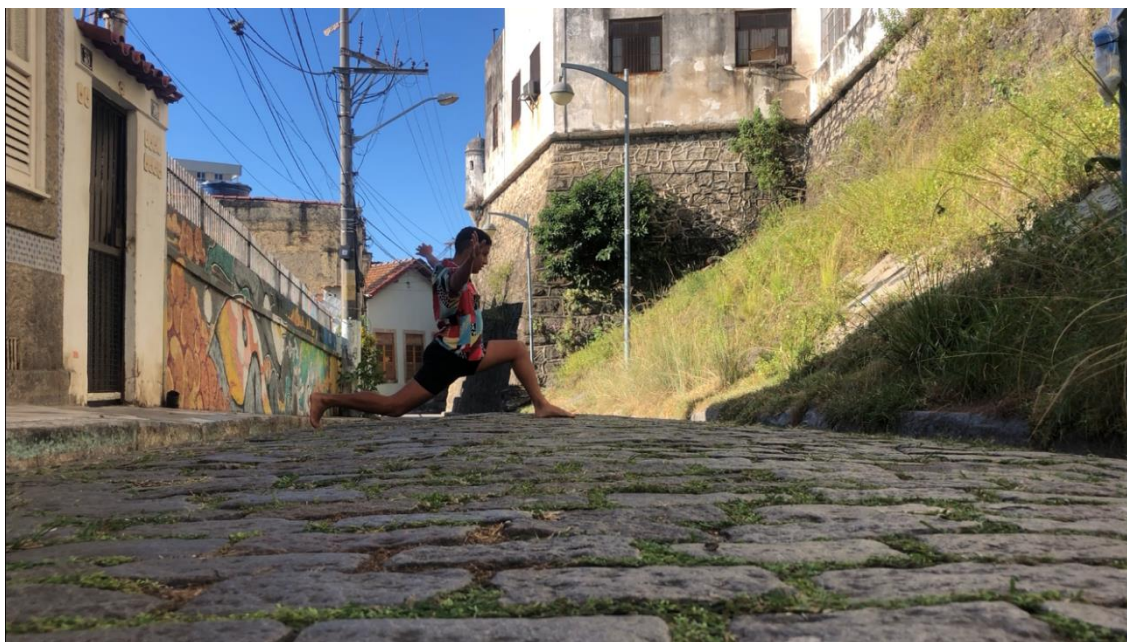
Sendo assim, chego à Rua do Jogo da Bola, em junho de 2019, para conhecer a rua que, há 85 anos, havia sentido a energia e vivacidade do frevo pernambucano. Sobre os paralelepípedos da rua, me vem o frevo de vassourinhas: *“Se essa rua fosse minha, eu mandava ladrilhar com pedrinhas de brilhantes pra vassourinhas passar”*.

**Imagem 19** - Rua do Jogo da Bola - RJ



Fonte: Fotos de arquivo feitas pelo pesquisador Jefferson Figueirêdo, em visita à Rua do Jogo da Bola, bairro da Saúde, Rio de Janeiro, julho de 2019.

**Imagem 20** – Improvisando na Rua do Jogo da Bola – RJ



Fonte: Fotos de arquivo feitas pelo pesquisador Jefferson Figueirêdo, em visita à Rua do Jogo da Bola, bairro da Saúde, Rio de Janeiro, julho de 2019.

A rua, o chão. É Recife? É Rio de Janeiro? Alguns amigos, com quem compartilhei essa foto podiam jurar que era uma rua de Recife ou de Olinda – PE. Mas é a Rua do Jogo da Bola – RJ. Vem à lembrança o Pátio de São Pedro – PE, minha memória, minha dança, minha lembrança do Mestre Nascimento do Passo, minha reverência aos meus ancestrais e aos ancestrais do frevo. Reconhecer, saudar e agradecer as/os mais velhas/velhos, (re)conhecer a importância e o legado do que foi construído e do que vem se construindo historicamente. Nesse sentido, eu me movo, eu danço...

*Mover. Dançar. Experimentar. Criar.  
Ver. Ar.*

O chão. O que está abaixo dele? O quanto de vida esquecida e renegada construiu diversos chãos e o quanto de matérias fantasmas (GORDON, 1997 apud LEPECKI, 2010) somos influenciados a renegar? O chão aplainado é só para ludibriar o que está por baixo, um chão esburacado, falho, cheio de possibilidades, de atravessamentos, passível de erros, esburacado de histórias, de memórias, que o tempo insiste em esconder, em nivelar, em tornar regular. Dançar frevo, nessa rua, de pés descalços, fez-me sentir a energia e quentura nos pés,

colocou em risco meu equilíbrio, minha estabilidade; fez-me sentir o chão, o pulsar do meu corpo. Percebi a importância de colocar os pés no chão, assim como fizeram muitos passistas antigos; assim como o povo negro que, recém-liberto, ocupava as ruas no pós-abolição, compondo o contexto de surgimento do frevo; assim como muitos amigos, que não tinham dinheiro para comprar um tênis para dançar. Fez-me perceber o sentido do ferver, da brasa, do chão pegando fogo e, por isso, passos rápidos, curtos, apoios de pequenas partes do pé, metatarso, calcanhar. Pula, sai do chão, está quente. Às vezes, machuca; às vezes, sangra; e esse sangue é bem simbólico. Chão. Dos paralelepípedos da Rua do Jogo da Bola, no Rio de Janeiro, me teletransporto para o Pátio de São Pedro, Recife. Pedras quentes no chão; elas são minha conexão. Penso no quanto de sangue foi derramado por baixo daquelas pedras, no quanto de sangue não visível ainda é derramado naquelas pedras hoje ao ser negada toda história, memória e ocupação do povo negro naquele lugar. “Britadeira”. Esse é o nome de um passo de frevo, no qual, sobre as pontas dos pés, com joelhos flexionados, o passista realiza pequenos saltos, como a imagem de uma britadeira furando e entrando no chão. Só que com o corpo, com o pé, com a fragilidade de um colo de pé e o peso do corpo em cima, tentando abrir um buraco, tentando ganhar espaço, tentando esburacar o que se tornou regular. Foram muitas britadeiras no chão do Pátio de São Pedro. E que continuemos sendo britadeiras, esburacando e abrindo espaço.

No seu texto *“Quando os bailarinos fazem-se historiadores”*, Isabelle Launay (2012) reflete sobre a relação entre História e Dança, apresentando uma transformação de pensamento que, por muito tempo, foi entendido dentro de uma perspectiva dicotômica. Entretanto, nos mostra como esses dois campos, História e Dança, se desenvolveram, e acredito que ainda vêm se desenvolvendo, e possíveis relações de experiências entre o papel do(a) historiador(a) e do(a) bailarino(a). Em trecho do texto, sobre esse diálogo entre história e dança, ela comenta:

As condições também estão reunidas hoje, parece-me, para que um diálogo fecundo possa existir entre duas comunidades de trabalho que se ignoravam: os historiadores reconheciam que os artistas podem ter algo interessante a dizer sobre a história de uma arte que eles fabricam, e os artistas colocaram em questão o mito da tábula rasa que dominava a modernidade em dança, assim como descobriram que o trabalho histórico também podia tornar-se uma fonte ou material de criação para o presente. A história da dança (a disciplina histórica) e a história da dança (tal como os artistas fabricam-na através de suas obras, retomando, reinterpretando as obras coreográficas anteriores) também têm condições de se articular em proveito de uma nova historiografia. (LAUNAY, 2012, p. 143-144).

Pensar essa nova historiografia, é entender que é real a possibilidade de articulação e diálogo entre Dança e História. Acho relevante apresentar esse entendimento de Launay por

estar em conformidade com o modo pelo qual venho entendendo essa pesquisa e experimentando a criação em dança. Ao tratar dessa nova historiografia em seu texto, a autora aponta como uma das pretensões “[...] propor para se fazer novas formas performativas da narrativa histórica que traz à luz jogos de intertextualidade coreográficos e gestuais” (LAUNAY, 2012, p. 144); é um campo de possibilidades que se expande. Entendo tudo isso a partir dessa metáfora que está no título da dissertação: “faz que vai, mas não vai”. Para além da nomenclatura de um passo de frevo, é sobre poder transitar, ir e vir, trocar, conversar, estabelecer relações para além de fatos, datas e modelos pré-estabelecidos.

Quando chego à Rua do Jogo da Bola, no bairro da Saúde, em junho de 2019, me conecto com minha memória afetiva, corporal e espacial; ela me leva a acessar uma geografia e tempo historiográfico outro, onde o lugar é o Pátio de São Pedro, em Recife, e que já foi trazido aqui, nessa dissertação, no primeiro capítulo, como um lugar de memória do povo negro em Recife. Com isso, quero atentar para a possibilidade de diálogo, de idas e vindas, de costura, de relação, de conexão. Ainda em seu texto, Launay (2012) nos convida a refletir acerca da prática histórica dos Carnets Bagouet, coletivo de “ex-bailarinos-intérpretes” da obra de Dominique Bagouet, sobre o trabalho de bailarinos-produtores de arquivos gestuais:

Com efeito, além dos arquivos reconhecidos em dança, assim como os cenários, figurinos, vídeos, fotografias, anotações, artigos de imprensa, partituras, correspondências administrativas de diversos tipos, o que mais pode ser um arquivo em dança? Um arquivo no campo gestual, um arquivo vivo? E como transmitir o saber e o *savoir-faire* que ele contém. A resposta dos Carnets Bagouet é simples: “o arquivo somos nós!” (LAUNAY, 2012, p. 147).

Pensar o corpo como esse lugar de produção de memória e de história é pensá-lo também como arquivo, considerando o caráter transitório e situacional do corpo e seus agenciamentos. Quando leio a afirmação “o arquivo somos nós”, volto a refletir sobre a importância que cada pessoa tem na construção e reconstrução da história da dança frevo, no quanto são valiosos os processos individuais, mesmo dentro de uma relação com uma manifestação artística e cultural que é coletiva. Quando trago e compartilho o figurino que compõe a exposição “*Frevo da cabeça aos pés*”, no museu Paço do Frevo, entendo a potencialidade de caminhar em via de mão dupla entre o que é singular e o que é plural no fazer frevo. A afirmação “o arquivo somos nós” é importante também para pensarmos sobre a responsabilidade que temos no fazer frevo e, sobretudo, no discurso que escolhemos fazer e sustentar. Sendo relevante, ainda, entender a importância de considerar que a ideia de corpo-arquivo também quebra a hierarquização da



produção de representações sobre o frevo, habilitando outros(as) à formação dessa memória e influenciando, em última análise, no próprio futuro da mesma. Isto é politizar a produção dessa memória na medida em que se convoca à participação.

O recorte e o direcionamento para o enquadramento das pernas até hoje vem sendo experimentado em diversos ambientes e propostas. Ao chegar à Rua do Jogo da Bola, deparei-me com uma imagem que lembrava não só o Recife, mas, também, Olinda. Casas mais antigas, as cores, o chão, o tipo de pedra, uma rua aconchegante, receptiva. Rua estreita, boa para fazer frevo, para projetar o som da orquestra. Boa parte da rua tinha o chão com pedras retangulares, pareciam-me mais simétricas; em outra parte da rua, o chão era de pedras que não tinham uma forma específica, mais espaçadas umas das outras, outra forma, outra textura, menos áspera, mais escorregadia. Lembrou-me Recife, o Pátio de São Pedro, lugar onde tantas vezes dancei junto ao Mestre Nascimento do Passo e que tem um chão com esses tipos de pedras. Nessa conexão, peço para um amigo filmar minha dança, de modo que seja possível registrar o chão daquela rua, assim como manter o enquadramento das pernas. Ao som do frevo “*Vassourinhas no Rio*”, eu danço. Sem roteiro, sem nada pré-estabelecido, sem muitas definições.

Uma coisa de que eu tinha certeza era o enquadramento das pernas e, a partir daí, eu improvisaria, como já vinha experimentando, com apoios de metatarso e calcanhar, equilíbrio e desequilíbrio, além do repertório dos movimentos da dança frevo, dos atravessamentos que me afetam e das condições de cada lugar. Sobre improvisar, nesse contexto, é relevante compartilhar aqui o que traz o professor e pesquisador das culturas brasileiras, Jarbas Siqueira Ramos (2017), em seu texto “*O dançar/jogar/improvisar nas danças brasileiras: poéticas de uma encruzilhada*”:

Ao improvisar, os sujeitos revelam a forma como compreendem e interpretam os códigos da sua manifestação cultural, recriando e transcribando as memórias coletivas que formam a cosmovisão do grupo. Improvisando/jogando, o sujeito refaz a sua dança, não como outra forma de organização das danças brasileiras, mas como uma possibilidade de construção de novos discursos e de novas propostas de jogo na relação com o outro. Improvisar é, portanto, uma estratégia utilizada para se colocar de modo diferenciado na relação com o mundo circundante. (RAMOS, 2017, p. 18).

A busca por essa experimentação no frevo e pela criação em dança a partir da própria história do frevo corrobora esse pensamento de Jarbas; o meu improvisar e dançar frevo, hoje, está atrelado a como eu entendo e diálogo, crítica e corporalmente, com os códigos do frevo como manifestação cultural. Nessa pesquisa, é importante compartilhar que essa escolha não tem a ver com a negação do que é a história dessa dança ou com um modo de fixá-la, mas, sim,

com uma busca por possibilidades diferentes de pensar, fazer e dançar as memórias e grafias do frevo. Refleto e amadureço questões sobre os modos de fazê-lo, sobre como me relaciono com ele, sobre que tipos de discursos são possíveis de construir. Através da improvisação, é possível experimentar outros fazeres, outros caminhos, outros disparadores para dançar frevo, diferentes do que já está dado como código e como estrutura. Não quer dizer que isso seja uma tarefa fácil. Improvisar, nesse contexto, tem sido um exercício, sobretudo, pela memória corporal ter certa facilidade de acesso a um repertório que já está no corpo. Eu sou passista de frevo há 20 anos, logo, acessar uma estrutura de repertório que foi construída durante esse tempo, para mim, é mais fácil e confortável. Desestruturar esse lugar de conforto e ir buscar outros caminhos é entender que será sempre um exercício, uma busca, uma descoberta a ser feita, a ser experimentada. Sobre essa relação de tempo, repertório de movimento, sentir conforto e aptidão para improvisar, Jarbas (2017) afirma:

O improviso acontece na medida em que há uma relação de confiabilidade tanto do mestre para com o dançante/brincante quanto deste em relação à sua performance como improvisador. Quanto mais se tem domínio dos códigos que compõem a manifestação, maior a confiança na realização do seu improviso e maior a complexidade presente na execução de sua dança. O improvisador é, assim, o sujeito capaz de aglutinar os saberes-fazeres da manifestação cultural utilizando-os de modos diversificados em sua performance dançada. (RAMOS, 2017, p. 19).

É, nesse sentido, que venho pensando o frevo como um caminho de possibilidades, entendendo a dança frevo, especificamente, como uma potência do movimento, como uma quebra a uma única forma de entendê-la e fazê-la. No livro *“Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas”*, escrito por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), os autores, ao trazerem o conceito e o entendimento de encruzilhadas, apresentam o que eles chamam no texto de culturas de síncope:

[...] a perspectiva de encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria musical, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada. Desatando esse verso, matutamos a necessidade de se pensar uma cultura de síncope, um traçado tático, feito pomba riscada, contra tendência de normatização e planificação

dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo contemporâneo. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 18).

Começo a me familiarizar com essa ideia de pensar o frevo como essa cultura de síncope, proposta pelos autores, por perceber, nessa manifestação, seu discurso transgressor, de ataque, de rebeldia, de resistência, características que emergem de seu surgimento, no final do século XIX e início do século XX, e que seguem se refazendo e se transformando com o passar do tempo, potencializando rupturas e quebras, que desestabilizam as pessoas que se relacionam com o frevo. O frevo vem sempre se atualizando e pensá-lo como cultura de síncope é vê-lo no lugar de uma manifestação que está aberta ao novo, ao que chega para desestabilizar, para fugir da normatização, transgredir seu próprio fazer, que está dado, que foi posto. Como dizem os próprios autores no texto, “[...] o que Elegbara engole de um jeito, devolve de outro. A forma com que ele devolve o que engoliu é impossível de ser controlada ou até mesmo imaginada” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 12). É isso: o frevo está na rua e como as pessoas o recebem e como elas o colocam para fora não dá para ser controlado, pensando no contexto do frevo no carnaval, na vivência das ruas. Direcionando para essa pesquisa em Dança, seguimos por esse pensamento também, estando aberto a tudo que nos atravessa, as influências que sofremos e a forma com que chega ao corpo, que vemos, que absorvemos, que aprendemos, não serão as mesmas que colocaremos para fora quando formos ensinar, dançar, experimentar. “Educados na lógica normativa, somos incapazes de atentar para as culturas de síncope, aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes, cantos.” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 12).

Respeitamos as singularidades e potencialidades de cada corpo, assim como o modo com o qual cada corpo dá conta de agenciar as informações que recebe, entendendo a dança frevo como um campo amplo, aberto a possibilidades, uma encruzilhada. “As encruzilhadas e suas esquinas são campo de possibilidades, lá a gargalhada debocha e reinventa a vida, o passo enviesado é a astúcia do corpo que dribla a vigilância do pecado.” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 13).

Corroboro ainda o que nos apresenta Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018) sobre a pedagogia das encruzilhadas, ao afirmarem:

A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do

cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzos. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de sínopes, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteiras. Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos, emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva. (SIMAS e RUFINO 2018, p. 22).

Indo ao encontro do que também apresenta Jarbas Siqueira Ramos (2017), ao falar sobre o corpo-encruzilhada:

Entendo a encruzilhada como o espaço tangencial, o lócus operacional do atravessamento de duas ou mais vias de acesso. A encruzilhada ocorre no ponto nodal, o ponto de encontro ou ponto de interseção entre essas vias. Quando me refiro ao corpo-encruzilhada, o faço com base na elaboração metafórica que propõe um deslocamento de atenção para o corpo-espaco como ponto nodal de encontro de vias distintas, como a memória, a performatividade, o repertório, etc. Aqui, podemos pensar que o ponto nodal da improvisação nessas distintas vias de saberes-fazer se dá no corpo-encruzilhada. (RAMOS, 2017, p. 29).

Entender o frevo e, nessa pesquisa, a dança frevo mais especificamente como encruzilhada é reconhecê-la em sua trajetória, desde seu surgimento até os dias atuais, como uma manifestação transgressora que está sempre se transformando e buscando se reinventar, rompendo padrões, aberta aos encontros. Tudo que venho escrevendo até aqui fala muito sobre esse frevo de possibilidades, de corpos diferentes, de singularidades em meio a uma proposta coletiva. Entendê-la como encruzilhada, nessa pesquisa, é também reverenciar e saudar os ancestrais dessa dança, os mestres e as mestras que, com resistência, construíram e contribuíram para o desenvolvimento do fazer frevo. Pensar essa dança como encruzilhada é também estar atento aos atravessamentos de temporalidades múltiplas da história dessa dança; é poder ir e voltar; é trazer, para o tempo presente, questões do passado ainda pautadas sobre uma visão do colonialismo; é conectar-se também com o futuro, na medida em que anuncia uma nova forma de entender a dança; é entender a dança frevo como uma dança afro-diaspórica.

Pensar a dança frevo, como encruzilhada, é também compreendê-la no contrafluxo de uma estrutura hegemônica de invisibilidade histórica construída. “Cabe dizer que reposicionar o corpo na história e se colocar na escuta atenta dos seus enunciados é necessariamente uma ação de credibilização de outras sabedorias e textualidades.” (RUFINO, 2016, p. 71). É problematizar e confrontar construções fixadas que deslegitimam as possibilidades diversas de

fazer, sobretudo, negando a importância e ocultando as sabedorias e relevância de uma classe trabalhadora, escravizada, negra, subalternizada, que encontrava nas ruas, na ginga e no passo liberdade, fúria, enfrentamento, reconhecimento, afirmação, transgressão.

Sobre o entendimento de diáspora, Luciane da Silva (2017) afirma:

O termo diáspora é muito caro à contemporaneidade tendo em vista os deslocamentos em vários mundos a que a humanidade esteve e está sujeita. Etimologicamente, se refere à ideia de dispersão e semeadura. Expressão oriunda da língua grega, seu sufixo [*sic*] dia significa à parte e o prefixo [*sic*] spora se refere ao ato de disseminar sementes. Seu uso nas últimas décadas tem sido objeto de múltiplas abordagens e complexidades, mobilizando intelectuais a pensá-la não apenas enquanto [*sic*] entidade delimitada em sentidos, mas como uma espécie de reivindicação de posições que situa a negritude no campo comunitário e identitário. Os vetores múltiplos em seu interior flutuam em significados que passam pela ideia de exílio, pós-colonialismo, migração, sul global e, sobretudo, transpassa a ideia de naturezas multifacetadas. Falar em diáspora implica em pensar não apenas a relação dos povos negros com o chamado “novo mundo”, mas também a própria relação entre eles. (SILVA, 2017 p. 109).

Rufino (2016) complementa:

As presenças na diáspora enunciam na corporeidade as possibilidades de resiliência e transgressão. O corpo e suas sabedorias de fresta e ginga reinscrevem rotas de fuga do que é destinado para as populações negras enquanto [*sic*] lugar absoluto, a condição de não existência. (RUFINO, 2016, p. 67).

É nesse contexto do corpo negro na diáspora que localizo e reafirmo a historicidade dessa dança e a ancestralidade de um resiliente e transgressor corpo-ginga: de equilíbrio instável, dinâmico, alcançado em movimento constante entre avanços e recuos, em diálogo com o espaço e os desejos em jogo. Encontrava nas ruas do Recife uma rota de fuga, resistindo a um sistema colonizador que proibia a prática da capoeira, mas que, em contraposição, numa “prática de fresta” e na sagacidade e sabedoria corporal, reinventou-se e se fez frevo, se fez corpo pulsante, disfarçando ataques e defesas, golpes e esquivas. “O corpo é assim, a pedra fundamental na invenção dos terreiros no Novo Mundo.” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 50). E, assim, se fez frevo, na resiliência e potencialidades dos corpos de se adaptarem, burlarem, fugirem e recriarem formas de se manterem vivos, ativos, pulsantes. Assim, se fez e ainda se faz o corpo no frevo. Assim, como um “faz que vai, mas não vai”, “[...] os corpos fundam terreiros como também indicam seus vínculos de pertença com outras temporalidades/espacialidades.” (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 51).

### 3.3 VÍDEODANÇA: “NASCIMENTO:”

Cada vez mais tenho acreditado no trabalho compartilhado, nas trocas e atravessamentos diversos que surgem nos processos artísticos e na vida, assim como eu percebo e sinto o frevo, mútuo, feito no coletivo, na força, na ginga e no abre-alas de se fazer vivo, ganhando e ocupando espaços. O frevo como uma “encruzilhada” (SIMAS e RUFINO, 2018). Nesse “faz que vai, mas não vai”, foram muitos encontros, diálogos, danças, frevos. Uma ebulição de pensamentos, ideias e movimentos. Quando recebi o primeiro corte da videodança, junto com ele, veio uma afirmação de Marcela Rabêlo, designer, artista da dança e mestra em Antropologia, que concebeu o vídeo junto comigo e fez todo o trabalho de edição. Ela disse assim: “O frevo é um menino negro e com certidão de nascimento.”

Eu ainda não havia aberto o arquivo do vídeo e fiquei pensando na afirmação dela. Concordando, mas sem saber o porquê da colocação, assim, “aleatoriamente”. Abro o vídeo e, logo, entendo. “Nascimento: Recife. Origem: desconhecida. Futuro: incerto”. Reconhecer aqui, nessa pesquisa, o frevo como uma dança afro-diaspórica é dar conta de um legado e de uma reparação histórica, social e cultural a quem deu origem e futuro ao frevo. Mesmo tendo sua origem desconhecida e futuro incerto, os corpos negros, oriundos também da diáspora africana, no Recife, após o “fim” da escravidão, ganharam as ruas, transgrediram imposições hegemônicas e, na ginga, malícia, atenção e desejo de “liberdade”, trouxeram, no disfarce e na munganga, fugindo da repressão e proibição da capoeira, um gingado efervescente, que pulsa, “abre-alas” e caminhos para o povo passar, com suas histórias, memórias e ancestralidades. O frevo surge, nasce no Recife, mas os corpos que estão nas ruas fazendo-o acontecer carregam uma ancestralidade que vai além mar.

É esse frevo, aberto, atravessado de encontros. Esse frevo que tudo come e, quando devolve, é transformado. É incerto. É presente. É passado. É resistência e resiliência. É corpo que esquiva e ataca; é corpo que ginga, que reconhece espaço, legado e referências. É espiral. “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação.” (MARTINS, 2002, p. 84). É “nascimento:”.

Essa videodança, criação artística dessa pesquisa, atravessa toda essa escrita como um fio condutor de proposições, reflexões, projeções, indagações. Retoma e aponta caminhos

diversos, contextualizando, provocando e experimentando possibilidades para conversarmos e nos movimentarmos sobre e a partir do frevo. É impulsionada por arquivos, documentos, fotografias, registros e informações diversas. A presença do frevo no Rio de Janeiro, as semelhanças com o Recife, as relações de memórias estabelecidas com o frevo nesses dois territórios estimularam a costura de tudo isso, tecendo uma narrativa. Proponho o nosso modo de olhar o frevo a partir de um processo criativo instigado pela historicidade de uma dança que se faz passado e presente no corpo de quem dança, na ginga e na munganga de quem escuta uma orquestra na rua.

O chão me conecta. E o que está por baixo desse chão? O que ou quem são essas “matérias fantasmas”? (LEPECKI, 2010). O chão do Rio de Janeiro me conectou com Recife; os paralelepípedos, as ruas, as casas levaram-me a uma memória territorial e afetiva. Pés descalços no chão, piso quente, fervendo. A proposta inicial era só filmar as pernas e ter o vídeo como um registro daquele dia, daquela experiência.

Contudo, estar em processo de criação, aqui, compreende mudanças, adaptações, escolhas, desapegos, atravessamentos. O frevo é uma encruzilhada, acontece nos encontros, nas relações. E, naquele dia, no bairro da Saúde – RJ, eu me (re)encontrava com uma memória afetiva e dançada. O chão, como já dito, lembrava-me o Pátio de São Pedro, as ruas do Recife Antigo, lugares onde, ainda jovem, abri “tesouras” e “tramelas”, fiz “britadeiras” querendo furar o chão. Só agora, talvez, me dei conta de que não é sobre furar o chão, é sobre entender o que está por baixo dele, é me (re)encontrar com os buracos e esfacelamentos de um chão que carrega a história de um povo, de uma cidade, de uma manifestação cultural.

Encontro com a minha sombra, ou minhas sombras, com a projeção de um corpo-sombra que não é só meu, que está atravessado por tantas referências e influências. A sombra que se torna um elemento dramático nesse vídeo, metafórica e simbolicamente diz muito sobre o frevo, sobre como eu penso o frevo e o venho experimentando e pesquisando nesse estudo. Um corpo que busca não se prender a gêneros, a definições e limitações de padrões, um corpo que, no movimento e na mandinga, se refaz e se apresenta; abre caminhos e se encontra com diversas possibilidades de ser, existir, se fazer dança, se fazer frevo.

Pés descalços no chão, conexão, (re)encontro. Chão quente. Memória. Mestre.

A sombra projetada no chão e a necessidade de olharmos para o que está além do que se vê, do que se conta. Que chão é esse que eu piso? O quanto de memória e de vida existe por baixo de um chão nivelado, “aplainado”? (LEPECKI, 2010). Peso. Força. Conexão. Pés aterrados, que, no faz que vai, mas não vai, dançam, atacam, defendem. Corpos que gingham, que ocupam espaços e criam “frestas” (SIMAS e RUFINO, 2018), que fissuram o olhar

hegemônico e castrador. Olhar para a sombra projetada no chão é saudar e agradecer a quem pôde, entre golpes e esquivas, fazer frevo e resistir dançando, gingando, na munganga e na malícia de corpos pulsantes, por vezes, invisibilizados. Será que essa sombra no chão é só minha? Que corpo é esse que dança? Essas são algumas das perguntas inquietantes que surgem nesse processo criativo e que ficam para reflexão, que instigam conversas e trocas, que nos provocam a sairmos do lugar comum e refletirmos para o que está além, ou para o que está ali, ao alcance de nossos olhos, mas somos conduzidos a não enxergar. Perceber a(s) sombra(s), nesse contexto, conecta-me com a ancestralidade do frevo, com as memórias e com os corpos que estavam, e ainda estão, na rua, desde o seu surgimento até hoje. Imagetivamente, é um encontro com esses “fantasmas” que não tiveram fim, que estão nos corpos, nas ruas, nos chãos, nas encruzilhadas. “O corpo é diverso, integrado e ancestral. O corpo é um universo e uma singularidade.” (OLIVEIRA, 2005).

Segundo Simas e Rufino (2018):

A encruzilhada nos ensina que não há somente um único caminho; a encruzilhada é campo e possibilidades. É lá o tempo e o espaço onde Exu faz a sua morada e se mantém a postos na guarda da casa de Oxalufã. Na vida, somos desafiados a encruzar as dobras do mundo, ora sendo exusíacos, ora oxalufânicos. Somos herdeiros de um mundo cindido, porém, as nossas invenções emergem das fronteiras, as nossas astúcias, mandingas e desobediências são operadas no cruzar das duas bandas. O Novo Mundo para nós é uma realidade não a partir da cisão de duas bandas, em que uma deve sobrepor-se a outra. O Novo Mundo para nós é inventado cotidianamente na produção da vida enquanto possibilidade: é um mundo inventado como encruzilhada. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 118).

Ler esse trecho me faz pensar diretamente no frevo e na sua potencialidade de, cotidianamente, se transformar, se fazer novo, reinventado. Uma dança de possibilidades, de diferentes caminhos que se constroem a partir das referências e escolhas de cada pessoa. De maneira mais ampla e agregadora, é uma dança aberta às experiências e vivências de cada indivíduo, seja dialogando no tempo presente ou no passado; traçando caminhos possíveis em tempos e espaços diferentes; criando formas de pensar, entender, experimentar, dançar e refletir sobre a sua história, emergindo e construindo outros fazeres e olhares.

Pensar e construir esse vídeo com Marcela Rabêlo foi um processo bem gostoso, de troca e muita conversa. Acreditando na potencialidade dos encontros e do quanto somos atravessados por eles, criamos esse vídeo com o material que tínhamos, em meio a um contexto de pandemia mundial. Segundo Albuquerque Jr. (2009, p. 8), “[...] o historiador, assim como as rendeiras, deve saber conectar os fios, amarrar os nós, respeitando os vazios e silêncios que



também constituem o desenho do passado, o entramado dos tempos”. Sendo assim, não como historiadores, mas como bordadeiras em processo de criação, buscamos, como quem borda, conectar os fios soltos, fomos alinhando a narrativa a partir das escolhas que surgiam nos nossos diálogos. A princípio, pensei numa estrutura, mas foi, no encontro e no trabalho dialógico em grupo (eu, Marcela e Fernando, meu orientador), que fomos apertando os pontos desse bordado, algumas vezes folgando, mas cientes de que essa construção é um recorte que escolhemos definir nesse momento; que esse processo estará sempre em aberto, podendo surgir outras construções narrativas; e que a fruição do vídeo busca também dialogar com as referências, memórias e vivências de cada pessoa que se coloca na relação de expectador.

Entender o frevo na perspectiva da encruzilhada é estar aberto aos encontros e possibilidades que se fazem na experiência. É se permitir mudar, transformar, refletir, entendendo que pode ir sempre além, que os processos não se findam, mas criam estruturas e configurações que, naquele tempo e espaço, dão conta de criar uma narrativa, bordada a partir das problematizações e estímulos que surgiram. Desse modo, a videodança “*nascimento:*” surge como uma criação artística dessa pesquisa, estruturada a partir da reflexão sobre a relação do frevo com a sua história, dialogando com memórias pessoais e coletivas, trazendo para a discussão questões que, historicamente, foram negligenciadas e, muitas vezes, invisibilizadas.

Esse vídeo é uma visita a um passado ainda presente, à ancestralidade do frevo, dos corpos e presenças negras no surgimento e na história dessa dança; é um encontro com questões historiográficas que me provocam desequilíbrio. É, sobretudo, uma reflexão sobre os modos de fazer, entendendo os contextos e tensionando afirmações que, ainda hoje, insistem em definições que formatam e localizam o frevo e sua história em uma única visão. O vídeo inicia com a imagem de uma matéria de jornal, apresenta a face e o sorriso no rosto de um menino negro. Lembro da afirmação de Marcela Rabêlo em ler esse momento do vídeo como uma certidão de nascimento do frevo. Não por acaso, o vídeo finaliza com a voz e o corpo de uma mulher, que desafia do alto os olhares de quem tenta dizer que o frevo não é para elas. Um corpo que pulsa, que se faz presença iluminada para dizer que a certidão de nascimento do frevo também se faz num corpo de mulher negra. A pluralidade de fazer frevo, de dançar frevo, se faz corpo, no corpo e pelo corpo. Não esqueçamos nossa ancestralidade e relação com as/os que vieram antes, que no “faz que vai, mas não vai”, “passearam na pracinha”, mas, com “pernadas”, abriram-alas para que, hoje, pudéssemos, com um “rojão”, também ganhar espaços, adentrar universidades e, entre um “banho de mar para frente” e um “banho de mar para trás”, pudéssemos dialogar, trocar experiências e construirmos juntas/juntos o fazer frevo, pautado

numa construção coletiva e atravessada que, “espalhando brasas”, se transforma e se faz na encruzilhada.

Assim como pensar o frevo fora de uma estrutura colonial e hegemônica é uma “prática de fresta” (SIMAS e RUFINO, 2018), no vídeo, apresentamos também “práticas de frestas” que nos fazem romper com um padrão dramático acerca do frevo, que nos provocam a refletir sobre o corpo que dança frevo, suas (des)padronizações e as hierarquias sobre as partes do corpo, como potencializadoras de experimentação de movimento.

A presença do mar e a queda ou voo da sombrinha são elementos que escolhemos trazer para imagética e, simbolicamente, apresentar o frevo e, ao mesmo tempo, fissurar uma estrutura de organização que é também histórica. O mar como esse caminho, o percurso, a imensidão que leva e traz, que, na relação diaspórica, se apresenta como esse lugar de trânsito, de ida, sem a possibilidade de retorno, que conecta e desconecta pessoas e territórios. Sobre essa relação do mar e a afro-diáspora, Simas e Rufino (2018) afirmam:

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela, atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e ao mundo. (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 11).

O mar para nos lembrar que os corpos negros nas ruas do Recife, no final do século XIX e início do XX, foram corpos provenientes também da diáspora africana. Atento para a importância de reafirmação de uma ancestralidade que não se restringe apenas a Recife ou ao Brasil. Assim como a música frevo, em seu surgimento, é atravessada por diversas influências (polca, maxixe, dobrado, etc.), o corpo que dança foi e ainda é um cruzo de experiências e referências, de relações visíveis e não visíveis. O mar para nos lembrar a diversidade, a imensidão, a fluidez, os atravessamentos, os encontros e as ancestralidades no fazer frevo.

A sombrinha, já abordada nesse capítulo, surgiu como elemento provocador e estímulo para experimentação de movimento. Aguçou lembranças, desestabilizou meu corpo e minhas ideias, me fez questionar sobre o meu dançar frevo e sobre como vejo o frevo em outros corpos. Desapego. Fui me percebendo nesse fluxo da não associação da dança frevo à sombrinha; de construir no corpo outras referências; de dar visibilidade a outras partes do corpo; de perceber que, como pesquisador e passista de frevo, eu posso experimentar narrativas diferentes e que isso se constrói no corpo, que pode ir além de objetos e símbolos estruturais criadores e definidores do meu movimento e da minha dança. Soltar a sombrinha, deixá-la ir, voar ou cair.

O vídeo traz essas duas possibilidades e penso que cada pessoa vai se relacionar com essa imagem a partir de como se vê no frevo – considerando, mais especificamente, pessoas que dançam frevo. Para os mais apegados e rigorosamente seguidores de um padrão dramático e de movimento, a leitura pode ser de um abandono, desprezo. Para quem está aberto às imprevisibilidades da experiência, pode ser um desapego, uma possibilidade. Pode também não ser nada disso, e tudo isso. Mas é, sobretudo, uma possibilidade. É a abertura para uma experimentação, para um estudo de movimento e de criação artística que se permite ir, como um “voo da andorinha”, equilibrando e desequilibrando, entre “ponta de pé e calcanhar”, “pontilhando” possibilidades de encontros e desencontros, de transformações.

Os sons de objetos e ferramentas da classe trabalhadora fazem alusão aos nomes dos passos de frevo, vários já citados nessa dissertação, e das troças e blocos, como Clube Vassourinhas, Clube das Pás Douradas, entre outros. Dão ritmo, marcam o pulso. Percebo o compasso binário e lembro a marcação do surdo ao ouvir o martelo, que também é um passo de frevo que finca o calcanhar no chão, com a intensidade de quem martela algo. Como um “parafuso” aperto a memória para folgar a história e lembrar que a classe trabalhadora ganhava as ruas no surgimento do frevo, que esses corpos também estavam fazendo frevo, na mandinga e na munganga, se reinventando e se libertando em forma de dança, celebração e luta. A relação com esses objetos de trabalho me lembra uma videodança que participei como bailarino. Intitulada “*Frevo Labore*”, concebida e dirigida, em 2009, por Marcela Rabêlo, que hoje também faz parceria comigo na criação de “*nascimento:*”. Na descrição do vídeo, no Youtube, Marcela apresenta esse breve relato: “Frevo Labore aborda a relação entre as classes populares trabalhadoras, que levam o seu cotidiano através do comportamento, dos seus instrumentos de trabalho, para uma manifestação cultural que termina por se revelar em dança.” (RABÊLO, 2009).

Consciente de que não ando só, não é à toa que me reencontro com Marcela para a criação de uma nova videodança; o frevo nos conectando mais uma vez. Onze anos depois, percebo as transformações nessa dança e no modo com o qual nos relacionamos com ela. Faz todo sentido, para mim, a presença e os diálogos construídos no processo de “*nascimento:*” junto a Marcela; é minha memória, é nossa memória em diálogo, refletindo juntas/juntos sobre o dançar frevo e suas possibilidades. Afetivamente, me percebi sendo acolhido por mulheres no processo de criação desse vídeo, mulheres que, nessa trajetória de 20 anos de passista de frevo, puderam vivenciar de perto e compartilhar comigo o estudo, a pesquisa e a experimentação dessa dança.

Em 2011, ao estrear meu primeiro trabalho solo de dança, “*A Face da Falta*”, no projeto “*O Solo do Outro*”, em Recife, criação que partia da minha relação de memória e infância na dança, pedi para uma amiga, Marina Souza, artista da dança, escrever um texto poético sobre o tempo. Ela escreveu, com toda delicadeza, empatia e sabedoria de quem conhecia o meu processo e, como ninguém, tinha propriedade e habilidade de dar movimento às palavras. Nesse “faz que vai, mas não vai”, Marina segue acompanhando de perto esse processo de escrita textual e corporal e, sem pestanejar, aceita um novo pedido, o mesmo pedido, a escrita de um texto poético que fosse provocado pelo que tem sido essa pesquisa, por como esse processo tem chegado até ela.

Pedir esse texto a Marina é colocar em prova meu discurso construído nessa pesquisa; é saber como minha escrita e dança podem chegar às pessoas; é ter uma primeira resposta sobre esse processo. É arriscar. É novamente me colocar no lugar do imprevisível, do desconhecido, mas, ao mesmo tempo, numa relação de segurança quanto ao que tem sido produzido. Recebo o texto e meu corpo vibra:

Eu sou um corpo em fogo cruzado.

Em desequilíbrio, em compasso binário.

Firula de caboclo brabo, andando solto pelo asfalto.

Malungo pisando em brasa, fazendo graça de pé descalço, como quem conhece a liberdade de perder o sapato...

Jogando mandinga na encruzilhada, passeios em desequilíbrio, caçando andorinhas para alçar vôos. São infinitos os trocadilhos e as existências pontiagudas, encantando histórias pelo espaço.

Quando pernas são flechas, braços são arcos, corpos enfeitados lançados em passos rebeldes, certos, gingados. Dobradiças acendem memórias, pernadas entregam segredos...

No chão tem ponto firmado, na ponta de pé e no calcanhar a faísca se ergue, é a audácia de todo corpo que quer devorar o presente.

Nada é previsível para um corpo em fogo cruzado.

O encontro, sua morada; o conflito, seu próprio enredo.

Que Dança é essa, valente, infinita, subversiva?

O mover da ousadia, de manter a vida acesa.

Só para mostrar com quantos passos se faz uma tesoura.

O sol que gira é o mesmo sol que faz ferver, que faz pulsar o coração, a multidão...

Na Encruzilhada tudo é possível.

Palavra em ação, comunicação, caminho aberto, ancestral, liberto...

Aquilo que não cessa, não finda, porque é vida que nasce da própria vida  
e por meio dela se reiventa.

Marina Souza.

Leio o texto, os olhos marejam, a sensação de completude, de que essas palavras dão acabamento ao bordado que venho experimentando nessa pesquisa. Texto forte, caminhos abertos. Colocar-se na experiência consciente de um processo em aberto, passível de mudanças, ao mesmo tempo em que assusta, provoca novos e possíveis estímulos. A princípio, o texto seria gravado por mim, seria o áudio da minha voz enquanto eu dançava. Depois que recebo o texto, uma nova ideia surge e, com ela, outra mulher incrível, passista de frevo e artista da dança, chega “jogando mandinga na encruzilhada” e “lançando passos rebeldes” ou como ela mesma diz “passos-bomba”. Convido Rebeca Gondim para gravar o áudio desse texto. Meu encontro com Rebeca aconteceu por volta do ano de 2007 ou 2008, na Escola de Frevo, mas foi em 2008, na comissão de frente da mangueira, que fizemos o primeiro trabalho juntos. Ela ainda uma adolescente, com seus 13 anos de idade, e, de lá para cá, nos encontramos sempre que podemos. Já dançamos juntos, mas, desde 2018, estamos mais próximos, conectados pelo frevo e pelo afeto que nos une, pela revolta e pelo prazer de cortar “tesouras” e abrir “tramelas” nas ruas. A dança de Rebeca é “fogo cruzado”, é corpo que pulsa firme, corpo de mulher negra, periférica, que, “chutando de frente”, encara, invade e se faz presente em qualquer lugar que ouse dizer que o frevo não é para elas, que ouse querer definir seu modo e trejeito de dançar.

Em 2019, fui integrante da banca do trabalho de conclusão de curso de Rebeca. Emocionei-me e chorei com sua defesa. Ela se formava no curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Pernambuco, curso, no qual, em 2013, eu pude me formar apresentando também uma pesquisa sobre frevo. Reconhecer-se na outra pessoa, se fortalecer na pesquisa dos seus pares, saber da responsabilidade e da importância de abrir caminhos e ocupar espaços. A gente se encontra sendo resistência, transgredindo e criando “frestas”, cada um no seu contexto, singular e plural, pulsando por uma “cultura de síncope”, que rompe padrões impostos, verticalmente, por uma hegemonia pouco empática e acolhedora. A dança de Rebeca me move, me abraça e me inquieta; é forte e provocadora, “como quem conhece a liberdade de perder o sapato”, como quem grita, mesmo que em silêncio, que o frevo é também para elas, que o frevo é também uma menina negra. Sua dança é também de muitas, sobre

muitas e para muitas outras mulheres. É presença, pois “[...] aquilo que não cessa, não finda, porque é vida que nasce da própria vida e por meio dela se reinventa”. É “*nascimento*”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA CARTA ÀS (AOS) APRENDIZES DA DANÇA FREVO

Oi, pessoal, hoje é 10 de outubro de 2020, o mundo segue em meio a uma pandemia e enorme crise na saúde. Coloco uma *playlist* de frevo para, de forma leve, escrever a vocês, a um futuro que é presente. Uma carta-convite para olharmos para o passado atravessado e conectado pelo agora, por questões que se movem, independente de tempo cronológico, que se transformam, se atualizam e, sobretudo, precisam ser conversadas.

Escrevo a vocês para dizer que é possível. Se vocês chegaram até aqui, já devem ter percebido que a dança frevo transcende normas e estereótipos que buscam reduzir suas possibilidades. É possível, sim, uma atualização nos modos de pensar e fazer essa dança a partir de sua historicidade, alicerçada por mediações e negociações acerca de suas relações culturais, políticas e artísticas. Já devem ter visto que faz todo sentido pensar o frevo como uma encruzilhada, atravessado pelos encontros, pelas nossas memórias, pela sua própria história. A encruzilhada é um lugar de possibilidades e dançar frevo é se abrir à porosidade de corpos possíveis. Se imagina aí, nos quatro cantos, em Olinda, sábado de carnaval, troças e blocos subindo e descendo, musicalidades variadas, corpos diversos, caminhos diferentes e possíveis... Para e se conecta com essas referências, com essas imagens, com os quatro cantos, com os corpos pulsantes, com essa perspectiva de ser e estar no mundo. De ser, estar e fazer frevo. Viajei? Acho que não, né?! Será? Se você estiver voando, te convido a voltar algumas páginas e ler sobre isso. Para mim, foi uma descoberta bem importante e potente, vale a pena reler. É pensar que o encontro, as experiências, as escolhas criam possibilidades e que os caminhos poderão ser diferentes, e tudo bem.

Te convido agora a outra pausa.

Pensa um pouco sobre suas memórias com o frevo...

O que ele te trouxe de positiva e negativamente?

Reflete sobre isso, percebe as conexões que podem existir entre as suas memórias e a história do frevo. Perceba-se implicada(o) nela, corresponsável pela trajetória e pelas possíveis mudanças. O frevo, nesse caso, a dança, mais especificamente, é aquela que tudo come e, quando devolve, é diferente, é transformado. É possível, mas é preciso que nós, e aqui me coloco também como aprendiz, estejamos atentas(os) aos nossos processos e escolhas. Para que possamos nos permitir novos encontros e entendermos que transformação não significa

apagamento; que existem diferentes olhares acerca da história. É sobre histórias, no plural, e essa pesquisa é apenas um olhar sobre a história da dança frevo, referenciado e em construção a partir da minha experiência como passista e pesquisador de frevo.

Confesso a vocês que os modos de representação e espetacularização do frevo como uma dança alegre, colorida e cheia de passos mirabolantes já não dão conta de “traduzir” meu modo de dançar, e isso não o deslegitima. Gosto de ver passistas dançando seus solos com muitos saltos e acrobacias, mas, hoje, sou consciente de que minha trajetória me levou para outros caminhos, outras possibilidades de dançar frevo, partindo de outros estímulos. O que não faz de nós melhores ou piores; são apenas escolhas que fazemos. Temos corpos diferentes e nosso dançar frevo vai se moldando a partir de tudo isso.

Nessa pesquisa, olhar para o frevo e sua história a partir do acesso a documentos e arquivos foi sair da zona de conforto, da comodidade de reafirmar algo que me contaram. Foi criar frestas não só no modo de pensar o frevo, mas também fissurar espaços e pensamentos hegemônicos que insistem em querer silenciar quem caminha no contrafluxo do que, de modo geral, é dado como “universal”. Na música *“Revólver”*, de Fláira Ferro, que também é passista de frevo, tem um trecho que diz assim: *“Uma cidade triste é fácil de ser corrompida, uma cidade triste é fácil ser manipulada. No contra-ataque da guerra, arte!”* É isso: não sejamos manipulados e alheios a contextos e fatos que podem estimular nossos processos de experimentação e criação em dança. Não nos limitemos ao que já está dado. Essa ideia de “universal” é limitante. Pensemos nas particularidades, subjetividades e trajetórias de cada pessoa. É singular. Mas pode ser coletivo também. Dançar frevo é se afirmar, se questionar, experimentar, problematizar, criar... Colocar-se como aprendiz é também se enxergar crítico; é trazer suas questões e pensar a partir delas; é estar em contínuo movimento.

Sigo acreditando num frevo que agrega, que acolhe, que se faz corpo presente, que se constrói nas vivências, nas memórias e na formulação de questões invisibilizadas, que escolheram não nos contar. Pensá-lo como uma dança afro-diaspórica não é aleatório e descontextualizado, por mais que tenha quem diga que o frevo não tem relação com o povo negro. Para além do que foi apresentado aqui nessa dissertação, no contexto de afirmação do frevo como uma dança afro-diaspórica, sugiro a vocês pesquisarem no site da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, no Jornal Pequeno (PE), sobre o “passo do candomblé” na conjuntura do frevo e do carnaval no Recife. Tem jornal datado de 1910. Pelo contexto da época, retratado nas matérias do jornal, e pelo próprio nome do passo, dá para arriscar sob quais possíveis influências e referências corporais o frevo se configura. Uma amiga e historiadora, Vanessa Marinho, compartilhou essa informação comigo em uma visita que eu fiz ao Centro



de Documentação Maestro Guerra Peixe, no Paço do Frevo. Vocês visitam com frequência o museu Paço do Frevo? O Centro de Documentação é um espaço incrível, a equipe de lá está sempre de braços abertos para conversar, trocar e estimular processos de pesquisa e criação em frevo. Inclusive, preciso confessar que boa parte dessa pesquisa se fez lá, em conversas, encontros, visitas, estudos. Tinha dia em que eu ia para o Paço, abria meu computador e escrevia de lá. Pensa que incrível. Sim, voltando... Em breve busca, nesse mesmo site da biblioteca nacional, feita pelo pesquisador e historiador Luiz Santos, que participava da conversa que surgia ali no momento, foi possível encontrar, em outras matérias de jornais, nomes de outros passos, como “passinho do jocotó leseira”, “passinho do degagê”, “passinho do tatu peba”, entre outros. Fico aqui pensando, e aproveito para convidar vocês a seguirmos provocando e buscando conversar sobre a ancestralidade dessa dança e as referências desses corpos que estavam nas ruas. Vem a mim a curiosidade de saber: que passos são esses? Como eram feitos? Por que esses nomes? Como é pensar, hoje, esse “passo do candomblé”?

Essa relação historiográfica-documental-ancestral vai além: provoca e estimula processos futuros. Instiga a pesquisa, o acesso e o compartilhamento de informações de um tempo outro, que diz muito sobre um tempo do agora. Que relação podemos estabelecer, por exemplo, sobre essas informações documentais dos nomes dos passos e possíveis metodologias de ensino de frevo hoje que deem conta de contextualizar e aguçar outros olhares e modos de aprendermos essa dança?

Para mim, dançar frevo é um processo em construção, sempre. Atravessado pelas memórias e experiências, as minhas e dos meus pares, na troca e construção de histórias que são, ao mesmo tempo, individuais e coletivas. Entre a “ponta de pé e o calcanhar” cabe um mundo de questões e aprendizados. Entre a “ponta de pé e o calcanhar” cabe o brincar entre o desequilíbrio estável e o equilíbrio instável. Na ginga da capoeira que se fez frevo, perguntas e repostas, ataques e defesas serão sempre estímulos a arriscarmos e experimentarmos proposições sempre temporárias. Entre a “ponta de pé e o calcanhar” cabem infinitas mungangas, corpos porosos, atravessados por singularidades plurais, mobilizados por um fazer que é também coletivo e que estará sempre em construção, em transformação. Dançar frevo é se perceber corpo presente, pulsante e ancestral. É se perceber referência e referenciado; é saber que entre a “ponta de pé e o calcanhar” andam juntas/juntos Nascimento do Passo, Egídio Bezerra, Rebeca Gondim, Zenaide Bezerra e tantas/tantos outras/outras que nos atravessam, mobilizam e estimulam a seguirmos “pontilhando” e “abrindo-alias”. Dançar frevo é um convite ao “voo da andorinha”, a uma “locomotiva” que coloca o corpo sempre em movimento. *“Entre a ponta de pé e calcanhar”*, título do livro da passista de frevo e pesquisadora Valéria Vicente,

cabem outras tantas pesquisas sobre essa dança que não se restringe a uma “ponta de pé e calcanhar”. Essa dissertação e essa carta é um convite para experimentarmos a partir de equilíbrios e desequilíbrios, metaforicamente ou não, narrativas possíveis entre a “ponta de pé e o calcanhar”.

Na ginga e no movimento do “faz que vai, mas não vai”, desejo a vocês corpos pulsantes e pensantes, atravessados, instigados a trocas e diálogos, estimulados aos encontros. Corpos em movimento contínuo. Desejo também que lembrem sempre da fala de duas pessoas que são bem importantes na minha trajetória com a dança, de gerações e experiências diferentes, mas provocadas por algo em comum, o frevo. Meu mestre Nascimento do Passo e Rebeca Gondim. Nascimento, quando indagado diversas vezes sobre quantos passos existem no frevo, tinha como resposta: *“O mesmo número que existe de pernambucanos”*. É sobre isso. É sobre se reconhecer nos saberes e fazeres diversos. E, depois dessa fala de sabedoria do mestre, parafraseio minha amiga e passista de frevo Rebeca Gondim: *“É tudo nosso, nada deles”*.

Com carinho e corpo pulsante,  
Jefferson Figueirêdo.

Recife, 11 de outubro de 2020.

## REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. A Transmissão de Saberes no Contexto das Culturas Populares e Tradicionais. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA*, 2., 2011. **Anais [...]**. 2011.
- ALBUQUERQUE JR., Durval M. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. **Revista Eletrônica Boletim do TEMPO**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 19, 2009.
- \_\_\_\_\_. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história.** Bauru, SP:Edusc, 2007. 256 p.
- ANDRADE, Mário. Cícero Dias e as danças do nordeste. **Teresa: revista de Literatura Brasileira.** Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Flumanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, 2000.
- ANUNCIACÃO, José V. M. da. José da Anunciação: depoimento oral [2019]. Entrevista concedida a Jefferson Figueirêdo. Recife: 31 maio 2019.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira.** 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- BARBOSA, Yêda (coord.). **Dossiê Iphan 14 - Frevo.** Brasília, DF: Iphan, 2016.
- BASTOS, Otávio. Otávio Bastos: depoimento oral [2019]. Entrevista concedida a Jefferson Figueirêdo. Recife: 21 maio 2019.
- BENJAMIN, Roberto E. C. **Folguedos e danças de Pernambuco.** Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989. 134 p.
- CALDAS, Paulo. Imagem e memória: breve esboço sobre a dança e o audiovisual. *In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs.). Seminários de dança – Histórias em movimento: biografias e registros em Dança.* Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 247-250.
- CANTON, Kátia. **Espaço e lugar.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.
- \_\_\_\_\_. **Narrativas enviesadas.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b
- CARIOCAS dançam frevo há 30 anos. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1965. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.
- CARNEIRO, Edson. **Dinâmica do folclore.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.
- CARVALHO, José J. de. Encontro de saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. *In: COSTA, Joaze Bernardino; TORRES, Nelson Maldonado; GROSGOUEL, Ramon (orgs.). Decolonialidade e pensamento afro-diáspórico.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, v. 21, 2010.

CASCUDO, Luís da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

\_\_\_\_\_. **História de nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Global, 2003.

CASSOLI, Camilo; FALCÃO, Luiz A. **Frevo: 100 anos de folia**. São Paulo: Timbro, 2007.

COSTA, Liana Gesteira. Liana Gesteira: depoimento oral [2020]. Entrevista concedida a Jefferson Figueirêdo. Recife: 29 jan. 2020.

COSTA, Nicole.; SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. **Projeto frevo, memória e patrimônio: entre possibilidades e experiências empáticas**. In: Frevo, memória e patrimônio. Leonardo Esteves e Luiz Santos (organizadores). Recife: IDG, 2018. 104 p.: il. Vários autores.

\_\_\_\_\_. Associação de Dança do Recife: instante de emergência e de construção de permanência de uma cena profissional. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Coleção Recordança: vol. 1 – vídeo**. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011. p. 37-42.

DANTAS, Raymundo S. Trajetória do Frevo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1968.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

EFEGÊ, Jota. O frevo desceu no “passo” da rua Jôgo da Bola para a planície carioca. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1965. Não paginado. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

ESTEVES, Leonardo Leal.; SANTOS, Luiz Henrique. **Frevo, memória e patrimônio**. Leonardo Esteves e Luiz Santos (organizadores). Recife: IDG, 2018. 104 p.: il. Vários autores

FABIÃO, Eleonora B. **Performance e história: em busca de uma historiografia performativa**. Rio de Janeiro: 2012.

FÉLIX, Maria Z. C. (org.). **Apostila de estudo e pesquisa da Escola Municipal de Frevo Maestro Fernandes Borges (Escola de Frevo)**. Colaboração: Nascimento do Passo. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife – Secretaria de Educação, 2000.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, Brasília-DF, v. 6, n. 2, nov. 2017. Especiais, p. 115-124.

FERRO, Fláira. **Revólver**. Recife, 2019. Disponível em: <<https://vimeo.com/317098332>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

FIGUEIREDO, Jefferson E. de. “Espalhando brasas”: pensando pedagógica e criativamente o frevo a partir de um olhar do presente. *In*: VICENTE, Ana Valéria R.; MARQUES, Roberta Ramos (orgs.). **Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 103-115.

**FOLCLORE**. Cartilha do departamento de cultura da secretaria de educação com auxílio da empresa de turismo de Pernambuco. Recife – PE.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução: Helena Maria Melo. *In*: Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas – Instituto de artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nº 7, p. 77 – 88, 2009. ISSN: 1519-275X,

FOSTER, Susan L. Dancing Bodies. *In*: COATES, Emily; ROACH, Joseph. **Theater**, v. 40, n. 1, 2010.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREVO estreia com êxito em Paris – as plateias francesas aplaudem as embaixatrizes do ritmo pernambucano. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1954. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

FREVO no carnaval carioca. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 1951. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

FREVOS abrem carnaval de 67 nas ruas do Rio. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1967. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

FURTADO, Maria T. Dançar-se: processos de criação em dança contemporânea. **Revista Eletrônica Cena em Movimento**, UFRGS, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/36201>>. Acesso em: 06 jan. 2014.

GALDINO, Christianne. **Balé Popular do Recife: a escrita de uma dança**. Recife: Bagaço, 2008.

GILROY, Paul. **Entre campos: nações, cultura e o fascismo da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnicos-raciais, educação e descolonização dos currículos. *In*: Currículo sem fronteiras, v. 12, n. 1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012.

GONÇALVES, Thaís. **Histórias a dançar: percepções de si a configurar uma estética da existência**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

GUARATO, Rafael. Apresentação. *In*: \_\_\_\_\_ (org.). **Historiografias da dança: teorias e métodos**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2018. p. 7-10.

GUILLEN, Isabel C. M. Lugares de memória da cultura negra no Recife. Inscrever a memória na cidade. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 14., 2018, Campinas.

**Anais eletrônicos** [...]. Campinas: UNICAMP, 2018. Disponível em: [http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524268689\\_ARQUIVO\\_Lu\\_garesdememoriadaculturanegraguillen.pdf](http://www.encontro2018.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1524268689_ARQUIVO_Lu_garesdememoriadaculturanegraguillen.pdf)>. Acesso em: 13 de maio de 2019

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAET, Timmy de. Corpos co(se)m memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea. Tradução: Roberta Ramos Marques e Poliana Dantas. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, UFPB, João Pessoa, v. 9, n. 2, jul./dez. 2018. p. 133-153.

LAUNAY, Isabelle. Desafios para uma História Transcultural das Danças Contemporâneas. *In*: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique (orgs.). **Dança, história, ensino e pesquisa**: Brasil – França, ida e volta. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 35-49.

\_\_\_\_\_. Quando os bailarinos fazem-se historiadores. *In*: Luiz Fernando Borges (org.) **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012.

LEPECKI, André. Planos de Composição. *In*: GREINER, Cristine; SANTO, Cristina E.; SOBRAL, Sônia (orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança**: criações e conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. 372 p.

MARINHO, Nirvana. Memória como experiência política. *In*: VICENTE, Ana Valéria R.; MARQUES, Roberta Ramos (orgs.). **Acordes e traçados historiográficos**: a dança no Recife. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 133-143.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: [Digitexto], 2010.

MARQUES, Roberta Ramos. Ensino da história da dança e dança documental: por uma história afetiva, emancipada e performativa da dança. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4., 2016, Goiânia. **Anais** [...]. Goiânia: ANDA, 2016. p. 684-694.

\_\_\_\_\_. **Deslocamentos armoriais**: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Editora Associação Reviva, 2012.

\_\_\_\_\_. Formação e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento. *In*: COSTA, Liana Gesteira (org.). **Coleção RecorDança**: vol. 1 – vídeo. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011a. p. 57-66.

\_\_\_\_\_. Dança na Universidade no Século XXI: possibilidades de práticas pós-abissais. *In*: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2., 2011, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: ANDA, 2011b.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais / Graciela Raveti e Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte – MG, 2002. ISBN: 85\*87470-31-0

MENESES, Ulpiano T. B. de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do museu paulista**, São Paulo, v. 2, p. 9-42, jan./dez. 1994.

NEVES, Juliana Brainer Barroso. Ju Brainer: depoimento oral [2020]. Entrevista concedida a Jefferson Figueirêdo. Recife: 29 jan. 2020.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In: Les lieux de mémoire. I La République, Paris, Gallimard, 1984, pp. XVIII – XLII. Tradução autorizada pelo Editor. Editions Gallimard 1984, feita por Yara Aun Khoury – Departamento de História, PUC – SP, 1993.

O FREVO pernambucano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1957. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

OLIVEIRA, Eduardo D. de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

OLIVEIRA, Maria Goretti R. de. **Frevo: uma apresentação coreológica**. 1. ed. Recife: Richard Veiga, 2017. 160 p.

OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

PALUDO, Luciana. Modos de fazer, contar e escrever histórias de danças: compartilhamentos de experiências no Seminário Aller-Retour, Ida-e-Volta. In: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique (orgs.). **Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil – França, ida e volta**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 74-86.

PAULA, Roberta C. de. As danças populares na obra de Mário de Andrade. **RESGATE**, v. XX, n. 24, p. 36-47, jul./dez. 2012.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Tradução: João Gama. Roma: Edizioni Theoria S.R.L., 1988.

\_\_\_\_\_. **“Ciência, Razão e Paixão”**. Editora Livraria da Física. 2ª ed. São Paulo, 2009.

QUANDO a alegria ferve. **Jornal do Brasil**, Guanabara, 1970. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

RABÊLO, Marcela M. **Frevo Labore**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rESts0SxW1I> Acesso em: 17 set. 2020.

RAMOS, Jarbas S. O dançar/jogar/improvisar nas danças brasileiras: poéticas de uma encruzilhada. *In*: MUNDIM, Ana C (org.). **Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. Uberlândia: Composer, 2017. 276 p.

ROCHELLE, Henrique. **Relato de ações do seminário Ida-e-Volta**. *In*: NAVAS, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique (orgs.). *Dança, história, ensino e pesquisa: Brasil – França, ida e volta*. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 63-69

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 40, p. 54-80, 1. sem. 2016.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Recursos Novos Estudos**, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SANTOS, Luiz. Luiz Santos: depoimento oral [2019]. Entrevista concedida a Jefferson Figueirêdo. Recife: 03 abr. 2019.

SARMENTO, Luiz E. P. **Patrimonialização das culturas populares: visões, reinterpretções e transformações no contexto do frevo pernambucano**. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SILVA, Leonardo Dantas. **Carnaval do Recife**. 2. ed. Revista e ampliada. Recife: Cepe, 2019. 426 p.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny**. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

SILVA, M. E. F.; BRABO, T. S. A. M. A introdução dos papéis de gênero na infância: brinquedo de menina e/ou de menino? **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 7, n. 3, p. 127-140, set./dez. 2016.

SILVEIRA, João. Os folcloristas querem transformar o frevo numa dança de especialista. **Jornal do Comércio**, Recife, 1959. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/IPHAN.

SIMAS, Luiz Antônio.; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. 124 p.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, Maria M. Memórias do presente, ficções do passado. *In*: GUARATO, Rafael (org.). **Historiografias da dança: teorias e métodos**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2018. p. 157 - 180.

TENDERINI, Helena M. **Reflexão antropológica sobre a relação entre brincadeira e realidade no Cavalinho**. 2003. 98 p. Dissertação (Mestra em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.



TÉRCIO, Daniel. Arquivar performances ou os paradoxos do corpo-arquivo. **Repertório**, Salvador, ano 20, n. 28, p. 93-107, 2017.1.

TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. *In:* PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs.). **Seminários de dança – Histórias em movimento: biografias e registros em Dança**. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 167-178.

TRINDADE, Solano. O Frevo e a coreografia brasileira. **Jornal Diário de Manhã**, Recife, ano XXIX, n. 26, 17 maio 1950. Caderno: 2ª seção, p. 1 e 2. Conteúdo pertencente ao Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE), digitalizado e disponibilizado pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE).

VICENTE, Ana Valéria R.; SOUZA, Giorrdani Gorki Queiroz de. **Frevo para aprender e ensinar**. Olinda: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015.

VICENTE, Ana Valéria R. Frevo: uma arte urbana, a dança e suas formas de ensino. *In:* VICENTE, Ana V. R.; SOUZA, Giordani G. Q. **Traçados musculares: saúde corporal e ensino do frevo**. Recife: Editora Associação Reviva, 2011a. DVD.

\_\_\_\_\_. Dança popular: Quem? O quê? Quando? Como? Onde? Por quê? *In:* COSTA, Liana Gesteira (org.). **Coleção RecorDança: vol. 1 – vídeo**. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011b. p. 7-14.

\_\_\_\_\_. **Entre a ponta de pé e calcanhar: reflexões sobre o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Ed. Associação Reviva, 2009.

\_\_\_\_\_. **Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo Recordança**. *In:* PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs.). **Seminários de dança – Histórias em movimento: biografias e registros em Dança**. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 199-205

VICENTE, Ana Valéria R.; MARQUES, Roberta Ramos. Acordes e traçados – introdução. *In:* \_\_\_\_\_ (orgs.). **Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 13-17.

**APÊNDICE – A: VIDEODANÇA “NASCIMENTO:”****nascimento:**

Essa videodança é parte da pesquisa de mestrado do artista-pesquisador Jefferson Figueirêdo, intitulada “*Faz que vai, mas não vai*”: *frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas*, orientada pelo professor Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz, no programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia. Bolsista do programa de demanda social CAPES.

**Artista-pesquisador:** Jefferson Figueirêdo

**Concepção:** Jefferson Figueirêdo e Marcela Rabêlo

**Provocações e orientação:** Fernando Ferraz

**Edição:** Marcela Rabêlo

**Texto:** Marina Souza

**Voz e performance:** Rebeca Gondim

**Filmagem (Rebeca):** Filipe Gondim

**Filmagem (sombras e pernas):** Gabriel Jácome