

[documento]

Cícero Dias e as danças do nordeste

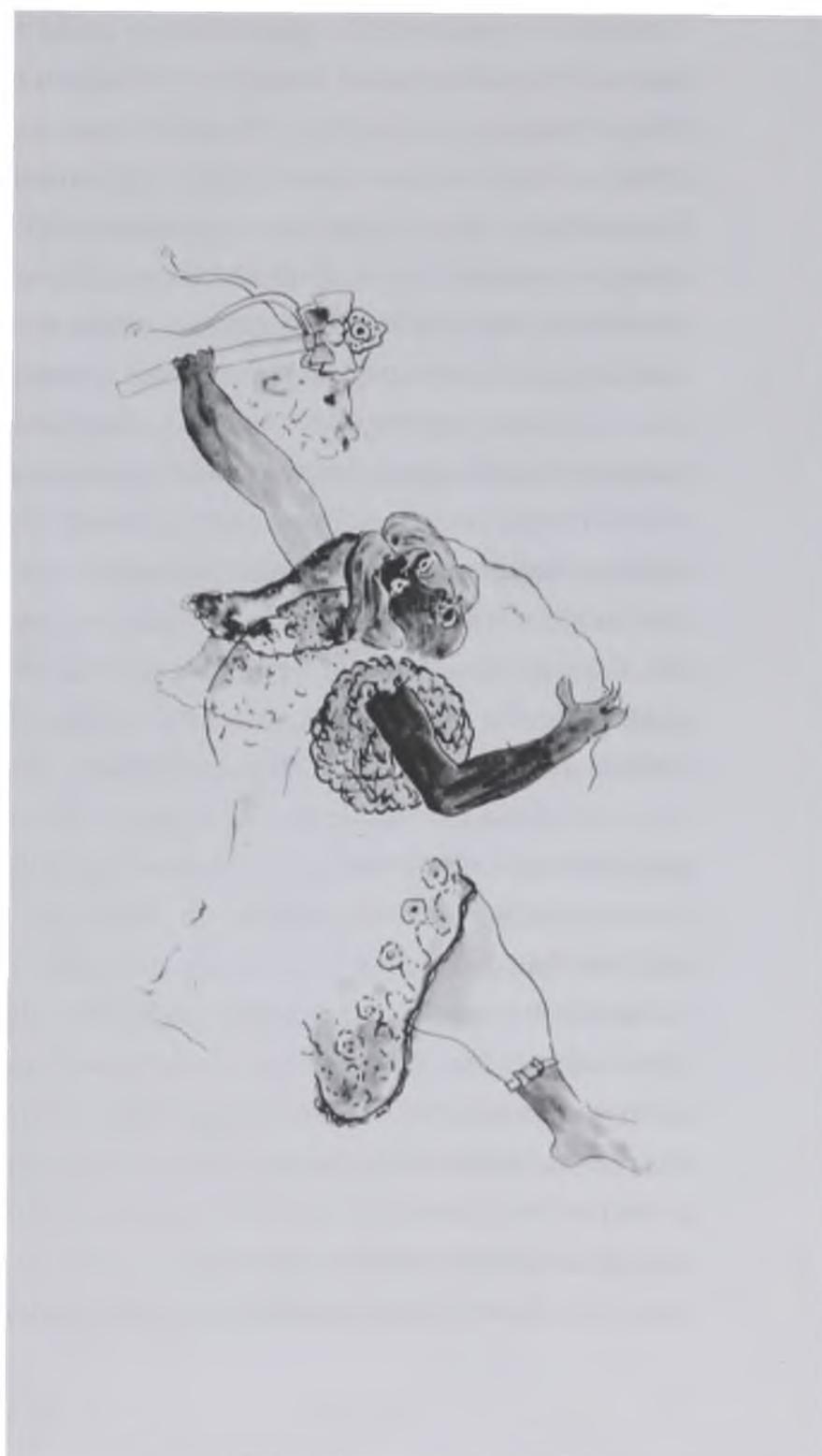
Mário de Andrade



Resumo Mário de Andrade apresenta um conjunto de aquarelas de Cícero Dias, baseadas em motivos coreográficos pernambucanos. O tema das aquarelas inspira considerações sobre as origens e a evolução das músicas e “danças folclóricas brasileiras”, como o maracatu, os bumbas, os cabocolinhos e as danças antifolclóricas, semi-eruditas e popularescas, como o frevo e o samba.

Abstract Mário de Andrade presents us a set of water-colours by Cícero Dias influenced by some choreographic themes from Pernambuco. The subject of these water-colours gives the author the inspiration to write about the origins and the evolution of the songs and “brazilian folk dances” like the maracatu, the bumbas, the cabocolinhos and the anti-folk, semi-scholarly and popular dances like the frevo and the samba.

Palavras-chave cultura popular • música • danças
Keywords popular culture • music • dances



Quero ser o primeiro a garantir que não tenho autoridade para estudar a coreografia folclórica nordestina, e que me sinto por isso bastante constrangido de comparecer uma primeira vez numa revista da importância destes *Arquivos*, parolando sobre um assunto que não conheço como devia. Mas eu não quis recusar a minha contribuição, por mínima que ela seja, ao convite do Diretor desta revista, tanto mais que não se tratava apenas de escrever sobre coreografia, mas sobretudo apresentar uma coleção de aguarelas de Cícero Dias, inspiradas em motivos coreográficos pernambucanos. Há vaidades a que é muito difícil resistir...

Cícero Dias é uma das minhas grandes admirações no desenho nacional. E se me refiro apenas ao desenho do pintor pernambucano, ou mais especificamente ao seu desenho aguarelado, é ainda porque conheço pouco a sua pintura a óleo mais recente, a que ele se dedicou depois que partiu da nossa terra e vive morando pela Europa. Pouquíssimos quadros pude examinar desta fase atual; e mesmo esses eram anteriores à plenitude a que ele parece já ter atingido no óleo, e de que nos deram conhecimento insuficiente as notícias de sua recente exposição em Lisboa. O Cícero Dias de que posso falar, ao menos com honesto conhecimento de causa, é o artista extraordinário dos desenhos aguarelados, a que ainda pertencem as peças reproduzidas neste número de *Arquivos*.

Este ano mesmo, obrigado a fazer um estudo muito rápido de síntese sobre a evolução geral das artes plásticas no Brasil, como capítulo para um livro sobre o nosso país que deverá sair na Universidade do Ohio, foi apenas ao Cícero Dias dos desenhos aguarelados que me referi. E apertado pelo espaço que me davam, só pude citar o nome dele, como o mais representativo das tendências plásticas do Nordeste, pelo caráter regional, pelo espírito moderno e pela originalidade. Na verdade eu considero o Cícero Dias aguarelista uma das contribuições mais originais que apresentamos nas artes plásticas contemporâneas.

Pela qualidade das suas aguarelas, tão impulsivamente libertadas das exigências cromáticas e rítmicas da composição plástica, Cícero Dias se demonstra especialmente desenhista. Estou me servindo, para esta afirmativa, das mesmas distinções conceituais que já dei em vários estudos meus, especialmente no ensaio "Do desenho" que serve de introdução ao álbum de desenhos sobre o *Mangue* do pintor Lasar Segall. Nas suas aguarelas, o espírito de composição plástica empregado por Cícero Dias é eminentemente aberto, de equilíbrio fundamentalmente interior, do artista, e não exterior, do quadro, e pode por isso dar largas à excepcional e profunda abundância de lirismo em flor, do aguarelista pernambucano.

Esse lirismo, aparentemente desordenado, que Cícero Dias manifes-

ta, o aproxima dos surrealistas. Não quero dizer com isto, nem que ele, nem que os surrealistas sejam desordenados, Deus me livre! Seria estar numa infância simplória de lógica, imaginar uma coisa dessas. Os surrealistas nos deram mesmo algumas das criações gerais mais contundentemente lógicas, mais impressionáveis e convincentes do homem interior. Paul Klee, Luís Aragon, são artistas fundamentais do nosso tempo; e, pra me servir de um exemplo pernambucano, Lula Cardoso Aires, como realidade plástica, onde mais consegue se libertar do documentário estrito e do decorativismo, em seus quadros a óleo, é na sua fase mais recente. Nesta, além da observação documental, ele permitiu às cerâmicas populares e às máscaras das danças dramáticas nordestinas, viverem de sua vida, não mais externa, do quadro, mas interna, de outra lógica que já não pertence mais senão ao criador e que ele nos revela e impõe.

Cícero Dias se aproxima dos surrealistas, e talvez mesmo eles o adotem com prazer no seu grêmio. O que o caracteriza é uma tal ou qual espécie de predestinação angélica, a fatalidade com que ele mais se deixa expressar, do que intencionalmente se expressa. As aguarelas de Cícero Dias, se às vezes coincidem com as exigências estéticas da pintura, formando ocasionalmente (e não intencionalmente) composições fechadas: a verdade é que conceptivamente estão além de qualquer princípio imediato das exigências estéticas da plástica. Se aproximam por isso do que chamamos "literatura" E carece procurar nelas o que elas possuem de, por assim dizer, mais edificante, mais... moral que a beleza plástica.

E é bastante curioso que, sendo essas aguarelas tão fartas de invenções surpreendentes, pela surpresa mesmo dessas invenções e a constância com que elas se repetem (o que não é contradição minha...) nós temos a impressão dum determinismo, duma predestinação angélica fatal, como eu disse, que está muito além das possibilidades de paralógica, de ultralógica intelectual, da invenção propriamente dita. A invenção, por isso mesmo que está sujeita às deficiências, lentidões e aos enganos do corpo humano que a traduz por meio do óleo, da aguarela, da palavra, do mármore, do som, é sempre corrigível posteriormente, é sempre modificável para melhor. Pois muito embora numerosas vezes destruidoras do equilíbrio, da concentração, da rítmica nuclear, das linhas-mestras, dos ecos tonais e tantas outras exigências estéticas da composição fechada, (que no entanto elas parecem formar por serem muitas vezes de campo inteiro aguarelado) as aguarelas de Cícero Dias são incorrigíveis, são intransformáveis.

Assim, não é possível organizar, ou melhor, reorganizar essas aguarelas para nosso prazer e nosso conhecimento, sob princípios normativos de qual-

quer concepção estética preliminar. Estão, nesse sentido, muito próximas do sonho. Possuem o desarrazoado e o desordenado aparentes do sonho. E da mesma forma que este, as aguarelas de Cícero Dias exigem da gente uma total passividade crítica e uma atividade psicológica quase feroz de tamanha. Quero dizer: uma sensibilidade receptiva enorme, desarvorada, sem nenhuma escravidão intelectual, assombrável e assombrada, já desincumbida de qualquer espécie de lógica verbal. A pessoa do observador deve estar num tal ou qual estado de medo – o que não implica evidentemente nenhuma espécie ativa de temor. E então essas aguarelas nos aproximam duma alma... que não é deste mundo; e a gente se purifica prodigiosamente ao seu convívio, num relacionamento muito íntimo, que *quer bem*, nesse bem-querer que sempre se arreia de visões inconsoláveis.

De fato a gente fica querendo bem aos calungas de Cícero Dias, as paisagens, as casas dele, as figurinhas, os animais, esta máscara, este apenas braços enfeitado de festa, e adquire toda uma vida de intimidade com eles. Porém eles são inconsoláveis, apesar de eminentemente desenhísticos. Não criticam, não caçoam, nem documentam exatamente, apesar de tão sugestivos. Não documentam, não contam, não intrigam, não produzem na gente nenhuma reação lógica, nenhuma esperança deduzível, nenhum desprezo de ordem social, ou mais livremente, de ordem filosófica. São. São apenas em relação a eles mesmos; são apenas o que são; são apenas porque existem. E mesmo quando se referem a qualquer preexistência deste mundo, como é o caso, tão particular aliás, das aguarelas expostas aqui, e como é o caso do intenso sabor nordestino de muitas outras obras de Cícero Dias: essa irreduzível existência “em si” desrelacionada, das figurinhas e visagens dele, se liberta de qualquer elemento religioso e mesmo mágico de nossa existência coletiva. Quero exatamente dizer que essas aguarelas se isentam de qualquer preocupação pragmática. Não nos despertam nenhuma Fé, não pretendem nos provocar qualquer Esperança: mas nos sacodem com violência irresistível para o puro céu do Amor. De *Charitas*. Só Amor. Por isso, falei que são inconsoláveis. Elas *envoûtent* o ser, mas não o destinam.

É por exemplo, da mais extática comoção, percorrer através dos desenhos aguarelados de Cícero Dias a visibilidade da morte. Digo “visibilidade” porque o artista possui uma entranhada e forte qualidade plástica; apesar dos desenhos dele serem literatura, como é específico do desenho, o aguarelista não foge nunca do meio de expressão e do material que lhe compete. Por mais transcendentais da forma plástica, ou por mais anedóticas e intelectualmente analisáveis que sejam as confissões de Cícero Dias, elas são do mais essencial

valor “caligráfico” Não são essencialmente um grafismo apenas, como é da natureza do desenho, mas uma caligrafia. Conjugam estranhamente, e de maneira muito rara, o poder antidinâmico da plástica legítima, com a realidade confessional do desenho. Os calungas de Cícero Dias são símbolos apenas no sentido precário em que todos os fatos gráficos correspondem aos elementos da vida, sensorialmente percebidos por nós, e se sujeitam por isso às convenções da inteligência para intercomunicação entre os homens. Porém não passam jamais para os desenvolvimentos e ilações desse convencionalismo intelectual, que nos fazem compreender particularizadamente os símbolos como alegorias, e saber que o barrete frígio é a república, o cordeiro é Jesus, “ordem e progresso” é uma esperança.

Se as letras do alfabeto são a conseqüência última, aterrestre, anti-realista, desarrazoada, sublimemente intelectual do hieróglifo: as imagens de Cícero Dias são a conseqüência primeira, primária e sem abstração absolutamente nenhuma, objetiva e infantil (ou angélica...), comoventemente determinista, do hieróglifo. E por isto mesmo escapam também do valor e da força difusa do que seja o símbolo, no sentido psicanalítico desta palavra. A única abstração que essas imagens atingem por vezes, é o transporte da coisa representada para dentro do seu universal. E isso mesmo, exclusivamente quando Cícero Dias interpreta os animais, como a nos dizer, da sua maneira plástica, que nós nunca penetraremos na vida “animal” do animal, e tudo o que lhes posamos dar são animismos dinâmicos de falsa e precária humanidade. Mas se a “vaga” de um Courbet, representa esta vaga, se este “cavalo” de Dürer representa um cavalo visionado pelo grande gravador alemão: em Cícero Dias sucede freqüente que a representação do mar nos dê sinceramente o universal Mar e jamais este mar. E principalmente os seus animais, os seus corvos não se individualizam, nem os seus burros, nem as suas flores também. São o Corvo, o universal Burro, a universal Flor, chegando não raro, com uma perícia insubstituível, a se alargar para as noções únicas e ainda mais gerais da Ave, do Quadrúpede, do Vegetal. Ora tudo isto é muito mais propriedade da plástica, do óleo, da escultura, que propriamente da funcionalidade literária do desenho, e do seu poder hieroglífico e dinâmico. Mas isso é a constância básica, fundamental, ritualística, socializadora (mas não política) da arte popular. E eu creio que foi da arte popular, não à maneira de assunto como um Luís Soares, nem à maneira de inspiração plástica como um Lula Cardoso Aires, mas sem intenção, como uma fatalidade espiritual, que Cícero Dias deriva, em suas aguarelas. Basta observar os desenhos expostos neste número de *Arquivos*. É visível que o artista desistiu de si mesmo neles, os pretendendo documentais. E são documentais,

mas à maneira do Amor. Quero dizer que o documento representa aqui muito mais um espírito, o sentido de um estilo, que uma possibilidade de representação, de repetição, de mimetismo, de conquista do igual pelo igual, que são exatamente as funções da Fé e da Esperança religiosa. Criam um rito, mas não criam uma magia e muito menos uma religião. Seja mesmo apenas uma religião científica, de fundamento folclórico.

Esse valor caligráfico, primariamente hieroglífico, mas antialegórico (barrete frígio: república) de Cícero Dias, que é o seu especial segredo de desenhista, me parece imprescindível para a gente chegar a uma apreensão mais íntima da obra dele, e à maneira de a utilizar como objeto de comoção artística. Quando Cícero Dias pinta nos ares um menino preto empurrando um carrinho-de-mão cheio de flor, nós só temos que ver um menino preto nos ares empurrando um carrinho-de-mão cheio de flor. E jamais parafusar sobre Flora, a chegada da primavera, a abundância, a dignificação de todos os pretinhos. Nem mesmo sobre a alegria, nem mesmo a delícia dos molequinhos; nem mesmo tudo quanto se refira a uma ação em via de se realizar. Mas apenas uma revelação, instantânea e imutável.

Quero dizer: em vez de nos sugestionarmos sobre o que o pretinho vai fazer, temos apenas que aceitar o que ele está fazendo no instantâneo da sua aparição. E no caso do pretinho, de gente, de um defunto, é impossível alastrar as figuras para as suas universalizações possíveis, como se dá com os animais. Embora parecidos fisionomicamente entre si, os pretinhos de Cícero Dias, os seus defuntos, os seus pares de amor, as suas mulheres, jamais preferem se universalizar em dados difusos e simbólicos, o preto, o defunto, o par de amor, o dançarino de Carnaval. É um pretinho, é só aquele pretinho. É. E por tudo isso, por essa visibilidade essencial da obra aquarelística de Cícero Dias, é que ela está próxima do sonho, porém nunca identificável a ele. E é também por isso que esses desenhos revelam uma alma que não é deste mundo.

O sonho está muito cheio de simbologias, e as ações nele têm sempre uma finalidade, que nós conhecemos antecipadamente em sonho, que está em via de se realizar, muito embora pareça disparatada e sem lógica nenhuma. Uma como que finalidade sem finalidade. O *Fatum* preside à anedótica do sonho, ao passo que ele não existe absolutamente na anedótica de Cícero Dias. De forma que, se num sonho, um negrinho voa num céu, empurrando um carrinho-de-mão cheio de flor, isso é de fato disparatado, e somos obrigados a “interpretar” para compreendê-lo. Ao passo que a mesma imagem, numa aquarela do artista pernambucano, não apresenta disparatado nenhum. E toda interpretação disso seria... literatice.

Os seqüestros, as sublimações fazem com que, em sonho, a gente revele o que nos vai por dentro, dum jeito muitas vezes sub-reptício, por meio de símbolos passíveis com freqüência de escapar totalmente à nossa e alheia interpretação. Embora sublimações, recalques, complexos também se achem facilmente revelados na obra de Cícero Dias, nada existe de menos seqüestrado, de menos enigmático, de menos simbólico nesse mundo que um desenho dele. Nada menos introvertido que a obra de Cícero Dias! Assim, qualquer interpretação psicológica se torna mesquinha e mesmo ridícula. Dentro da estranheza, do assombracionismo dessas aguarelas, persevera uma fortíssima realidade objetiva, de grande monotonia. Monotonia, está claro, apenas íntima, do objeto, sem nenhuma intenção criticamente pejorativa no que digo. É antes um caráter vibrante. A monotonia das almas que não são deste mundo...

Cícero Dias faz imagens que escapam, sem nenhuma revolta, às leis normais do nosso mundo. E nisso já residia nas aguarelas dele, mais um valor plástico que convidava à pintura. Que imobilidade palpável nessas imagens! Uma fumaça de Cícero Dias, embora conformada por algum vento, pára no ar. É um valor destacado e estático. Ora essa imobilidade expressivamente inexpressiva, que nada tem a ver com os ritmos e movimentos despertados em nós pelos dados plásticos da obra, era também uma sutil e permanente expressão do convívio de Cícero Dias com a morte. Não porém a mais visível. A morte percorre mesmo toda uma parte larga da obra do artista. Enterros, corvos, cadáveres são freqüentes nas aguarelas da primeira fase que envolve as datas de 1929 e 1931. Desta morte, mais do nosso mundo, Cícero Dias sempre se espantou. O cadáver o irrita demais, e ele o maltratava nos seus elementos simbólicos mais artificiais, como o repulsivo emprego da tinta preta, por exemplo. Cícero Dias se atirava com tamanha visibilidade insatisfeita sobre os cadáveres, que não estou longe de imaginar na vida do artista, algum caso de morto que ficou ileso nas partes profundas da sua psicologia.

Mas a constância do complexo não tinha o valor expressivo dos seus reflexos plásticos. O que havia de mais curioso em toda essa fase larga da obra aguarelística do pernambucano, era a luminosidade de cores claras, muito malestarenta porque sempre fria. Eram raríssimas as colorações e as policromias quentes nas aguarelas dessa fase. A constância de certos rosas muito pálidos, o contágio de certos verdes claros e azuis cloróticos, a nitidez de planos coloridos dentro duma só tonalidade muito limpa e unida, à feição das pinturinhas de colégios de freiras, esfriam enormemente grande quantidade das aguarelas de Cícero Dias. E essas constâncias cromáticas sendo voluntárias como eram, não dependendo absolutamente de nenhuma precariedade técnica, como pro-

vava a sua insistência, estou que eram ainda outra ressonância afetiva do idílio do artista com a morte... Tanto mais que Cícero Dias não ignorava o segredo de tornar quentes certos cromatismos, ou intensificar superfícies duma cor só. Haja vista, por essa mesma época de 1932 mais ou menos, uma série de desenhos abstratos, com um predomínio ardente, espanhol, de amarelos vivos e vermelhos. E pouco depois, ainda na fase carioca, ele já principiava “manchando” aguarelas inspiradas nos fantasmas urbanísticos de Santa Teresa, com diferente e mais constante ardência. Talvez a morte tivesse desistido de algum mau desígnio.

E com efeito é por esse tempo que Cícero Dias volta com mais permanência a Pernambuco e descobre o que possuía de mais humano e coletivo: o espírito e a originalidade da sua região natal. Imagino que para isso foi de influência decisiva o convívio com Gilberto Freyre. E é dessa fase de entranhado pernambucanismo que datam as aguarelas que valorizam este artigo. Talvez eu tenha me esparramado por demais na interpretação do autor destas aguarelas, mas fiz isso porque ainda não tivera ocasião adequada de dizer o que sinto do desenhista pernambucano, e não para ganhar terreno e agora falar menos sobre a coreografia nordestina. Desta, já confessei desde o princípio saber muito pouco, e isto me basta para honestamente dizer agora o que posso.

Esta coleção de aguarelas, intituladas pelo próprio artista apenas genericamente “Vinte desenhos por Cícero Dias” foram visivelmente realizadas com a intenção mais objetiva de revelar a indumentária e o espírito das danças de Carnaval. São de resto, algumas delas, das obras mais movimentadas do artista. Sem pretensão ao documento folclórico científico, muito mais que isso, elas sintetizam todo um estilo, admirável de fantasia, brilho, originalidade e capacidade inventiva de indumentária, e mesmo luxo, da mesma forma que sugerem ritmos, atitudes e movimentos de que sejam as extraordinárias coreografias dos frevos e dos maracatus. E talvez, não consigo decidir por mim diante dos documentos, alguns dos desenhos se refiram às duas danças dramáticas mais importantes do Nordeste como contribuição coreográfica, os cabocolinhos e o bumba-meu-boi. A meu ver, não há dúvida que estas quatro danças, junto com o coco de praia e o samba carioca, reúnem o que possuímos de mais belo, de mais rico, de mais original como coreografia popular já brasileira, já especificamente nossa, já mestiça e própria, não denunciando mais origens estranhas muito próximas e apenas mal digeridas, quer etnográficas, ameríndias ou afro-negras, quer folclórico-européias.

Origens... Quais as origens coreográficas de todas essas figurações? Algumas ainda é possível determinar com mais franqueza, como é o caso da umbigada afro-negra que veio a dar em certos meneios de corpo tão graciosos



dos cocos de praia ou sala; ou o desnivelamento da quadrilha tão sensível ainda em certas danças de filas contrárias, tais como as danças de São Gonçalo, os congados e caiapós; e a evolução da dança de par, especialmente da polca, que veio a dar na dança mais generalizadamente nacional de assoalho, que se chamou maxixe e tango um tempo curto, mas logo se reafirmou num termo mais folclórico, e de “samba” (carioca). Está claro que uma descrição mais pormenorizada de muitas outras danças brasileiras poderia determinar as origens prováveis desta ou aquela. Como é o caso da coincidência tão entranhada da coreografia dos cururus e da dança de Santa Cruz paulista, com coreografias ameríndias. Um caso como este positivamente não parece mera coincidência, mas sobrevivência dos processos de catequese usados pelos jesuítas do primeiro século. Mas isto não tem importância aqui.

O que é preciso verificar preliminarmente para modéstia nossa, é que me parece muito aventuroso determinar decisoramente as origens de muitos processos e maneiras de dançar já agora nossos. A dança solista, por exemplo, num centro de dançantes que esperam com meneios de corpo a sua vez de soltar. Nisto as tradições afro-negras e ibéricas coincidem, embora possamos afirmar que o sapateado nos veio particularmente da península. Mas justamente aqui o que interessa é verificar que o sapateado europeu, na coreografia, teve a mesma destinação da síncopa, na música das Américas. Certos musicólogos mais estreitamente científicos negam com defensável razão que se possa chamar “síncopa” a certos movimentos rítmicos afro-negros ou ameríndios. Isto, baseados no fato incontestável destas gentes não partirem das noções técnicas do compasso, mas sim, como as de todas as culturas não-cristãs, de acrescentamentos livres de um “tempo-primeiro” indivisível. Estará certo. Mas o fato é que, trazidos na bagagem do colono europeu, o compasso e a síncopa que o contraria, para as Américas, a nossa gente colonial, negra de lei, ou mulata da maior mulataria, se apropriou disso e desenvolveu a sincopação com uma riqueza ilimitável e a aplicou, não mais como recurso transitório, mas como sistema básico de criação rítmica.

Foi também o que se deu com o sapateado europeu, que não inclui apenas o jogo dos pés, mas toda a demais ginástica coreográfica do corpo. Se numa parte da América, ele se tornou um sistema básico de coreografia, dando a riqueza assombrosa dos sapateados dos negros norte-americanos; deste lado do equador, ele se dissolveu, de preferência, numa igualmente assombrosa riqueza de meneios de corpo, de atitudes sistematizadas, e mesmo de passos. Como me parece ser o caso das manifestações coreográficas solistas mais particulares do Brasil: o frevo do Recife; os solos dos cocos de praia ou sala (é re-

cordar o miudinho...), e as danças dos personagens solistas de certas danças dramáticas, especialmente o bumba-meu-boi. E até que ponto, meu Deus! o sapateado não terá influído nas danças do mais original dos esportes nacionais, a capoeira?...

Uma rápida comparação entre o frevo e o samba carioca se impõe, porque ambos se separam a meu ver das outras danças brasileiras que citei, maracatus, bois, cururus, cabocolinhos, por não serem exatamente folclóricas, mas urbanas e popularescas. Com efeito, tanto o samba carioca como o frevo fogem muito da conceituação do “folclore” mesmo dada a este a larga interpretação que exigi no meu estudo para o Institut International de Coopération Intellectuelle, de Genebra, para que se reconhecesse a existência incontestável de folclores raciais nas Américas. Como colaboração da música, o samba carioca já está muito mais brasileiro e evoluído e caracterizado que o frevo. Não que este não se defina coreograficamente desde logo, nas suas tão frenéticas e convidativas introduções. Não estou me referindo à caracterização individual de cada coreografia, mas ao seu caráter nacional. Mas se ambas se sujeitam à constância nacional do compasso de dois-por-quatro, o samba já adquiriu não apenas movimento mas ritmo próprio, ao passo que o frevo como música se dissolve ainda por enquanto na rítmica genérica das marchas. E mesmo dentro destas, não me parece que ele já tenha adquirido o caráter original da marchinha carioca.

Porém é mesmo pela sua música que mais samba carioca e frevo denunciam a sua origem urbana antifolclórica, semi-erudita e popularesca. Não foram danças folclóricas estranhas, remanejadas aqui pelas nossas populações folclóricas. Foram transformadas, talvez insensivelmente, pela ignorância ou incapacidade de compositores semi-eruditos de um passado ainda próximo. É comprobatório desse caráter extrafolclórico, urbano e semi-erudito, o ter sido o samba (quando ainda maxixe), e ser atualmente o frevo, sistematicamente instrumentais, com exclusão do canto. São raríssimas as manifestações musicais legitimamente folclóricas, de expressão exclusivamente instrumental. A não ser em casos especiais, como se dá com os instrumentos de pastoreio (pela boa razão do instrumento atingir mais longe que a voz) são muito raras as vezes em que o povo folclórico aceita a música instrumental. O povo requer a palavra do canto, pouco importa se compreendida ou não, porque ela dá um sentido intelectual, dá uma explicação imediata à incompreensibilidade da música, e a transforma numa manifestação artística interessada. Isso de arte “estética” arte pura, é coisa que nem as culturas primitivas nem a gente folclórica aceitam; e carece não esquecer que mesmo dentro da civilização cristã, quinze séculos se

passaram de música vocal, antes que os compositores eruditos se aventurassem à granfinagem da música solistamente instrumental e incompreensível.

Mas se o samba carioca já se popularizou musicalmente, readquirindo essa exigência folclórica de textos, que nem o maxixe, nem os chamados “tangos” brasileiros não tinham, parece que com a música de frevo se deu o contrário. O Campineiro, velho folião dos carnavais do Recife, informa que, uns trinta e cinco anos atrás, as músicas dos frevos eram todas cantadas. Neste caso teria se dado uma infeliz... degradação popular, ou melhor, popularesca dessas músicas, que a vontade de subir, por meio de compositores urbanos, tornou exclusivamente instrumental. É certo que a instrumentação dessas músicas é de grande caráter e nem pretendo aconselhar que se modifique coisíssima nenhuma. Essas coisas não devem ser modificadas por iniciativa de ninguém; se modificam por si mesmas. Mas não há dúvida que por causa disso, o frevo, enquanto manifestação musical, é de muito menor interesse que o samba carioca, não só pela música deste, como porque o folião do Rio, conseguiu dar ao seu samba, uma poética admirável, incomparável com tudo quanto conheço de canto popularesco urbano desse mundo, de jazz, de Nápoles, de fado, de tango argentino ou cantiguinha idiota de cinema norte-americano.

Mas justamente o que torna o frevo pernambucano incomparável no Brasil é a sua coreografia, é o “passo” Quem faz melhor esta distinção técnica entre frevo e passo, é Valdemar de Oliveira, num pequeno estudo que possui, publicado no *Jornal do Commercio* do Recife em julho de 1942. “Há que fazer, diz ele, no que se refere à coreografia, uma distinção essencial: o *passo* é a dança individual, o *frevo* é a dança coletiva. Quem dança é um *passista*. Os passistas em conjunto, isto é, acotovelando-se, empurrando-se, machucando-se, dão lugar ao frevo” É uma distinção muito inteligente; mas na verdade os autores, mesmo só utilizando os intérpretes nordestinos, fazem muita confusão. O que não é de estranhar, pois as terminologias populares são muito inconstantes e não respeitam a fixação intelectual dos termos cultos. Eu mesmo colhi no Nordeste, numa prosa de fandango, a palavra “frevo” no sentido de música. E Manuel Diegues Junior, na sua colaboração ao Segundo Congresso Afro-brasileiro, realizado na Cidade do Salvador, bem mais confusamente que Valdemar de Oliveira, mas não destituído de alguma razão, depois de reconhecer que “dão ainda ao frevo o nome de passo” afirma que este “se exemplificaria melhor ser o ritmo que movimenta o povo, dançando as marchas carnavalescas” e que “o frevo é o conjunto desses passos” E continua então, nomeando vários desses passos, a que eu poderia ainda acrescentar mais outros nomes. Mas não quero me meter nisto. Na verdade, apesar das numerosas apologias do frevo que os nordestinos e espe-

cialmente 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 apenas, e não exatamente folclórica – parece que a coreografia do frevo, justo o que ele tem de mais extraordinário e de mais rico, é extremamente frágil, sujeita a influências, ao inventivo individualista, infensa a se tradicionalizar. Não há dúvida que o frevo apresenta passos já tradicionais, tem atitudes próprias, e mesmo elementos de... indumentária bastante seus, como é o caso do guarda-chuva. Mas apesar das suas “dobradiças” “tesouras” chãs de barriguinha ou de bundinha, ou a “borboleta” pelo menos bem antiga, que me nomeou o também pernambucano Di Cavalcanti, é sempre um pernambucano, Valdemar de Oliveira que desiste de determinar a coreografia específica do frevo. E nos afirma que o passista vai

criando (...) a sua dança, sem conselho, sem guia, sem professor, sem nada, totalmente entregue ao livre-arbítrio de sua imaginação. (...) Como não há doenças, mas doentes, do mesmo modo não há passo, há ‘passistas’. Em ambos os casos, as reações são puramente individuais. No caso, ao excitante músico, ou ao excitante metal, diria melhor, porque isso é dança de fanfarra (...). O ‘passo’ pode ter as suas figuras mais características, porém, não fundamentais. Nem se ensina, nem se aprende. Não tem bases, nem normas. Deixa de ser dança, às vezes, para ser trejeito cômico, imitação de bichos, graça pra-se-mostrar às pequenas da janela. É tudo aquilo a que os músculos não estão acostumados, dentro da mais desenfreada imaginação, e sem sensualidade nenhuma. Cada um faz o que pode e o que quer, alucinadamente, até o limite da resistência orgânica.

Eu imagino que o escritor pernambucano foi pessimista demais, nessa desistência de caracterizar o frevo coreográfico por seus passos principais, aprendíveis, ensináveis e creio que tradicionalizados já. Apenas o fenômeno do passo é o mesmo das suas origens prováveis, o sapateado solista, e o mesmo da sua resultante americana do sapateado negroianque. E o mesmo da dança da capoeira. Também estas danças possuem seus elementos e figuras coreográficas tradicionais. Apenas, por isso mesmo que fundamentalmente solistas, como é o caso do passo e mesmo do próprio frevo coletivo, os sapateados se sujeitam à liberdade e variedade da criação individual. O mesmo se dá com o passo e os passistas; e pode ser incrementado e desenvolvido nos nordestinos populares, por meio de concursos de Carnaval e outros processos mais imediatamente nossos – já que não temos para isso o *show* brasileiro nem

as revistas musicais do cinema. Não há dúvida que é a luta pela vida, a necessidade de ganhar dinheiro, que leva os sapateadores norte-americanos a profissionalizar a maior habilidade física de sapatear que lhes foi dada por não sei que Terpsícore banto.

Por outro lado, acho que Valdemar de Oliveira anda desavisadamente concedendo o direito de passista legítimo a qualquer indivíduo que caia no frevo "sem bases, nem normas" como ele mesmo diz. Entre cair no frevo e ter a legitimidade de um passista, e mesmo se dizer fazendo o passo, vai uma distinção. Assim como há pessoas que dançam bem o samba ou a valsa, têm outras que os dançam mal, ou mesmo não sabem dançar. O frevo, como qualquer delírio multitudinário, aceita displicente no seu bojo infinito, até um paroara como eu, que uma feita, justamente na companhia de Cícero Dias, no único Carnaval do Recife a que já teve a felicidade de... de participar, de repente se viu despido de suas longinqüices paulistas e ficou doido. Mas se os doidos podem ser "frevolentos" e ter suas "frevolências" por pobreza minha não posso me considerar passista, incapaz de tesouras e dobradiças que sou. Aliás, aqui, me vejo tão pobre de mim que pergunto aos pernambucanos qual o mais legítimo sentido de "o passo". Não quererá isso dizer determinadamente apenas um passo, o mais simples e geral, da mesma forma como há um passo e uma atitude toda especial com que, seja ao som de samba carioca, marchinha e até foxtrote, se conjugam e perambulam por baile ou rua, os cordões carnavalescos nacionais? Ou "passo" representa, no caso, o conjunto de todos os passos do frevo; espécie de substantivo coletivo, singular usado pelo seu plural, tão do gosto da nossa fala brasileira popular? Cabe aos mais técnicos e mais observadores da terminologia popular recifense, responder.

Mas de fato por tudo quanto já observei, Valdemar de Oliveira tem razão no afirmar a versidade enorme de atitudes e passos coreográficos inventados pelos passistas dignos deste nome. Muito recente de formação, a coreografia do frevo ainda não se fixou numa normalidade que nos dê a confiança da sua permanência nacional. E por isso corre o perigo até dos editais pretensamente civilizadores da polícia. E aqui sou obrigado a me repetir um pouco no que já disse sobre essa variedade coreográfica do frevo, depois que observei um grupo teatral de passistas, vindos do Recife para o Rio, no Carnaval de 1939.

É muito provável que a excepcional riqueza de meneios e passos coreográficos do frevo ainda derive em parte da sua desorganização, ou melhor, falta de tradicionalização. Mas este fenômeno não indica propriamente fragilidade de coisa apenas popularesca e urbana. É fenômeno também folclórico que já freqüentemente observei entre nós; e muito característico mesmo dos folclo-

res de culturas novas e em máxima parte derivadas de tradições importadas, como é o caso das nossas formações nacionais das Américas. Por duas ou três vezes, no próprio Nordeste, colhi cocos melodicamente muito ricos, num lugar onde ainda não estavam bem fixados na memória dos cantadores, indo depois encontrá-los já bem mais pobres, noutros lugares em que estavam vulgarizados, “folclorizados” numa expressão já de qualquer forma tradicional. E por isso perfeitamente fixados em suas linhas melódicas. Assim, há que reconhecer e aceitar, em casos como esses, além da variante regional mais legítima, também a variação individual, menos legítima, mas igualmente folclórica, derivada da incerteza da memorização. Ora, carece distinguir que se afirmo a qualidade popularesca e semi-erudita da música do frevo, a sua coreografia me parece muito mais folclórica. Porque se, como o sapateado ibérico que também é folclórico, o passo admite a invenção individualista; se esta é da natureza mesma da coreografia do frevo: seja por desnivelamento ou não, a verdade é que o povo folclórico, tradicional, analfabeto, de usos e costumes transmitidos pela prática da vida, já adotou o frevo e o passo e os integrou nos seus costumes de Carnaval.

E isso da mesma forma que a indumentária, embora esta não tenha expressão propriamente do frevo, mas mais generalizadamente do Carnaval. Aliás, vários autores têm indagado da tradição estrambótica dos passistas carregarem um guarda-chuva... No caso eu imagino que se trata duma sobrevivência afro-negra, embora a tradição tenha correspondências européias, como por exemplo o pálio do Santíssimo, das procissões católicas. Mas não creio estas tivessem sequer confirmado a tradição afro-negra. Os cordões carnavalescos, em sentido ainda mais largo que os maracatus atuais, são derivações festivas dos cortejos místicos e reais africanos. E nestes a tradição dos monarcas estarão cobertos por um guarda-sol enfeitado, pálio, ou coisa que o valha, está numerosamente indicada por viajantes, cronistas e etnólogos. Ora não é qualquer pessoa que sai à rua pra se divertir no Carnaval, e cai no frevo, que leva consigo um guarda-chuva à espera. Pelo menos não observei este costume generalizado, no Carnaval que passei no Recife. Quem leva o guarda-chuva são quase exclusivamente os passistas dos cordões e dos clubes, isto é, de cortejos decaídos da sua funcionalidade social primitiva. Assim, eu creio ver no guarda-chuva dos passistas, uma desinência decadente (e generalizada pelo auxílio de equilíbrio que isso pode dar) dos pálios dos reis africanos, até agora permanecidos noutras danças folclóricas nossas. Nos congos, por exemplo. O guarda-chuva do passista seria assim uma sobrevivência utilitária dum costume afro-negro permanecido entre nós.

Mas se o guarda-chuva dos passistas é decorativamente apenas... as-

sustador, eu imagino que a prodigiosa fantasia e beleza decorativa da indumentária coreográfica nordestina, especialmente de carnavalescos, de maracatus, de cabocolinhos e bois, só tem comparação no luxo das indumentárias asiáticas. Recentemente Lula Cardoso Aires me dava exemplos disso e sarapantava os paulistas que estavam comigo a golpes de fotografias magníficas. Que riqueza, e que esplendor! Que sensualidade nessa indumentária lírica em que o senso do decorativo atinge um cúmulo frenético. A nossa Discoteca Pública no seu pequeno museu, possui também alguns vestuários de maracatus e cabocolinhos, que já dão o gosto desse senso verdadeiramente mirífico do decorativo. E isso é o que esta coleção de aguarelas expostas aqui exemplifica melhor. Não é possível imaginar maior fantasia de enfeites que vão desde a imponência mais absurda e lenta, desde o sentido mais satírico do cômico de vestir, até a graça mais delicada e cariciosa. Haverá influência negra nisso? A indumentária afro-negra, só por si não parece confirmar semelhante hipótese. É verdade que poderíamos lembrar os bronzes do Benin, certos desenhos de cestaria, e mesmo certas pinturas, especialmente de máscaras. Em máscaras e indumentárias rituais carece não esquecer que também o ameríndio se equipara quase ao afro-negro, e não há dúvida nenhuma que os cabocolinhos, seja por intromissão semi-erudita e urbana, pouco importa, se inspiram na indumentária ameríndia, muito embora o emprego da plumagem e os “cocares” pertençam também à vestimenta afro-negra.

Eu não creio tenha havido qualquer influência importante do afro-negro no estilo das indumentárias coreográficas do Nordeste. O decorativo afro-negro é de outro espírito, especialmente monorrítmico e “compositor” profundamente sintético. Ao passo que a indumentária coreográfica nordestina é polirítmica, profundamente analítica e detalhista, num desperdício frenético e anticompositor de fantasia sensual. O negro é um “purista” e por isto mesmo serviu de inspiração ao Cubismo e ao Abstracionismo das artes plásticas contemporâneas. Ao passo que a indumentária coreográfica nacional, especialmente a nordestina, é “impurista” antipurista, assimilável por isso ao decorativo asiático. Mas não tenho nenhuma idéia sequer de sugerir influência asiática nisso, apesar dos “asiaticismos” que os portugueses deixaram por aqui. A meu ver, a influência imediata e decisiva é a do decorativo e da indumentária cerimonial católica, a que os negros contribuíram apenas, especialmente nas indumentárias carnavalescas, com o seu *humour* já muito reconhecido e apontado, como, entre outros, por Krehbiel e Natalie Curtiss. Mas o negro já brasileiro e a nossa mestiçagem. É possível descobrir tradições afro-negras decisivas em outras manifestações das nossas artes plásticas populares, como as que recente-

mente Luís Saia apontou na sua monografia sobre os milagres nordestinos, mas na indumentária coreográfica não. De influência e de espírito barroco-católico, esta indumentária já é bem uma criação nacional brasileira, a que os negros, já desprovidos de suas tradições plásticas, apenas contribuíram com o seu *humour* especial. Talvez. Digo “talvez” porque tudo são hipóteses e sensações impressionistas. Ainda há tudo por fazer neste capítulo do nosso decorativismo folclórico, e sequer os objetos de candomblés e xangôs foram seriamente estudados neste sentido de suas origens e caracteres plásticos. E é possível sempre supor uma, senão influência direta, pelo menos sugestionadora, provinda, não dos negros bantos, mas dos muçulmanizados. É bem provável que estes tenham deixado em nossas religiões populares mais de um arabismo decorativo.

Mas pelo que pude observar até agora, e reconheço que é pouco, mas me confirmam observadores pernambucanos, o frevo ainda está em pleno período de organização coreográfica. Dança solista, e ao que me informaram populares nordestinos, podendo às vezes ser executada ao desafio, por dois passistas simultaneamente, ela é improvisatória por natureza, embora já apresente um certo número de passos bastante tradicionalizados e fixos, que a caracterizam e distinguem. O seu princípio coreográfico solista não deriva dos cordões e cortejos coletivos, nem me parece ser inspirado pelo solismo coreográfico das cerimônias paradas dos maracatus, tais como as de saída da nação, ou na frente das igrejas. As danças dos maracatus pelo que sei delas, são coreografias eminentemente religiosas e tradicionais, repudiando por isso o caráter improvisatório, mais próprio das danças profanas de competição sexual. Valdemar de Oliveira observou com perspicácia o sentido de semostração “para as morenas da janela” da coreografia do passista. Ora as danças dos maracatus não têm nem de longe este sentido, e recusam o improvisatório das competições sexuais. Brigas de touros, cantos de passarinhos, passos de frevolência... Mas religião e improvisatório sexual são coisas que se repelem. E com efeito, quando em 1929 pude ver certas danças admiráveis de negras velhas dos maracatus recifenses, se me encantava a beleza dos movimentos e atitudes de corpo, o que mais me surpreendia era a semelhança extrema do que enxergava com uma muito bem observada descrição de coreografias de candomblés baianos, que eu lera e me impressionara muito, em Nina Rodrigues. E infelizmente nenhum estudioso mais recente, e dotado de métodos novos, conseguiu ultrapassar nisso o velho mestre baiano.

A meu ver, o princípio social do frevo é profano, de competição sexual (o que não quer dizer sensual) e parece derivar do nosso samba rural, de que os cocos de praia também são uma desinência. Não do samba rural coleti-

vo, tal como o dançam por cá no centro do país, pelo menos em São Paulo, e que já estudei numa monografia, mas do samba de roda, com o solista se expondo em competição ao centro, que é a forma geral mais tradicionalizada. Mas sambas rurais, da mesma forma que os antigos lundus dançados, ainda são formas muito próximas da origem afro-negra. Ainda são manifestações coreográficas englobáveis no termo genérico de “batuque”. Já os cocos e os passos de frevo denunciam um avanço folclórico muito grande sobre isso, mais livres das suas origens, mais originais e independentemente nacionais.

O frevo é a grande contribuição pernambucana para a coreografia nacional, já que cabocolinhos, bois e mesmo maracatus, são mais generalizadamente coreografias nordestinas que exclusivamente de Pernambuco. A diversidade e a beleza dos passos do frevo, sem patriotismo nenhum, me parece extraordinária, assim entregue cada bailarino às forças livres da improvisação. Os próprios passos já tradicionalizados não têm, pelo que pude melhor observar em 1939, a menor seqüência obrigatória, e chegam a manifestar variantes de um para outro solista.

Também vi, dessa vez, se repetir esse passo das danças eslavas que consiste no bailarino se deixar cair de cócoras sobre um dos calcanhares, enquanto estende horizontalmente a outra perna, repetindo esse passo muitas vezes seguidas, cada vez apoiando sobre um dos pés. É mais uma dessas estranhas coincidências que tanto nos prendem aos russos, pois, ainda neste caso, tenho como improvável qualquer importação. E se, no caso do frevo, ele era dançado por indivíduos urbanos, alfabetizados, possivelmente freqüentadores de cinema, dez anos antes, eu já surpreendera essa mesma coreografia executada nuns cabocolinhos, na Paraíba, por dançantes analfabetos, sem a menor sombra de influência estranha. Gente cem-por-cento folclórica.

E quero terminar com as mesmas palavras que então eu dizia, insistindo sobre a riqueza e a magnífica beleza coreográfica do frevo. Ele é alegre, é inocente, é livre, e principalmente duma leveza incomparável. O dançarino paira, consegue uma legítima levitação, em que os pés brincam acima do solo, com uma vivacidade e uma variedade de movimentos perfeitamente equiparável às das coreografias de mãos de certos povos orientais. E ajuda a sensação de pairar que dão os bons dançadores do passo, a posição em asa entreaberta dos braços, com as mãos pendentes e oscilantes, e os ademanes do corpo, quedas bruscas, pinchos e piruetas de uma elegância, duma elasticidade maravilhosa. Aliás essas quedas bruscas de corpo inteiro, parecem desinências últimas e virtuosisticamente solistas, daquelas pequenas, infinitamente graciosas quedas, igualmente bruscas, mas de centímetros apenas, dos braços alçados, que exe-

cutavam as dançarinas de candomblés baianos do tempo de Nina Rodrigues, e dos maracatus que ainda pude observar em 1929.

O que concluir destas observações?... Eu creio, ao invés de algumas pessoas, que no frevo, como em certas outras danças nordestinas, há toda uma fonte de formas, passos, atitudes coreográficas e indumentária para uma criação do *ballet* nacional, erudito e de teatro. Tudo depende, imagino, do aparecimento de bailarinos profissionais dotados de verdadeira imaginação criadora, corajosos de observar, e capazes de transplantar as formas populares interessadas, em manifestações livremente estéticas. Mas isto não tem para mim tamanha importância como deixarem polícias e governos, catedrais e tronos, que o nosso povo dê largas à sua faculdade inventiva e continue assim a nacionalização cada vez mais periclitante do nosso país. No frevo, como em várias outras danças brasileiras, numerosas tradições, estranhas umas às outras, se reuniram, se ajeitaram, e graças à viril faculdade criadora da nossa gente popular, se transformaram em manifestações irredutivelmente nossas. Da mesma forma como Cícero Dias, individualistamente, como artista que é, sobrevoa as tradições que o fazem, nacionais e estéticas, também as nossas danças, já livres de origens próximas, sobrepassaram as tradições importadas, criando uma outra tradição. Que é nossa.

