

FRAGMENTOS E MEMÓRIAS DA DANÇA EM GOIÁS

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

UFG/Unicamp – Capes

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a dança como arte da memória. Reconstruímos danças populares de Goiás quase “esquecidas”, presentes na memória de antigos moradores da região de Santa Cruz, cidade do Estado de Goiás. São danças que eram vivenciadas, por volta 1930, em salões rurais, na maioria aprendidas na juventude em festas de fazendas da região. Entre mutirões e pagodes, estas danças e cantos tinham intuito de agregar e de coletivizar experiências. Foram ao longo dos anos proibidas e desprezadas pela modernidade capitalista. Temos como foco a perspectiva da história oral, priorizando a utilização de fontes orais e o registro de imagens. Nossa intenção é olhar para o corpo como um texto múltiplo e constituído de história, memória, cultura e arte. É a presença de uma multiplicidade de diálogos e a dança como campo de conhecimento polissêmico. Nosso referencial teórico dialoga com diversos autores, entre eles Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, entre outros.

ABSTRACT

The present work has objective presents the dance as art memory. Were reconstructed these popular “forgotten” dances take place only in the memory of the dwellers of Santa Cruz, a small town in the state of Goiás. These dances date from the 1930s, danced in the rural ballrooms, most of them learnt during the youth at the festive events in the surrounding farms. Among working peasants classes and its duties and the pagode, these dances and chanting had the intention of creating a collectivizing experience. They were forbidden for many years and despised by the capitalist modernity. We have as focus the perspective of the oral history, prioritizing the use of oral sources and the registration of images. Our intention is to look for the body as a multiple and constituted text of history, memory, culture and art. It is the presence of a multiplicity of dialogues and the dance as field of knowledge polissêmic. Our theoretical referencial dialogues with several authors, among them Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, among others.

RESUMEN

El actual trabajo tiene como objetivo presentar la danza como arte de la memoria. Reconstruimos las danzas populares de Goiás casi “olvidadas”, presentes solamente en la memoria de los viejos habitantes de la región de Santa Cruz, ciudad del estado de Goiás. Estas danzas resisten en la memoria de los viejos habitantes y no encontramos ningún registro sistematizado, continúan vivas en la tradición de la oralidad, más particularmente, en la memoria del cuerpo. Son danzas que fueron vividas, por vuelta 1930, en los salones rurales, la mayoría aprendida en la juventud. Entre los mutirões y los pagodes, estas danzas y cantos tenían intención de agregar e colectivizar experiencias. A través de los años habían sido prohibidas y rechazadas para la modernidad capitalista. Tenemos como foco la perspectiva de la historia oral, dando la prioridad al uso de fuentes orales, así como, el registro de imágenes. Nuestra intención es mirar para el cuerpo como

un texto múltiplo y compuesto de historia, de memoria, de cultura y de arte. Es la presencia de una multiplicidad de diálogos y de la danza como campo del conocimiento del polisémico. Nuestro referencial teórico dialoga con diversos autores, entre ellos: Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, entre otros.

DANÇA DE GENTE

Este estudo¹ tem como origem o desafio de reconstruir uma história de relações entre a dança, a sociedade, a cultura e a educação. Nasce de depoimentos coletados em Santa Cruz², antiga cidade do Estado de Goiás. A partir da inexistência de fontes documentais usuais como acervos de arquivos ou fontes fotográficas específicas, partimos a trilhar novos caminhos e elaborar outros mecanismos para reconstrução destas histórias e danças. Trabalhamos, portanto na perspectiva da história oral.

Deparamo-nos com um rico conjunto de danças, quase esquecidas, pertencentes ao patrimônio imaterial da região, no sudoeste do Estado de Goiás. É um acervo não mais dançado, uma tradição oral que, segundo depoimentos, danças da primeira metade do séc. XX, por volta de 1930, dançadas em salões das fazendas, em festas locais.

Nos aproximamos de danças que surgiram de memórias, do subterrâneo, do profano, aquelas contidas na vida e no cotidiano, mas, sem registros oficiais, escritos ou imagens, apenas mapeadas pelas memórias do corpo. Está no corpo, no gesto, nas posturas, nas articulações, nas expressões e são evidências claras da poesia implícita e impregnada no corpo.

Propomos, uma visão a contrapelo destas danças, histórias e memórias, que não são do bem ou mal, nem tão reais ou tão imaginárias. Mas são imagens sutis e sensibilidades que trazem vozes menores e que contrapõem a idéia de uma modernidade ou de uma atualidade apenas mercantil, funcional. Uma dança que pensa e reflete a diversidade e a riqueza dos movimentos e que são inerentes ao ser humano, não apenas em palavras, mas também na orientação de um mundo interior, como referiu-se Laban (1978).

O que buscamos foi retirar os olhares armados e emudecidos, mantendo uma relação perceptiva e sensória com o objeto, bem como, buscando a relação sujeito-sujeito. Para tal, estivemos atentas em não permitir um olhar para uma dança como objeto de pesquisa apenas ou como algo que reduziria a possibilidade da transformação. O saber apenas como algo utilitário, traz economias nas interpretações e abstém-se da inteireza e da sensibilidade.

Ao se tratar das tradições orais, percebemos que existem barreiras impactantes a serem discutidas, como a atual tendência individual e consumista da modernidade capitalista e que se coloca como desafio frente a uma tradição quase esquecida, porém, se preserva como um particular pedaço de nossa história, singular e impresso nas danças.

¹ Tese de doutorado defendida na FE/Unicamp em 2007.

² Santa Cruz - Santa Cruz é uma cidade do sudoeste goiano, 130 km da capital: Goiânia, foi criada através da Carta Régia de 1809. Antiga cidade de origem rural, seu território era quase do tamanho de Portugal, limitando-se com a comarca de Paracatu, em Minas Gerais e a Província de São Paulo. Segundo o censo de 2000, sua população era de aproximadamente 2.775 habitantes. Mantém, ainda hoje, algumas tradições de origem religiosa, como as folias (três durante o ano) e as cavalhadas.

Também, foi na possibilidade de recriá-la com crianças e jovens da localidade que resignificamos esta história, uma cultura gestada pelo povo goiano, mas, que são matrizes da cultura brasileira. Uma identidade nacional dinamizada por uma cultura sincrética e singular, como dizia Darcy Ribeiro (1995).

As “viagens” nos proporcionaram experiências estéticas interessantes e foi justamente nesta idéia de reconstrução, que nosso pequeno acervo emergiu. De quase esquecido se fez particular, singular e imerso nas relações macro e micro da história, da arte e da comunidade.

Reconhecendo o narrador e sua memória, nossos encontros e trocas, detonaram formas de apropriação, bem como, relações de campo que se deram de forma sofisticadas e polissêmicas. Muitas vozes ecoaram e se espalharam. Alessandro Portelli (1997), diz que a experiência de campo é um experimento em igualdade, ou seja, a experiência vivida em campo deverá ser uma relação de troca, uma mutualidade que se faz necessária e na qual uma parte não pode ver a outra, a menos que a outra possa vê-lo, portanto, uma relação dialética.

Com seu andar lento e silenciosamente leve, seu porte elegante, nosso depoente nos conduzia com primazia ao aprendizado, *a dança se aprende dançando* fazia questão de dizer. Seu movimento é de um corpo ainda íntegro, em oposição ao sentido de uma mecânica, sem alma, sem generosidade. Estão impressos na sua dança, todos aqueles gestos e modos de consciência cristalizada na serenidade onde a perfeição não está no modelo, mas no dançarino que assina sua própria obra.

Também um narrador, narrador este, como citado por Benjamin (1994), que contou-nos a sua vida, baseada na *experiência vivida*, e que passa de pessoa a pessoa, justamente assim, se constitui a fonte a que recorrem todos os narradores. Escutamos sim, e com prazer, este homem que ganhou a sua vida sem sair do país e que conhece a fundo as suas próprias histórias e tradições. “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”.(W. Benjamin, 1994. p. 201).

Nestas experiências vividas em campo, com nosso depoente, sua família e as interferências realizadas na cidade com os jovens e as crianças, vivemos diversos e diferentes momentos. Buscamos uma construção de conhecimentos de forma coletiva, de tempo lento e de ação afetiva. Não negando, claro, a existência de regras e valores comuns a toda sociedade, porém, acreditando nas diferenças entre as culturas e nas suas formas de se relacionar com a vida cotidiana, a sua religiosidade e o seu trabalho.

Foi neste jogo simbólico e nesta trama de pessoas diversas e diferentes, que a questão da troca, a contradição e uma espécie de contaminação, se tornaram condições fundamentais. É bastante delicada a possibilidade de juntar fragmentos de um tempo não mais atual. A noção do pertencimento deve, portanto, ser fundante, e neste caminho de trazer o tempo de volta à comunidade sem comprometer sua alma e seu contexto, a linha é tênue e frágil. Construimos, assim, um percurso de conquistas e muitos confrontos.

Bem, ao se tratar de dança, pensamos haver a possibilidade de se produzir conhecimentos de outras formas, por isto as imagens nos foram imprescindíveis. Pensamos que, assim como a língua, a dança deve falar com o sentido da vida e não com tagarelices. Como se referiu Farguell (2001), “se alguém souber dançar como faz poesia, então a poesia será verdadeira – mas, se não for assim, mente só melhor que dança”.

Na cultura popular, aprendemos também a ver estes sentidos da vida. Liberdades e poesias que estão presentes na arte. A idéia de alma para cultura popular está no conceito de tradição, no qual a transgressão se ancora não no que cria apenas, mas também no *que*,

como e porque se transmite. Nestas perspectivas, as imagens, e também as imagens da memória, trazem a possibilidade de se construir outras sínteses, bem como, surgem agregações de novos conceitos e reflexões.

Cultura popular e tradição oral são aproximadas também pelas questões da memória. Memória esta, que na visão benjaminiana é o entrecruzamento de visões e de tempos. Somente lembrar não faz sentido, mas lembrar para construir o presente, re-significando a vida e buscando diálogos com outras camadas de tempo, o faz. Foi neste movimento que trabalhamos com nosso depoente, fazendo o percurso da rememoração de sua infância e de um olhar do adulto para esta criança.

A memória do corpo deverá saber-se que nasce dos elementos internos, as emoções trazem consigo a retomada dos sentimentos experimentados em algum ponto do passado e que pertencem à pessoa. O dançarino se utiliza deste material para energia criadora, como bem revelou Isadora Duncan (1986 p.53) em sua biografia, “nossa carne não é mais, talvez, do que um vasto abrigo, capaz de recolher muitos hóspedes, de que nem nos apercebemos”.

Darmos conta da incompletude foi tão necessário quanto humano, assim como, não pensamos na ciência a partir do algo que apenas resolvesse ou solucionasse coisas, ditando regras, normas ou estabelecendo verdades absolutas. No movimento que propomos para a memória e a dança não cabe o olhar julgador e engessado.

MARCAS, RASTROS E OUTRAS HISTÓRIAS MAIS

A cultura do Centro-Oeste é originada pela convergência de grupos advindos de diversas regiões do país, mas, principalmente, a paulista que chega do centro-sul. Ao longo do século XVIII, com o advento do bandeirantismo e da catequese jesuítica, se estabelece ampla frente de exploração e penetração que chega ao Estado de Goiás.

O achado do ouro promoveu, então, a fixação do homem em terras goianas, bem como, a criação de bases da colonização portuguesa no Centro-Oeste. Nesta perspectiva, surge a noção da mestiçagem onde a cultura ibérica aqui se mistura à cultura indígena e à cultura negra africana, estas duas, ambas escravizadas pelo nosso colonizador.

Este é um dos conjuntos formadores do brasileiro, e também, é marca da história referente à cultura caipira, suas danças, músicas, festas, gastronomia, entre outros. São como rastros, fragmentos e memórias de um Goiás antigo, rural, pobre e miscigenado. Antônio Cândido, em seu livro *Parceiros do Rio Bonito* (1975), descreve que a partir dos processos históricos e sociais da colonização do sudeste, a formação da cultura caipira se dá fruto da miscigenação do branco português com o indígena brasileiro, que depois se mistura à forte presença da cultura africana no centro-sul do país.

É uma rota que se funde à própria trajetória dos bandeirantes e o nosso processo de colonização. Como cita Vilela in Pais (2004), os bandeirantes foram chamados de pioneiros e adentraram as terras brasileiras. Muitas vezes eles mesmos eram mestiços de índias com portugueses, chamados de *mamelucos* e abriam frentes no interior que depois eram ocupadas por pequenos agricultores, portanto, amalgamavam-se suas maneiras de viver com os povos que já habitavam ali.

Nossos costumes, tradições, músicas, danças, línguas, técnicas, valores, se criaram nestes contextos. Darcy Ribeiro (1995, p.131) reforça estas idéias e muito bem explica a formação e o sentido do povo brasileiro:

“O brasilíndio³, como o afro-brasileiro, existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ninguendade de não-índios, não-europeus e não-negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira”. Darcy Ribeiro (1995 p.131).

Após o bandeirantismo no séc. XVII e XVIII, fortes transformações sócio-econômicas passam a interferir na vida cotidiana das pessoas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Antônio Cândido (1975) revela, portanto, que surgem, assim, as fazendas e a mão-de-obra escrava, bem como novos equipamentos e novas relações econômicas, mas, a cultura caipira persiste bravamente com sitiantes, posseiros e agregados.

As particularidades e percalços da história não extinguiram a cultura caipira e, sim, fortaleceu a música caipira como representante de um Brasil do interior. Alguns autores chegam a diferenciar o conceito de Brasil Urbano e Brasil Rural, como Pinto (1999), que se refere a marcas com diferenças profundas entre o que se chama de Brasil Rural, sugerindo a existência de um rural sertanejo, rural caipira, rural dos pampas, rural seringueiro, cada um com suas configurações próprias.

A música e a dança nas culturas caipiras são partes indissolúveis nas tradições. Vilela in Pais (2004) sugere ainda que a música deve ser mediadora nas relações destas comunidades. Segue dizendo que nas festas religiosas a música, acrescentamos também a dança, são como fios condutores e construtores dos rituais, através da arte os homens e as mulheres se reúnem e se organizam para celebração da vida, bem como, para concretizar suas realizações pessoais.

Muitos destes ritos, a exemplo das folias de reis, passam do sagrado para o profano a todo instante, onde o rito religioso se transforma em festa, encontro, comidas e cantorias. O mesmo autor também relata que nos próprios mutirões e nas colheitas estão sempre presentes os chamados cantos de trabalho.

“É comum às violas tocarem durante o trabalho, fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo...” “... Nos cantos de mutirão, os homens trabalham cantando e parte da conversa é feita com canto”. “... Já nas cantigas de roda passam conceitos e valores de conduta. Assim, a música exerce diversos papéis e é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas”. (Vilela, 2004. p.174).

A música da Paulistânia tem na viola caipira sua representante, sendo pertencente da tradição oral e é difundida por extenso território. Segundo Ikeda (2004), a paulistânia se refere a áreas ocupadas pelos paulistas nos séculos XVI, XVII e XVIII sendo influenciada por eles e se estende pelas regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste, abrangendo basicamente além de São Paulo, trechos de Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso do Sul e Goiás.

A tradição da viola caipira é prática comum no Estado de Goiás, é negócio desde que chega às rádios e ao disco de vinil, no ano de 1920. Segundo Tinhorão (2001), Cornélio Pires é pioneiro no lançamento de música caipira da região de São Paulo, tornando esta música popular, um produto e hoje, bastante rentável.

³ Brasilíndios, explica Darci Ribeiro, são gerados por pais brancos, na maioria lusitanos e mulheres índias. Os portugueses de São Paulo foram os principais gestadores dos brasilíndios ou também chamados de mamelucos.

Acompanhadas de viola, sanfona e caixa, cita nosso depoente, as danças de roda, reuniam pessoas em salão simples, em frente à casa principal, para depois do trabalho festejarem o convívio e a possibilidade de se formar ou estreitar novos laços familiares e de amizade, bem como, estabelecer estratégias políticas, que muitas vezes, terminavam em intrigas ou brigas fora do salão.

Nos mutirões, as práticas musicais são muito comuns para realização de alguma tarefa como a colheita, construir casa, roçar pasto, entre outras, como se referiu Ikeda (2004). Ao final do dia realizavam-se festanças, noites adentro. Festivas e comemorativas, de convivência mútua e de agradecimento pelo trabalho realizado, certamente eram expressão da coletividade e da gratidão para com o outro.

Estas práticas comunitárias dão certa identidade aos grupos. Os indivíduos realizam-se com a presença coletiva, e é elemento de afirmação dos valores sociais e culturais de um povo. Com suas hierarquias, as danças e músicas populares são alimentadas pela tradição oral, onde os mais velhos, detentores dos saberes da cultura local, preservam o conhecimento, bem como, constituem a fonte guardiã da memória, reafirmando seus laços afetivos também com seus ancestrais.

Vale ressaltar que é bastante difícil sintetizar uma história da dança e seus significados, mas nosso esforço traz a evidente intenção de apresentar algumas reflexões, tentando entender a presença da dança enquanto constitutiva da vida humana, as memórias reveladas nela, que nos trazem os emblemas e os sinais para se re-significar o tempo no presente.

É claro, portanto, que não é possível darmos conta de toda história, nem é nosso propósito, por isso, não seguimos a idéia de uma construção histórica cronológica dos acontecimentos, mas apresentamos um conjunto de reflexões que são indiciantes.

Nós sabemos que a prática da dança está presente em todas as épocas da vida humana, sejam nas pequenas vilas, cidades, nos salões, nas ruas, ela está amalgamada à própria história da civilização, construção das cidades e suas inter-relações. Curt Sachs (1944), já acenava para o aparecimento das danças dos homens, qual, remontaria milhares de anos a.C., como a exemplo das danças que chamou de “circulares sem contato”.

Também Bourcier (1987), relatou a existência de documentos revelando a presença da dança nas inúmeras celebrações humanas. Um dos documentos mais antigos de representação desta presença é a figura na gruta de Trois-Frères, em Ariège, na França, datada de 10.000 a.C. Para os historiadores, esta imagem sugere que o personagem executa giro sobre si mesmo e que talvez esteja em busca de um estado de êxtase.

Existem outros documentos também significativos, como cita Boucier (1987), e que revelam a presença da dança nos cultos da igreja católica, por exemplo, que durante Idade Média, embora condenada, persistiu à prova repressora como um costume da época, a exemplo da *Chronique de Saint Martial* de Limoges, qual indica a organização de uma *Chorea*⁴ no ano de 1215, para celebrar a partida dos Cruzados.

São inúmeras as representações da dança, porque ela é fruto da produção humana. As imagens antigas das danças em pares, as trocas, os galanteios, as rodas, nos levam a pensar que são técnicas, gestos ou pequenas células coreográficas, que percorrem tempos e que se misturam na formação das culturas e dos povos. Como no caso das representações em grupo e em desenhos circulares, estas formas são encontradas em antigos documentos que remontam aproximadamente 8.000 a.C.

⁴ *Chorea* é uma carola, uma roda.

Do nascimento à sua morte, a civilização grega é também completamente impregnada pela dança, bem como, do oriente ao ocidente, de cultos a celebrações cívicas e as imagens são testemunhas destes fragmentos de tempo.

São desenhos, gravuras, pinturas, esculturas, fotografias, técnicas que se tornam registros das diversas épocas da história e da arte. Sendo de autores desconhecidos ou não, elas retrataram a existência da dança na vida das pessoas.

O acervo que tratamos, revela se danças que são de salão, na sua maioria danças de roda e em pares. Com contato e sem contato, todas são danças celebrativas, populares e de festas camponesas. Regina Lacerda, folclorista da cultura goiana, dizia que:

“Dos antigos ouvíamos referência à dança de roda e dança de par. É possível que, nos tempos passados, talvez pela observância das normas de moral, a dança de roda fosse a mais comum, a permissão de pares enlaçados foi uma conquista mais recente, com a mudança de costumes e comportamentos sociais”. (Regina Lacerda 1977 p.13).

Estas danças goianas são profanas, de encontros, relacionamentos, remetem a terra, ao rural, à poeira e à simplicidade. Não são danças de exposição ou que explorem o diferente, as diferenças são marcas do indivíduo, “*cada um dançava do seu jeito, mas sempre em e para o grupo*”, diz nosso depoente. Falamos, portanto, de outra noção de sociedade e de verdade.

É a dança do povo, “*dança de gente*” como refere-se e retrata, sim, um tempo que não mais existe, porém, tradição oral e deixam as suas marcas nas gerações e nas memórias. Não tem caráter pedagógico, mas é uma educação visual, política, estética, moral e filosófica. Não é empobrecida pelo didatismo. Eram ensinadas dançando e cantando, os mais antigos detinham a honra de inserir na roda os mais novos e na hora determinada como certa. Não eram danças infantis, mas as crianças poderiam assistir e aprender, com a imitação e como brincadeira.

Realizadas em *pagodes*⁵ e depois da *lida*⁶. No salão rural em frente à sede da fazenda, dançava-se com ares de corte, compartilhando olhares, namoros, disputas e intrigas. Rituais lúdicos e profanos, singulares, caipira, goiana e brasileira.

A nossa fonte, lhe foi concedido entrar nas rodas de dança ainda cedo, ainda jovem, com doze ou treze anos, pois, já apresentava facilidades para aprendizado da viola caipira, da cantoria e da dança de par. Mostrando-se com forte habilidade para o improviso e para poesia caipira.

Sabemos que as origens das danças se perdem na noite e nos tempos, se parecendo a um mosaico com influências e convergências culturais. Vemos nestas danças estes sedimentos acumulados pelas culturas e suas técnicas.

Mário de Andrade (1982), relata em sua obra *Danças Dramáticas do Brasil* que não será talvez muito difícil compreender as origens religiosas e primitivas das nossas danças dramáticas, mas será sempre bastante complicado determinar as influências técnicas diversas que as constituem.

⁵ Pagodes - Bariani Hortêncio (2004) diz ser o pagode, como fandango, qualquer baile de roda ou de ponta-de rua. Ir ao pagode é ir ao baile. Pagode hoje também é ritmo, um batidão de viola onde é cantada uma moda de viola.

⁶ Depois da lida - expressão caipira usada no campo para denominar depois do trabalho camponês.

De fato, existem dificuldades reais de se encontrar registros ou na maioria das vezes, há inexistência deles, como no caso das danças antigas e rurais. Por isso, a importância da pesquisa em história oral, cria-se possibilidade de se valorizar outras formas de documentos, os sonoros e as imagens, por exemplo. A falta dos arquivos e dos registros seja quais forem eles, geralmente leva ao total desaparecimento daquele saber, principalmente aqueles que dizem respeito às tradições orais, como Tinhorão (2000) revela sobre a música brasileira na época da colônia.

“Quando se procura conhecer, hoje, os sons que animaram os mais de três séculos inaugurais de festas no Brasil, o que se encontra é o silêncio: a não ser que em algum arquivo, em qualquer parte do país, ainda guarde entre seus papéis o registro esquecido das “armonias” do tempo, pode-se afirmar que a memória da música brasileira das ruas colônias definitivamente se perdeu”. (Tinhorão, 2000, p. 151).

Por isto, a proposta de trazer à tona, danças quase perdidas, esquecidas e proibidas há muitos anos pela igreja católica da região, recriá-las e documentá-las, justifica-se, na perspectiva, de trazer uma visão ampliada. Formando uma rede de saberes, conectando as diversas linguagens, recontando histórias, bem com, recuperando as memórias impressas no corpo que dança.

Sem condenação e sabendo do potencial de imaginação de nosso depoente, talvez na própria história hajam partes recontadas ao seu modo, porém, no tempo atual, fatos cruéis foram esquecidos ou ludibriados pela própria fonte, mas, outros narrados com a emoção de se ter vivido intensamente aqueles momentos.

TRAJETO, TRAJETÓRIA, TRILHA, TRILHADO

Esta memória individual foi recuperada pela história de vida, na perspectiva da história oral, porém, outros mecanismos foram criados por se tratar de linguagem não verbal. Neste sentido, recriamos as danças utilizando os registros orais e as imagens, em todo processo. Portanto, outro texto é apresentado no formato de DVD contendo novas sínteses da pesquisa de campo.

Quem é o sujeito que lembra? Como escreveu Halbwachs (1990), apesar de todas as recordações, é o conjunto de memórias que lhe trazem o acontecimento, tempo, relação, sentimento e ausência. Segundo Simson (2000), a memória individual se refere às suas próprias vivências e experiências, porém, contém os aspectos do grupo social onde se formou.

Então, memória é algo que está ligada às situações de nossas vidas e resignificamos dores, alegrias e frustrações. Aparece num processo em movimento, no qual deste retroceder buscamos os fatos, os afetos e esquecemos outros.

Quando falamos de memória pensamos em coisas que esquecemos e perdemos, coisas de um passado distante, se pensarmos em uma perspectiva estreita de memória, para muitos, apenas um resgate do passado, trazendo apenas uma leitura romântica e nostálgica para a história da vida ou da sociedade.

Para se pensar a dança como arte da memória, faz-se necessário colocá-la em outro contexto, em outra noção de memória, uma memória afetiva e corporal, compartilhada e individual e que traga em suas coreografias as histórias das pessoas, das culturas e dos grupos.

Por esta razão, a eleição pelas memórias subterrâneas foi escolha nossa, a fim de favorecer estes conjuntos de experiências e se dar evidência social, cultural e política para grupos então excluídos ou considerados menores no contexto da modernidade. Estas vozes que estão abafadas qual cabe o pesquisador trazer em evidência, criar documentos, como tradição oral é também assim que se perdem histórias e as memórias.

Nós somos instrumentos nos processos de reconstrução da memória de pequenos grupos ou indivíduos, pois trazemos a possibilidade do registro dos fenômenos sociais e culturais. Ao se emergir uma memória subterrânea, se traz à tona também, os contextos hegemônico e dominante de uma dada sociedade, capitalista, hierarquizada e excludente.

No entanto, existem sociedades e grupos imbuídos do esforço de se passar às novas gerações um cabedal de conhecimentos acumulados, transformados e recriados, e a “contrapelo” dos processos das referências do igual, buscam, sobretudo algo que não liquidifica as experiências, são nestas resistências em que o sujeito se fortalece e o coletivo se constitui, amparando-se na própria noção de história.

A idéia da reconstrução é principalmente um esforço político, para levar à comunidade caminhos para a transformação. Os vários fragmentos trazem um passado a ser compreendido no presente, mas a partir do presente. Esta reconstrução é possível quando o grupo é capaz de compartilhar a memória e ser atuante e agente de sua própria memória.

De fato, a memória individual é aquela guardada pelo indivíduo, pelas próprias vivências e experiências, mas contém aspectos da memória social onde se fundou, já a memória coletiva traz fatos e aspectos relevantes guardados como memória oficial, em geral, se expressam nos chamados: lugares da memória (monumentos, hinos, quadros, documentos...), mas também se expressa em um passado coletivo, de uma dada sociedade.

É nesta estratégia, utilizada para que a memória espontânea se sobressaia, que dançar com nosso depoente se tornou ponto fundamental. O próprio dançar, onde a memória também está inscrita, detonou conflitos implícitos, fazendo surgir um emaranhado de situações que foram sendo lembradas e outras esquecidas.

Outra estratégia importante estabelecida foi levá-lo a percorrer os caminhos da infância vivida, citados nos depoimentos, o lugar da memória, que para ele, talvez, representou reviver o passado ou reencontrar-se. Ainda, recordar⁷ de fatos quase esquecidos. A experiência de dançar, portanto, constituiu as próprias “muletas da memória” qual refere Simson (2000).

Percebendo que nas conversas, dançar, cantar e tocar seriam importantes detonadores, debruçamo-nos em registrá-los em texto e em imagens. Passados alguns encontros, e com todos com registros autorizados pelo depoente, convocamos a participação de outras pessoas do seu convívio, pessoas da cidade, quais propusemos a ensinar as danças aprendidas e com a presença de nosso mestre.

Trabalhando com os testemunhos orais e/ou depoimentos orais, reconstituímos estes fragmentos focados naquilo que consideramos como relevantes. Sem dúvida, a oralidade é marca forte na formação do povo brasileiro, assim como o rádio ainda tem forte influência em sociedade camponesa e ágrafa, e é na oralidade que se preservam e transmitem-se os conhecimentos, portanto, uma dança que é arte da memória.

⁷ Recordar no sentido etimológico significa colocar de novo no coração, vem do radical cor:coração.

A DANÇA COMO ARTE DA MEMÓRIA

Nossas danças estão incorporadas aos hábitos populares, híbridas, não estão propriamente no campo do sagrado, mas, certamente do profano e do divertimento. Uma dança que faz parte da vida, que está na vida e aproxima-se da noção qual sugere Mestre Okura in Oida (2001), “*o sangue do corpo da dança*”. É o corpo humano na vida e a dança inserida nela, não é apenas a idéia de um artista popular dançando, é um contexto amplo que dança, o corpo de uma comunidade dançante, é, sim, a idéia de uma produção individual e coletiva, de uma tradição que o lugar da arte é a própria tradição, o sangue do corpo e da vida está na dança.

Como parte da poesia que nasce também nas emoções do corpo, referiu-se Amado (1995 p. 127), “o poeta, o mais criativo de todos os entes, é apenas um ser possuído pela memória”, é importante pensar que a arte não é algo que tenha fim em si mesmo, como um produto acabado, ela recupera principalmente a capacidade do homem de deixar rastros e de se (re)encontrar, nas suas e nas memórias dos outros.

“A arte não é uma ruína, um despojo, um objeto que possa ter validade por si. Enquanto arte, ela só existe se for investida desse significado por aqueles que a olham, ou a escutam. Pode haver artes feitas no passado, mas não podem existir artes passadas, porque cada presente as reconstrói”.(João Bernardo in Almeida, 1999, prefácio).

As épocas sedimentam seus acumulados e se amontoam também desordenadamente, mas a memória se oferece como porto, nem tão seguro, nem tão inseguro, indisciplinada, mas, também sendo uma das possibilidades de organização destes tempos, bem como, uma acessibilidade de socialização dos conhecimentos críticos da realidade.

Então, memória é algo que está ligado às situações de nossas vidas e trazem reconstrução das dores, alegrias, frustrações, e num percurso de diálogo constante com a vida, as múltiplas verdades estão presente em todo o processo e sempre emaranhada das subjetividades.

É na maneira de se relacionar com o conhecimento que deparamos com as sensibilidades, levando-se em conta, os limites e as transgressões. Não dá para se pensar em projetos acabados ou copiados quando se buscam sensibilidades, pois há que se ter marcas e assumir a humanidade e, nesta perspectiva, uma visão de mundo funcionalista apenas, não cabe, onde a razão é uma função mecânica, abstém-se assim, da idéia de interação e de multiplicidade.

A memória, quando não é movimento e conflito, fecha-se no sentido estreito do individualismo, não é singular, mas, uma razão engessada e limitante. É necessário ter-se consciência que os relatos orais dos velhos depoentes foram construídos e levando-se em conta o pesquisador e o objetivo do trabalho, diz Simson (1998).

O que transcende o ser humano é o que fica, a produção cultural fica, mas os seres humanos morrem. A arte e a educação são um fazer humano e transformam nossa relação e apreensão do mundo. Por que não buscar na memória, na vida, na imaginação e na dança o nosso senso de humanidade?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral **Projeto História, SP: v. 14, p. 125-136, 1995.**
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil (tomo I,II,III)**. BH: Itatiaia, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. SP: Annablume; SP: Hucitec, 5ª ed.,2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. SP: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. SP: Brasiliense, 1995.
- BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. SP: Martins Fontes, 1987.
- CÂNDIDO, Antonio. **Parceiros do Rio Bonito**. SP: livraria duas cidades, 1975.
- CÂNDIDO, Antonio. **Recortes**. SP: Cia das Letras, 1993.
- CHAUL, Nasr Fayad e RIBEIRO, Paulo Rodrigues. **Goiás: Identidade, Paisagem e Tradição**. Goiânia, Ed. UCG, 2001.
- DUNCAN. Isadora. **Minha Vida**. RJ: José Olympio, 1986.
- FARGUELL, Roger W. Muller. **Figuras da Dança**. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 2001.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da Memória**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- GALZERANI, Maria Carolina Bovério. **Percepções Culturais do Mundo da Escola: em Busca da Rememoração**. Campinas, Anais do III encontro nacional de pesquisadores do ensino de história. P. 98-109. 2004.
- GARCIA, João. **Caminhos do Ouro**. Campinas: Empresa Regional de Comércio Eletrônico, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. SP: Vértice, 1990.
- LACERDA, Regina. **Folclore Brasileiro**. RJ: Funarte, 1977.
- OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. SP: Beca Produções Culturais, 2001.
- PAIS, José Machado. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.
- PINHO, Wanderley de Araújo. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. São Paulo: GRD, 2004.
- PINTO, Ivan Vilela. **Do velho se faz o ovo**. Campinas, Dissertação de mestrado, IA/Unicamp, 1999.
- PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na História Oral. A pesquisa como um experimento em igualdade. **Revista do programa de estudos Pós-graduados em História e do departamento de História**. PUC/SP. SP, n.14, p.7-25. fev/97.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Revista do programa de estudos Pós-graduados em História e do departamento de História**. PUC/SP. SP, n.14, p. 25-39.fev/97.
- PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Revista do programa de estudos Pós-graduados em História e do departamento de História**. PUC/SP. SP, p. 13-33. 1981.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SILVA, Antônio Moreira da. **Dossiê de Goiás - Enciclopédia Regional: um Compêndio de Informação sobre Goiás, sua História e sua Gente**. Goiânia: Máster Publicidade, 2001.
- TERRA PAULISTA, Manifestações Artísticas e Celebrações Populares no Estado de São Paulo**. São Paulo, Cenepec, Imprensa Oficial, 2004.

- THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: História Oral**. RJ: Paz e terra, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. SP: Editora 34, 2000.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons que Vêm da Rua**. SP: Editora 34, 2ª ed. 2005.
- VON SIMSON, Olga R. M. Imagem e memória in SAMAIN, Etienne (org) **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- VON SIMSON, Olga R. M. Som e imagem na pesquisa qualitativa em ciências sociais: reflexões de pesquisa. **Pedagogia e Imagem, Imagem e Pedagogia**. RJ: UFF, 1998. Anais do seminário.

Valéria Maria Chaves de Figueiredo
Rua 09 n. 199 Setor Oeste Goiânia/GO
74110100
valeria@fef.ufg.br