

AS POSSIBILIDADES E AS CONTRADIÇÕES DA PESQUISA EM DANÇA: UM OLHAR DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

UFG

Palavras-chave: memória metodologia danças populares

Este estudo tem como origem o desafio de reconstruir uma história de relações entre a dança, a sociedade, a cultura e a educação. Nasceu de uma pesquisa de campo, vivida durante um ano e meio em Santa Cruz de Goiás. nosso percurso teórico-metodológico constitui-se em uma proposta para a construção de conhecimento, registro e reflexão da dança a partir da história oral.

O desafio esteve em desvendar a partir de pequenos fragmentos, uma complexa rede de significados sobre danças rurais, do universo da cultura caipira goiana e pouco conhecida. A partir da história oral e suas possibilidades, iniciamos um longo trajeto de rememorar e o reconstruir estas danças.

Discutimos a dança como arte da memória. A partir da inexistência de fontes documentais usuais, como os acervos de arquivos ou fontes fotográficas específicas, elaboramos outros mecanismos para reconstrução desta história. Assim, deparamo-nos com um rico acervo do patrimônio imaterial, não registrado, uma tradição oral, da primeira metade do séc. XX, onde apenas um depoente se encontra vivo, porém, com ótima memória e atuante em seu grupo social.

Existe uma atual tendência individualista e consumista da modernidade capitalista que se coloca como desafio frente a uma tradição quase esquecida, sendo um pedaço de nossa história que é particular a estas danças. Diferente de outras tradições, que mesmo modificadas continuam sendo dançadas como catiras, jongo, congadas e muitas outras encontradas na região, elegemos pesquisar e reconstituir danças não mais dançadas, vivas na memória, principalmente na memória corporal de um velho morador local, visando à possibilidade de recriá-las com as crianças e jovens locais, recuperando parte da história e de uma cultura gestada pelo povo goiano. Nestas confluências estão matrizes da cultura brasileira, miscigenada, hibridizada. Uma identidade nacional dinamizada por uma cultura *sincrética e singular*, como disse Darcy Ribeiro (1995).

Esta relação com o velho, sua memória, o encontro e as trocas com as crianças e jovens, nos proporcionou viver uma relação sofisticada e polissêmica, onde muitas vozes ecoaram. Alessandro Portelli (1997) diz que a experiência de campo é um experimento em igualdade, ou seja, a experiência vivida em campo é uma relação de troca, uma mutualidade que se faz necessária onde uma parte não pode ver a outra a menos que a outra posa vê-lo, portanto, uma relação dialética.

Na relação com a pesquisa de campo, a dança, os idosos e o aprendizado com os jovens, a questão da troca é condição fundamental, bem como, a inter-relação buscando uma comunicação não distorcida e interpretações não tendenciosas da realidade e seu contexto. É delicada a relação de juntar fragmentos de um tempo não mais atual, a noção é de pertencimento e trazê-la de volta a comunidade sem comprometer sua alma e seu contexto é uma missão. Especialmente quando temos apenas um pequeno pedaço deste fragmento como uma lasca de cerâmica muito antiga.. Para tal, construímos um percurso de conquistas, cooperação e relações baseadas na confiança e na afetividade.

Dos antigos salões rurais: festas e memórias

A cultura do centro-oeste é originada pela convergência de grupos vindos de diversas regiões do país, entre eles os paulistas e a mineiros. Esta mestiçagem também abrigou fontes colonizadoras do Brasil, como a cultura ibérica que se mistura à cultura indígena e cultura negra africana, ambas aqui escravizadas. Darci Ribeiro muito bem explica a formação e o sentido do povo brasileiro “*O brasilíndio¹ como o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ninguentude de não-indios, não-europeus e não-negros, que eles se vêem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira*” (1995 pg.131).

Uma cultura tipicamente caipira é fruto da adaptação do colonizador no Brasil, segundo Antônio Cândido (1993) ela representa que a maior parte veio de fora e sendo sob diversos aspectos a sobrevivência do modo de ser, pensar e agir do português antigo. Assim como modos de falar, herdamos também muitas outras expressões como, por exemplo, o desafio, a Festa do Divino, fogueira de São João, dança de São Gonçalo, crendices e muitos outros hábitos incorporados no nosso cotidiano.

As danças também surgem desta hibridização, desta mistura característica na formação e pelos que aqui se estabeleceram. Curt Sachs (1944) já acenava que o aparecimento das danças dos homens remonta milhares de anos A.C, como no caso das danças circulares sem contato. As danças atravessam os séculos, se modificando e influenciando diversas expressões artísticas.

As danças recuperadas na pesquisa são danças de salão, dança de roda e dança de par, já referida por Regina Lacerda “*dos antigos ouvíamos referência à dança de roda e dança de par. É possível que, nos tempo 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*”. (1977 pg.13)

¹ Brasilíndios explica Darci Ribeiro são gerados por pais brancos, na maioria lusitanos e mulheres índias, os portugueses de São Paulo foram principais gestadores dos brasilíndios ou também chamados de mamelucos.

Seu Alberto da Paz² nos apresentou sua experiência, vivida na infância, lembranças de quando tinha 12 anos, em 1932. Aprendeu as danças com os “*mais velhos e barbudos*” “*Os mais velhos ensinavam os mais novos, todos os dias, fazendo...*” “*... todos os dias e dançando e cantando, depois da roça... nos mínimos detalhes e o máximo respeito*”.

Eram realizadas em *pagodes*³ e depois da *lida*⁴, ou seja, encontros festivos que aconteciam depois do trabalho campesino. No salão rural, frente à sede da fazenda, se dançava com ares de corte, compartilhando olhares, namoros, disputas e intrigas. Um ritual lúdico e profano de uma cultura caipira, rural e brasileira.

Podemos dizer que grande parte das influências do caipira vem da cultura ibérica, e percebemos estes indícios nestas danças. Antonio Candido (1993) diz que é preciso pensar no caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas mais antigas. Sabemos que as origens das danças se perdem na noite dos tempos, se parecem a um mosaico com influências e convergências culturais.

Na dança, se pronunciamos um tempo, eles são frutos de sedimentos acumulados pelas culturas e suas técnicas. Mário de Andrade relata em sua obra *Danças dramáticas do Brasil* (1982) que não será talvez muito difícil compreender as origens religiosas primitivas das nossas danças dramáticas, mas será sempre bastante complicado determinar as influências técnicas diversas que as constituem.

Os antigos gregos já conheciam Poesia, filha de Mnemosine, deusa da memória, como disse Amado (1995 pg. 127) “*o poeta, o mais criativo de todos os entes, é apenas um ser possuído pela memória*”. Terpsícore é também musa e filha de Mnemosine, uma divindade inspiradora das artes. Aquela que adorava dançar, Terpsícore é musa da dança, da poesia lírica, bem como, rege o canto coral. São relações míticas presentes na memória e na imaginação. Dança como arte da memória.

Portanto, memória e imaginação não se opõem como quer nosso senso comum. E como refere Pasolini (1983 pg.9) “*há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistirmos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia*”. Certamente não queremos respostas prontas e a dança que tratamos é envolvida na poesia, nas memórias do corpo e histórias que se constituem no tempo, no espaço, na tensão e no conflito. Algo que ganha forma no insubstituível do acontecimento e da experiência vivida. É a tentativa de olhar para o passado pensando no presente e também a possibilidade de melhor entender as contradições da modernidade. A dança como arte da memória ao invés de acenar apenas para um passado remoto, aponta para outras produções de sentidos e de conhecimentos.

A arte não é uma ruína, um despojo, um objeto que possa ter validade por si.

² Depoente da cidade de Santa Cruz, hoje com 88 anos, um guardião da memória local. É dançador, tocador de viola caipira, cantador e compositor. È o mestre das folias locais. (festa religiosa brasileira).

³ Pagodes são encontros informais para dançar, cantar e tocar musicas popular.

⁴ Depois da lida – expressão caipira usada no campo para denominar depois do trabalho campesino.

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. (Bernardo in Almeida 1999 prefácio).

Um trajeto, uma trilha

Quando falamos de memória pensamos em coisas que esquecemos e perdemos, apenas coisas de um passado distante talvez, são estas as perspectivas estreitas da memória, que representa apenas o resgate do passado, uma leitura romântica e/ou nostálgica para história da vida e da sociedade. Ao discutir a dança se faz necessário pensá-la em contexto crítico, de conflito e de transformação, outra noção de memória, especialmente por ser uma memória afetiva e corporal, compartilhada e que traz nas suas coreografias as histórias de vida e a cultura das pessoas. Constituída do coletivo é um passado que ressignifica o presente, dando suporte para socialização de conhecimentos e de uma dada realidade.

A idéia de se reconstruir uma história é também um esforço político, de se levar à comunidade caminhos para transformação. Esta reconstrução é possível quando o grupo é capaz de compartilhar a memória e a reconstrução da história, como grupo atuante e agente de sua própria memória, se faz necessário ser ator social de sua própria cena.

Como estratégia inicial, para ativar sua memória espontânea, nos valem do meio essencial deste trabalho – o dançar - dançar com ele foi o detonador de uma série de ricas experiências e conflitos. A experiência de dançar, portanto, constitui a própria “muleta da memória” (Simpson,1998, pg.45).

Desta experiência, o dançar que sugere a prosa, o canto, outros detonadores são ativados como: o aproximar as pessoas da cidade recriando e compartilhando novamente das danças, em especial os jovens da comunidade, bem como, acompanhar nosso depoente em várias viagens em busca do local original onde aconteciam os mutirões.

Hoje, praticamente não mais se reconhecemos o local, mas está lá. Principalmente nos *lugares da memórias*. A fazenda qual buscamos, ele foi criado ao ficar órfão, ainda muito pequeno e separado dos irmãos, diz ter sido tratado com pouco afeto e as marcas e as ausências da família estão sempre na sua narrativa. A dança, a viola e as festas se tornaram seus modos de sobrevivência.

Estes mutirões aconteciam nas festas rurais qual participava na juventude, adolescente entre 12 e 13 anos, ali aconteciam às danças, em grupo, ao som das violas e caixa, segundo suas lembranças, danças para paqueras, encontros sociais, divertimentos profanos, muitas disputas políticas e exercício de poder.

Para sistematizar toda complexidade vivida sem perder de vista os rigor da pesquisa, elegemos alguns caminhos. Em primeiro lugar trabalhamos com a coleta de testemunhos orais e

de imagens. Por se tratar de dança, o recurso de gravar em câmera filmadora digital, o som e a imagem (incluindo todos os depoimentos) se fizeram necessário. A emoção dos depoimentos, na maioria das vezes, estavam ligados ao ato de dançar e cantar, uma dança lembra a outra, uma cantiga lembra a outra, a filmadora em tripé me permitia aprender as danças, conversar e observar quando necessário.

Trabalhamos com pequeno acervo familiar, cedido a nós, na tentativa de trazer para cena novos personagens e/ou lembranças complementares, estes limites foram exercícios de superação teórico-metodológico importante no percurso.

A relação da imagem e aos relatos orais foram bem estudados pelas professoras Olga Von Simson e Miriam Leite, recuperando histórias de famílias em São Paulo. Busquei na experiência uma nova possibilidade de trabalhar com imagens sonoras e visuais, propondo percursos metodológicos tais como:

- Apresentar as imagens sonoras e visuais coletadas aos depoentes e familiares diretamente envolvidos,
- Abastecer de todos dados que dizem as imagens das dança e cantos coletados e de seus possíveis indícios,
- Aprimorar o cabedal cultural sobre o conhecimento estudado, pois amplia as aproximações sobre os indícios e fragmentos que vão emergindo,
- Trocar informações com outros pesquisadores de áreas afins, no nosso caso em especial com a música e a história da cultura caipira, qual foi fundamental para surgirem novas pistas e/ou refutar-se hipóteses,
- Criar uma espécie de ficha técnica para cada dança, contendo detalhes importantes como: desenhos coreográficos, figurino, cenário, descrição dos passos, contexto social, música (descrição da letra), instrumentos e outros detalhes quando necessário.

Uma imagem não é prova de verdade, apenas uma versão sobre ela, assim como a memória, muitas negociações são feitas nestas relações de diferentes e iguais. Como pesquisadora não posso me esquecer de princípios éticos e da relação com o diferente, mas algumas sutilezas e afetuosidades me permitiram ser aceita por seu Alberto e sua família. Estes compartilhamentos são tão ou mais importantes para que se efetive o trabalho de campo e a construção de uma relação de cumplicidade, cooperação e troca.

Quanto mais individual mais subjetiva a memória, mas a subjetividade é implícita a memória e a dança. Seu Alberto se aproxima do “Flaneur”, descrito por Walter Benjamin, pois, produz narrativas e também provavelmente fábulas que captam a realidade de muitas formas e nem sempre das formas tradicionais e oficiais. Percorre sua própria cidade e sua própria vida, como alguém que despreziosamente viaja também pelas memórias do corpo, dançando.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AMADO, Janaína. **O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral**. História, SP: v. 14, p. 125-136, 1995.
- ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. BH: Itatiaia, 1982.
- CANDIDO, Antonio. **Recortes**. SP: Cia das Letras, 1993.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. SP: Vértice, 1990.
- LACERDA, Regina. **Folclore brasileiro**. RJ: Funarte, 1977.
- LEITE, Miriam M. & VON SIMSON, Olga R. M. Imagem e Linguagem: reflexões de pesquisa In LANG, A. B. da S. G. (org.) **Reflexões sobre a pesquisa sociológica**. São Paulo: CERU, 1999. Coleção textos. Serie 2; n.3.
- PASOLINI, Píer Paolo. **As últimas palavras do herege**. SP: Brasiliense, 1983.
- 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, fev/97.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a historia oral diferente. **Revista do programa de estudos Pós-graduados em História e do departamento de História**. PUC/SP. SP, n.14, fev/97.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- VON SIMSON, Olga R. M. e equipe. Reelaborando a tradição em busca das raízes perdidas – o caso dos teuto-brasileiros do bairro de Friburgo em Campinas (1850-1993) in **famílias em São Paulo – vivencias na diferença**. Coleção São Paulo, 1997. Textos CERU – série 2, n.7.
- VON SIMSON, Olga R. M. Imagem e memória in SAMAIN, Etienne (org) **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- VON SIMSON, Olga R. M. **O papel das instituições memória na sociedade do esquecimento: o exemplo do centro de memória da Unicamp**. Arquivos, fontes e novas tecnologias: questões para a historia da educação. Campinas/SP: Autores Associados, Bragança Paulista/ S: Universo. S. Francisco, 2000.