



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

GENTE EM CENA

Fragmentos e Memórias da Dança em Goiás

**Autora: Valéria Maria Chaves de Figueiredo
Orientadora: Márcia Maria Strazzacappa Hernandez**

**Campinas
2007**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

GENTE EM CENA

Fragmentos e Memórias da Dança em Goiás

Autora: Valéria Maria Chaves de Figueiredo
Orientadora: Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Tese apresentada para obtenção do grau de Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp, sob a orientação da Profª Drª Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Eliana Ayoub
Profª Drª Eloisa Leite Domenici
Profª Drª Julia Ziviani Vitiello
Profª Drª Maria Carolina Bovério Galzerani
Suplente - Profª Drª Ana Lúcia Guedes Pinto
Suplente – Profº Dr. Eusébio Lôbo da Silva

**Campinas
2007**

© 2007 Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Proibida a reprodução total ou parcial
(sanções previstas na Lei 9.610, de 20 de junho de 1998)

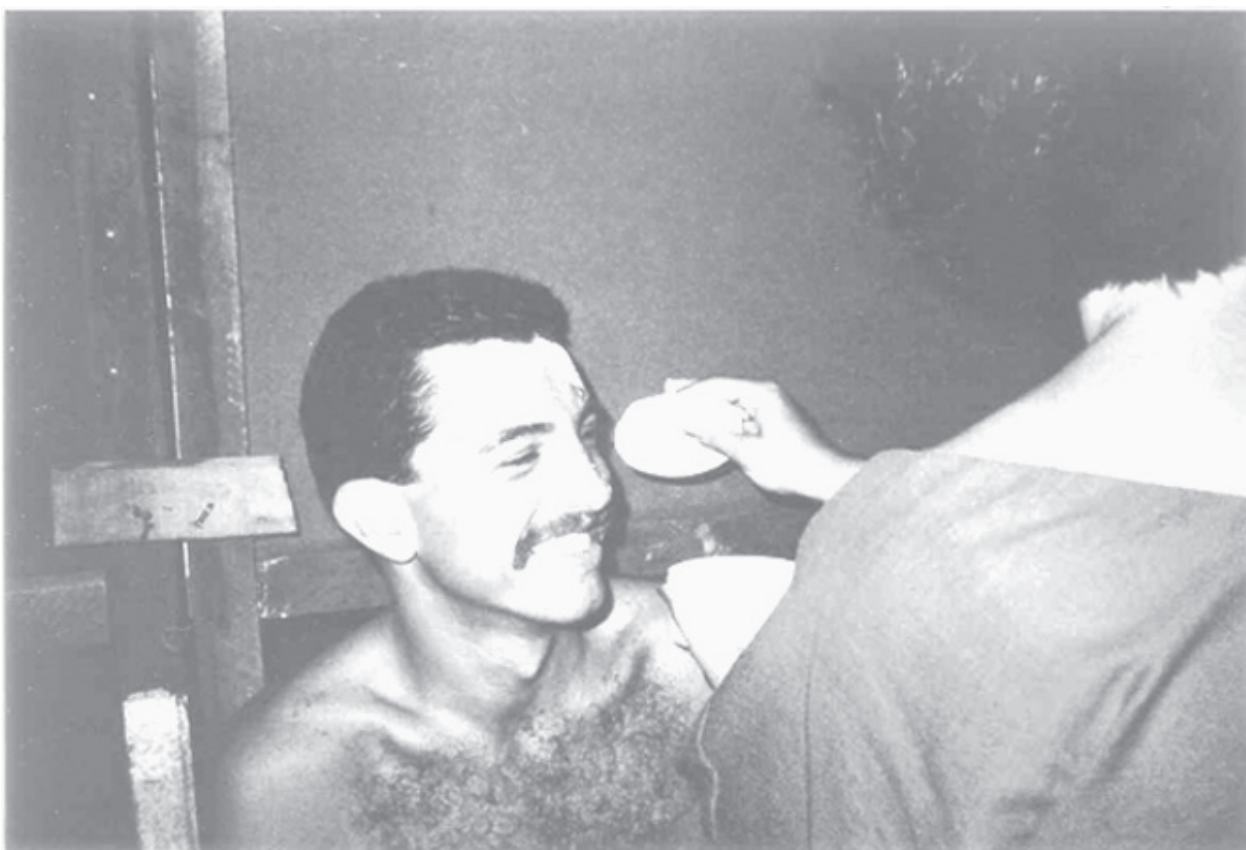
Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/Unicamp)



*Dedico este trabalho aos meus
pais José Urbano de Figueiredo e
Maria de Lourdes Chaves de Figueiredo e
ao meu filho João Victor, fontes constantes
de inspiração. A eles, meu amor eterno.*



*Dedico ao mestre
seu Alberto e família,
corpo e dança deste trabalho.*



*E a Fábio Luis Marques (em memória),
diretor e coreógrafo do grupo
Gente em Cena e querido amigo.*

AGRADECIMENTOS

Aos amigos “brincantes” de Campinas que me ajudaram a recriar as danças:

Lílian Vilela, Marquinhos, Simone, Lucia Helena, Neusinha, Jô e Maria Fernanda.

À turma querida de amigos do Laborarte.

Aos professores: Márcia Strazzacappa, Olga Von Simpson, Maria Carolina Bovério, Silvio Gamboa, Regina Müller, Roseli Cação, Ana Lucia Guedes Pinto, Eliana Ayoub, Milton Almeida, Carlos Miranda, Ana Angélica Albano e Ana Luiza Smolka, pelas interlocuções preciosas e que certamente me deixam novos sentidos de vida.

Aos amigos e colaboradores tão importantes para o caminhar do estudo: Ivan Vilela, Luciana Esmeralda, Livia Tenório Brasileiro, Elias Kopcak, Bariani Hortêncio, Edmo Pinheiro, d. Belkiss Carneiro e colegas da FEF/UF.

Ao Cauê Nunes e à Kinoestudio, que trabalharam delicadamente na edição do vídeo.

À minha família: João Victor, Lourdes, José Urbano e Bruno (também ajudantes das pesquisas de campo), Vanius, Vanessa, Vanilson, meus irmãos que me deram sobrinhos lindos e o Roberto e Janete, cunhado e cunhada; agradecimento especial à Marianne que traduziu carinhosamente meus trabalhos.

À Cristiane Gomes Monteiro, com sua dedicação e sensibilidade meu filho sentiu menos minhas ausências.

À Eliane Aparecida da Silva que fez a revisão do trabalho.

Às Instituições financiadoras: Capes, UFG e Unicamp.

Aos funcionários da FE/Unicamp, em especial pós-graduação e multimeios, que nos acolhem e orientam com atenção e respeito.

Às pessoas da pesquisa, pois, sem elas o trabalho não se realiza: seu Alberto da Paz e família, bem como, todos jovens da cidade que são os frutos desta pesquisa.

À Márcia Strazzacappa, amiga e orientadora tão querida, disponível e batalhadora incansável pela solidificação da dança na educação.

Meu apreço e agradecimentos a todos aqueles amigos queridos, que deixam rastros e marcas da amizade na vida e no coração, sempre.

TODAS AS VIDAS

CORA CORALINA – do livro:
Poemas dos becos de Goiás e Estórias mais.

Vive dentro de mim
Uma cabocla velha
De mau-olhado,
Acocorada ao pé do borralho,
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai-de santo...

Vive dentro de mim
A lavadeira do rio vermelho.
Seu cheiro gostoso
D'água e sabão.
Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
Pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
A mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
Toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.
Vive dentro de mim

A mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
Desabusada, sem preconceitos,
De casca-grossa,
De chinelinha,
e filharada.

Vive dentro de mim
A mulher roceira.
-- Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
A mulher da vida.
Minha irmãzinha...
Tão desprezada,
Tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fardo.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
A vida mera das obscuras

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar a dança como arte da memória e expressa em corpos que dançam. Reconstruímos danças populares de Goiás quase que “esquecidas”, presentes apenas na memória de antigos moradores da região de Santa Cruz, cidade do Estado de Goiás. Temos como foco a perspectiva da história oral, priorizando a utilização de fontes orais, bem como, o registro de imagens. A inter-relação com a comunidade manifesta-se como condição fundamental para se apreender os modos, as histórias, os movimentos, as dramaturgias que marcam estes cotidianos e sua arte. Estas danças resistem como fragmentos, na memória de antigos moradores e sem registros oficiais. Continuam vivas na tradição da oralidade, mais particularmente, na memória do corpo, já que não são mais dançadas. Foram danças aprendidas em festas rurais locais, realizadas nos salões das fazendas da região. Entre os mutirões e pagodes, estas danças e cantos tinham intuito de agregar, coletivizar experiências, ancorando-se nas trocas e nas relações afetivas, sociais e culturais. Ao longo dos anos foram proibidas e/ou desprezadas pela modernidade capitalista. A metodologia desenvolvida envolveu o registro pela escrita, pela imagem e pela experiência vivida, formando uma rede de significações. Nossa intenção foi olhar para o corpo como um texto múltiplo e constituído de história, memória, cultura e arte. São tiranias e poesias inscritas no cotidiano e na dança. É a presença de uma multiplicidade de diálogos e uma dança apresentada como campo de conhecimento polissêmico. Nosso referencial teórico dialoga com diversos autores, entre eles Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança, Memória, Dança Popular Brasileira.

ABSTRACT

The present work has as an objective to present the dance as art memory, memory held within the bodies that dance, and for this purpose the folk popular dances of Goiás 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. The focus is the perspective of the oral history, with prior use of oral sources and the images records. The interrelation with the community flourishes as a mandatory condition to apprehend the manners, the stories, the movements, the drama that mark their daily routine and its art. These dances linger in the memory of the elders; there are no systematic records, they are kept alive in their oral tradition, more particularly in the bodies’ memory, since they haven’t danced them for ages. Were dances learned in the local parties, carried through in the farms of the region. Between the mutirões and pagodes, these dances and chanting had the intention of creating a collectivizing experiences, anchoring themselves in the exchanges and the affective, social and cultural relations. Throughout the years they had been forbidden and/or rejected by capitalist modernity. Our methodology involves registering the long lived lore experience by the images and the language written, building a network of meaningful information. The intention is to look to the body as a multiple text made of history, lore, memory, culture and art; it is the various dialogs and dances in the field of polissitemic knowledge that matters. They are tyrannies and poetry inscribed in the daily routine and in dance. The theory referential points of this work dialogs with various authors such as Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, among others

KEYWORDS:

Dance, Memory, Brazilian Popular Dance.

RESUMEN

El actual trabajo tiene como objetivo presentar la danza como arte de la memoria, memoria contenida en los cuerpos que bailan, para tal, 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. Tenemos como foco la perspectiva de la historia oral, dando la prioridad al uso de fuentes orales, así como, el registro de imágenes. La interrelación con la comunidad se manifiesta como condición fundamental para se aprehender los modos, las historias, los movimientos y la dramaturgias que marcan el cotidiano y su arte. Estas danzas resisten en la memoria de los viejos habitantes y no encontramos ningún registro sistematizado, continúan vivas en la tradición de la oralidad y, más particularmente, en la memoria del cuerpo, puesto que ellos no bailan. Son danzas que fueron vividas en los salones rurales, la mayoría aprendida en la juventud en festivales de las haciendas de la región. Entre los mutirões y los pagodes de las clases trabajadoras, estas danzas y cantos tenían intención de agregar, de colectivizar las experiencias, anclándose en las relaciones afectivas, sociales y culturales. A través de los años habían sido prohibidas y rechazadas para la modernidad capitalista. Nuestra metodología implica el registro por la escritura, la imagen y la experiencia vivida, formando una red de significaciones. Nuestra intención es mirar para el cuerpo como un texto múltiple 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. Son tiranías y poesías inscritas en el cotidiano y en la danza. Nuestro referencial teórico dialoga con diversos autores, entre ellos: Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, entre otros.

PALABRAS CLAVES:

Danza, memoria, danza popular brasileña.

SUMÁRIO

1.	MEMÓRIAS COMPARTILHADAS	1
2.	DANÇA DE GENTE	9
3.	MARCAS, RASTROS E OUTRAS HISTÓRIAS MAIS	15
4.	PÉ-DE-VALSA, PÉ-DE-FORA E PÉ-DE-DENTRO	29
5.	TRAJETO, TRAJETÓRIA, TRILHA, TRILHADO	36
6.	A DANÇA COMO ARTE DA MEMÓRIA	48
7.	PEQUENO ÁLBUM DE RETRATOS	57
8.	EPÍLOGO	63
9.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
10.	ANEXOS	69
10.1	ROTEIRO DA ENTREVISTA	70
10.2	FICHA DAS DANÇAS	71

LISTA DE FIGURAS

Figura 01	Dança das mulheres. Foto: Valéria Figueiredo	Capa
Figura 02	Foto: Valéria Figueiredo	iv
Figura 03	Foto: Valéria Figueiredo	v
Figura 04	Foto: Valéria Figueiredo	vi
Figura 05	Casa de seu Alberto, em Santa Cruz - Foto: Valéria Figueiredo	viii
Figura 06	Casa de seu Alberto, em Santa Cruz- Foto: Valéria Figueiredo	9
Figura 07	Ensaaios com jovens em Santa Cruz - Foto: Valéria Figueiredo	15
Figura 08	Lê Branle dès Folles.1560. Gravure ser bois, département des estampes et de la photographie, Paris Expositions: La construction de la féminité dans la danse – Centre nacional de la danse, Pantin, 2004	21
Figura 09	Passepied – livro: Caminada, Eliana. História da dança. RJ: Sprint, 1999	22
Figura 10	Couples Dansants. Virgil Solis, XVI siècle. Estampe, département des estampes et de la photographie, Paris. Expositions: La construction de la féminité dans la danse - Centre nacional de la danse, Pantin, 2004	23
Figura 11	Parnaso. Huile sur toile, Andea Mantegna, 1497, Musée du Louvre, Paris. Expositions: La construction de la féminité dans la danse – Centre nacional de la danse, Pantin, 2004	24
Figura 12	Moresca Gravura de Durer et Burgkmair. Bibliothèque Nationale, Paris. livro: Caminada, Eliana. História da dança. RJ: Sprint, 1999	25
Figura 13	Danses de Villages et de Villes. Théodore de Bry. 1597. Estampe, département des estampes et de la photographie, Paris. Expositions: La construction de la féminité dans la danse. Centre nacional de la danse. Pantin, 2004	26
Figura 14	Ensaio com jovens. Foto: Valéria Figueiredo	28
Figura 15	Pastor, Can-Can em Barro Preto. Leal, Oscar. Viagem as terras goyanas (brazil central). Goiânia: Ed. da UFG, 1980	33
Figura 16	Ensaaios na casa de Seu Alberto – Foto: Valéria Figueiredo	36
Figura 17	Seu Alberto e d. Nália (segunda esposa) – Foto: Arquivo da família	48

1. MEMÓRIAS COMPARTILHADAS

Devo fazer uma breve introdução, para, de alguma forma, abrir caminhos e indicar os diálogos que venho perseguindo. Estes textos são frutos de meus encontros já percorridos no programa de doutorado. Porém, também são reflexões sobre minha vida profissional e acadêmica, constituída ao longo de muitas trajetórias, busco no retratar dos percursos a tentativa de refletir, a partir das experiências vividas, o tempo presente. Por isto, memórias compartilhadas.

Forma-se aqui uma construção, uma espécie de rede, interfaces que demarca territórios do pessoal e do coletivo e que emergiram de lembranças, de sentimentos e de diálogos com o outro. Foram aproximações e tentativas de trazer à tona uma memória narrativa, mas, também, um exercício de escolha, bem como, de uma intensa reflexão de algo que nasce em silêncio.

Nestas procuras de entendimentos e de passagem por muitos trajetos em que a dança se faz presente, mas especialmente falo do ponto de vista da formação e da experiência vivida como artista pesquisadora. A memória da dança, portanto, se fez em mim como evocação de um tempo passado, mas que está no presente. Uma memória que é compartilhada, porém são inúmeras as impossibilidades também e seus impasses situam-se entre as idéias de esquecimento e de rememoração.

De alguma forma, tento passar para a escrita as minhas impressões e sentimentos e, justamente assim, percebo a dimensão da nossa incompletude, pois, conjugam-se pequenas partes e fragmentos de histórias ao relembrar, mas certamente faltará os gestos, as conversas e os afetos. Por mais que tente, penso que existirá sempre uma lacuna irreparável, mas que sugere a presença de co-autores permanentes e que deverá ser preenchida ao menos pela imaginação de cada leitor.

Marco como início de uma vida profissional minha ida para o Rio de Janeiro, em 1986, onde trabalhei como bailarina profissional, fiz graduação em Educação Física na Universidade Gama Filho e formação em Dança Contemporânea e especialização em Reabilitação Psicomotora através da Dança na escola de Angel Vianna¹.

Porém, já estudava dança desde pequena, em Goiânia, o que foi fundamental para minha formação artística. Experimentando diversas expressões como a dança moderna, balé clássico, jazz, capoeira, danças brasileiras. Participei de vários espetáculos e festivais infanto-juvenis e de

1 Espaço Novo (Centro de Estudos do Movimento) e hoje Faculdade Angel Vianna.

diversas linguagens cênicas, mas a dança sempre foi para mim marca de um grande desejo, mas também, em contrapartida, uma batalha bastante árdua.

No Instituto Elzi Nascimento², ainda muito pequena, tive como berço de formação artística as referências da dança moderna, principalmente as baseadas nos estudos da bailarina Isadora Duncan³. Sob o comando de Conceição Viana, bailarina e professora universitária, participamos de muitos festivais locais, festivais estes de arte e educação, os quais considero de suma importância para minha formação em educação e em arte. Foram estes festivais, que me introduziram a possibilidade da leitura poética, esta tarefa primeira de se aprender a instigar, a procurar, de transformar as coisas, de se ter consciência da necessidade fundamental de indagação na arte.

Com toda esta noção de inteireza, preparou-nos para um mundo diferente, entre o palco, as coxias e camarim, ensinava-nos além da técnica, principalmente um sentido de transgressão pertencente à linguagem artística, algo que absorve o artista, que é individual e coletivo.

Seguindo uma formação mais tradicional, fui para o MvsiKa⁴, importante e pioneira escola de formação em arte da cidade. Deste ponto de vista, propunha uma formação técnica de qualidade, com corpo de professores qualificado, mas não deixava também de propor uma leitura plural da arte. Aos jovens, portanto, era possibilitado se conhecer a dimensão das diversas linguagens de arte.

Já na capoeira, convivi e aprendi com Mestre Deputado e descobri o universo múltiplo e híbrido das tradições orais e populares brasileiras. A partir das danças, em especial, indígenas e afro-brasileiras, me aproximo da força e do universo das tradições orais.

Este universo místico e mítico, me colocou frente a um repertório inesgotável, entre legados de tradições ancestrais e culturas inscritas no tempo.

Formamos, em 1985, nosso primeiro grupo semiprofissional na Eseffego⁵, consolidando, assim, nossas primeiras experiências profissionais, trabalhando com a idéia de saberes mais técnicos e mais formais.

Finalmente, com Fábio Luis Marques (em memória) - arquiteto, bailarino e coreógrafo - formamos o grupo Gente em Cena, a quem presto homenagem neste trabalho. Com o espetáculo

² Instituto Elzi Nascimento – Escola de dança e ioga, direção das Prof^{as} Elzi Nascimento e Marília Nascimento.

³ Isadora Duncan – uma das maiores dançarinas de todos os tempos. Sua dança, escritos e vida transmitiam seu espírito revolucionário, generoso e apaixonado pela criação e liberdade. Americana, viveu na União Soviética na época da revolução russa.

⁴ Mvsika – Escola de Formação em Música e Dança, criada em 1973, sob a direção das professoras Glacir Antunes e Delmari.

⁵ Eseffego: Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia do Estado de Goiás. Como bailarina, coreógrafa, junto a colegas como: Andréia Guiotti, Henrique Rodovalho, Dilma Machado, Gláucia, João Santana, Regininha, entre outros, criamos o grupo Artedança.

Vida e Morte Cidelina, um musical marcado pelo humor e pela criatividade, participamos de inúmeros eventos e festivais de dança. Este espetáculo marca novo início de trajetória profissional a vários dançarinos, pois, a sua repercussão inclui o convite para remontá-lo no Rio de Janeiro.

Nesta capital, estudei e trabalhei com pessoas que muito marcaram minha formação em dança como: Angel Vianna⁶, Klauss Vianna⁷, Rainer Vianna⁸, Regina Miranda⁹, Regina Sauer¹⁰, Paula Nestorov¹¹, Edmundo Dias¹², Antônio Faro¹³, entre muitos outros.

Porém, em especial, na escola de Angel Vianna, em 1989, fiz uma opção que marca significativamente minha trajetória com a dança: a escolha pela especialização em Recuperação motora e terapia através da dança, reconhecido pelo MEC a nível técnico, porém como cita Ana Vitória Freire (2005) na biografia sobre Angel, é um curso aprovado em 1985, com curiosa grade curricular e com carga horária de curso universitário, pela extensão e abrangência das matérias.

Percorrendo estes estudos, tivemos oportunidade de aprofundar nossos conhecimentos em abordagens corporais diferenciadas e conhecendo técnicas como: técnica de Alexander¹⁴, Feldenkrais¹⁵, Eutonia¹⁶, Consciência Corporal pelo movimento¹⁷, Zen-Shiatsu¹⁸ e Laban¹⁹.

Vale reafirmar ainda que Angel e Klauss Vianna são pioneiros e visionários da dança moderna e contemporânea brasileira, seja na sua dimensão artística e/ou educativa. Porém, especialmente Angel Vianna, dedica todo seu esforço e sua vida, em oferecer aos jovens dançarinos, coreógrafos e professores, a possibilidade de uma formação ampliada e bastante ancorada na ação reflexiva.

Como é uma artista, professora, pesquisadora e coreógrafa, fundamentalmente se vê tocada pelas questões da Dança e da Educação. Teve reconhecimento tardio, no meu entender, porém,

⁶ Angel Vianna - educadora, bailarina, coreógrafa e importante pioneira da dança brasileira.

⁷ Klauss Vianna (em memória)- bailarino, pesquisador, junto de Angel, sua companheira, estes mineiros são considerados pioneiros da dança brasileira. Fazem parte da criação do primeiro curso superior em dança do país na UFBA/Salvador. Angel abre escola no Rio de Janeiro e Klauss atua fortemente em São Paulo, sendo responsável pela formação de inúmeros atores e bailarinos.

⁸ Rainer Vianna (em memória) – filho de Angel e Klauss, bailarino, pesquisador, ajudou o pai a registrar suas memórias. Ver: Vianna, Klauss. A dança. SP: Siciliano, 1990.

⁹ Regina Miranda - Pesquisadora, bailarina e coreógrafa, diretora da Cia. de atores-bailarinos do Rio, é atual diretora do Centro Coreográfico do município do RJ.

¹⁰ Regina Sauer - bailarina, coreógrafa e professora de dança. Diretora da Cia. Nós da Dança qual trabalhei muitos anos.

¹¹ Paula Nestorov - bailarina e coreógrafa. Professora da faculdade Angel Vianna

¹² Edmundo Dias - Especialista em técnica de Alexander, professor da especialização em reeducação psicomotora.

¹³ Antônio Faro (em memória) - escritor, e ex-professor da escola de Angel em História da Arte.

¹⁴ Ver: GELB, Michael. O aprendizado do corpo, introdução à técnica de Alexander. SP: Martins Fontes, 1987.

¹⁵ Ver: Feldenkrais, Moshe. Consciência elo movimento. SP: Summus, 1977.

¹⁶ Ver: Alexander, Gerda. Eutonia, um caminho para a percepção corporal. SP: Martins Fontes, 1983.

¹⁷ Técnica desenvolvida por Angel Vianna.

¹⁸ Ver: Pradipto, Mário. Zen-Shiatsu: 1987.

¹⁹ Ver: Laban, Rudolf. Domínio do movimento. SP: Summus, 1978.

sua competência sólida, atravessa os tempos e as dificuldades e hoje continua sendo referência na formação de novos artistas, professores e pesquisadores de dança.

Foi aprendendo a dialogar com outros saberes, a exemplo da filosofia, da história, da educação, que começamos a conceber uma dança a partir de conceitos outros, como a noção de humanização, de diversidade, exclusão e inclusão e democratização. Surge a idéia de uma possível dança como prática político-social, da impossibilidade de separação entre as dimensões estética e artística.

Este mosaico de vivências me possibilitou pensar na dança pelas contradições e a partir também de minhas próprias frustrações e limites. A experiência como artista profissional, no mercado carioca e a formação humanista da escola de Angel Vianna, desvelaram para mim, importantes reflexões sobre as questões do corpo e de meu próprio corpo. Comecei a questionar e a procurar que corpo concebia como dançarina e como professora? E que dança precipitava nos alunos?

Certamente, foi o começo de uma longa jornada e sem verdades absolutas. Revisar valores e estéticas foi o primeiro passo para se conhecer outras possibilidades para a dança.

As disciplinas rígidas e os métodos de ensino de algumas técnicas mais marcadas por uma metodologia rígida, como o Balé Clássico, seus modelos e padrões, as repetições e cópias, trouxeram aprendizados mas também angústias infinitas, pois me achava tolhida por um modelo que desafiava meu próprio corpo, não me enquadrava nos padrões então exigidos para a dança clássica.

Se por um lado a técnica era tão necessária, trazendo liberdades e qualidades importantes ao movimento, também impunha frustrações árduas, acentuadas pelo mercado pequeno, pouco reconhecido, elitista e bastante perverso.

Conhecer novas e outras abordagens corporais certamente abriram portas para um mundo recheado de possibilidades. O que hoje sou como pesquisadora e professora nasceu destas (im)possibilidades. Redescobri e reformulei modelos, bem como, paradigmas e desejos.

Em 1997, já em Campinas, no mestrado em Artes, no Instituto de Artes da Unicamp, deparei-me com novo desafio. Recomecei um longo e lento processo de reflexão sobre o sentido e o significado da dança, quanto mais achava que a conhecia, mais ela se apresentava inusitada, diferente e com outra ordem na perspectiva da transformação.

Neste contexto se dá meu encontro com as pessoas portadoras de necessidades especiais, que abriu possibilidades para se dialogar e ampliar minha visão de mundo, as concepções de arte, de educação e de ciência.

Durante quatro anos estive trabalhando com a dança e a Educação Física Adaptada, também na Unicamp, não sendo questões fáceis de se sintetizar, mas nos deparamos com as inúmeras dificuldades enfrentadas pelas pessoas portadoras de necessidades especiais: barreiras culturais, políticas, históricas, pedagógicas, artísticas, estéticas, entre outras.

Esta foi uma busca pela inquietação e renovação, bem como, fundamental para se pensar em uma dança baseada no constitutivo da produção humana. Nas mais diversas singularidades e particularidades, sendo um fazer humano, individual, coletivo, dialógico e plural.

Assim, a experiência do mestrado, também se torna parte deste contexto que hoje se solidifica no meu trabalho como docente e pesquisadora da Universidade Federal de Goiás.

Durante toda minha trajetória, sempre estive envolvida com a pesquisa em cultura popular. Em 1998, já professora da UFG, criamos o núcleo de estudos sobre dança: “Território da Dança”²⁰ com a proposta de aprofundarmos nossos olhares para os diversos movimentos sociais, artísticos e culturais da região.

Iniciamos com a proposta de estudar a cultura urbana, como o Hip-Hop. Depois nasceram os projetos com as turmas na melhor idade, na pediatria do Hospital das Clínicas da UFG, a dança das crianças e, finalmente, as danças populares de Goiás. Portanto, os territórios da dança, especialmente aqueles que dizem respeito aos grupos de vozes mais abafadas, maiorias ou minorias, mas de alguma forma marginalizadas nos contextos da modernidade, este é o cerne do núcleo de estudos.

Ao fazer uma autocrítica de meus conceitos sobre ciência, certamente as experiências e leituras no doutorado foram fundamentais para uma significativa reavaliação de minha experiência com arte. Quando tratamos de arte e ciência certamente lidamos com campos de conhecimento distintos e que dialogam.

Um aspecto importante, do meu ponto de vista, é se ter um entendimento mais amplo das teorias do conhecimento, pois, amplifica as noções de ciência e de mundo, e é a partir do conhecimento que podemos transgredir formas lineares de se compreender a vida e suas relações, importante para a reflexão sobre arte, seja pela noção da diacronia, do conflito, do confronto ou outras categorias.

Pensar em uma obra de arte, por exemplo, a partir da noção do conflito, é algo que depende do olhar, mas também da visão de mundo. Existe uma variabilidade permanente de noção de tempo

²⁰ Território da dança: núcleo de estudos sobre dança criado em 1997 na Faculdade de Educação Física/UFG pela Prof^a. Valéria Maria Chaves de Figueiredo.

e espaço. O objeto se revela ao sujeito através de uma manifestação objetiva, mas este peso está no sujeito e não no objeto. É procurar sempre o que não está aparente e duvidar do que representa.

A arte tem uma relação direta com o mundo de destruição da ordem, uma ordem não estática e pura, mas de relatividade permanente. Ao reavaliar as concepções que temos de ciência, abre-se uma rede extensa e intensa de relações e inter-relações, tão dinâmica quanto contraditória.

Como vivemos em mundo dominado pela linearidade, pelo objeto e o objetivo, bem como, por uma racionalidade mecânica, qualquer ordem diferente fere uma estrutura hegemônica. A questão da arte, portanto, defronta e confronta, bem como, propõe rupturas. Claro que não me ocupo em apresentar pensamentos absolutos, mas sim, tentativas de ressaltar a experiência do sensível e do particular. Estes são nossos objetivos na pesquisa produzida.

De certa forma, sempre fui cercada pelos ritos e histórias da cultura caipira de Goiás. Povoava ainda meu imaginário infantil, a fazenda de meu pai, onde havia a casa de uma velha senhora, a qual julgava ser uma feiticeira, morava antes de uma ponte, perto do Rio dos Bois, no município de Nazário, no Estado de Goiás.

O cavalo refugava sempre perto da casa e meu coração gemia por dentro em disparada, por certo, aquela senhora era uma conhecedora das ervas, comidas e modos da região, uma moradora solitária e dona de um casebre cheio de cachorros, ao longo dos anos ela desapareceu e agora reaparece nas memórias da minha infância. Esta fazenda era minha cosmologia, um mundo particular e repleto de cheiros, sabores e movimentos.

Estimulada pela curiosidade, tenho feito do doutorado, justamente a tentativa de ir ao encontro da imersão, de revelação e de rememoração. Um trabalho insistente e resistente. Em Campinas, hoje, me reconheço revivendo minhas raízes e redescobrimo outros modos de vidas que há em mim. Estão, busco nestas experiências, as transgressões e os sentidos, sendo sujeito na minha própria história e não fora dela.

A dificuldade está em propor leituras a ‘contrapelo’ e acreditar nas outras possibilidades. Existe uma tendência atual de espetacularização das coisas, em todas linguagens, trazidas pela noção da indústria cultural e de consumo, onde o sujeito e o objeto são banalizados e se multiplicam em mercadorias, fazer um caminho inverso é fundamental para mim, portanto, a experiência com a cultura popular, deve sim trazer a possibilidade das experiências coletivas e das resistências.

Propomos, uma pesquisa em educação e arte, onde tentamos compreender ações pedagógicas que efetivamente devem ser pertencentes na formação das pessoas. Sujeitos agentes da sociedade e ativos dentro dos processos que os constitui. A vida contemporânea com características desumanizadoras, coloca os sujeitos em situações de enfrentamentos, cotidianamente.

Como podemos construir processos educativos/artísticos que influam na humanização do sujeito? Esta é uma pergunta que gera muitas indagações, desde o mestrado, seja no campo da escola, seja no campo da formação, no campo da cultura, da cultura popular, da arte, enfim.

Quando falamos de Arte e Educação, falamos de entender os processos históricos e de nos colocarmos interagindo também nas responsabilidades políticas e sociais. A Educação Estética permite não somente alcançarem-se os princípios do conhecimento humano de harmonia, equilíbrio, beleza e suas contradições, mas, também deve instigar a participação crítica e reflexiva na sociedade.

Na criação artística estamos, sim, marcados pela incompletude e por uma polifonia e polissemia de diálogos e gestos, e vamos buscando e marcando nossos modos com apropriações de gostos alheios. O dançarino é este que fala, com palavras, com seus silêncios e movimentos, sendo também parte de um discurso não-verbal, mas que se traduz em outros textos também,

O doutorado, em especial, levou-me a produzir e a sintetizar histórias dos outros que estão em mim, de gente em cena e como uma espécie de narração benjaminiana, que conta a vida dos outros e a sua própria, esforcei-me em fazer emergir os afetos, marcas e rastros significativos da experiência vivida. Memórias a serem compartilhadas, mas especialmente constitutivas do trabalho.

Ao longo do percurso, viemos retrazando experiências que nos aproximaram de memórias esquecidas e de classes menos favorecidas. Portanto, a escolha deste trabalho é discutir as danças populares de Goiás, mas na perspectiva de ser pertencente a um campo de batalha inserida numa arena dos conflitos.

E como fenômeno histórico-sócio-cultural, a dança popular deve ser apropriada pela educação, pensando nas possibilidades de ser encontrada nos conhecimentos do cotidiano e nas dimensões do desenvolvimento humano como questão essencial na cultura dos povos.

A dança já quis me abandonar muitas vezes, mas não consigo deixá-la ir. De onde nasce esta dança para mim, hoje? Provavelmente de um desejo de fé, de cena, de gente, de memória e de resistência. Gosto de poder enxergar na dança as verdades e as mentiras do corpo, bem como, as vozes do mundo.

É como a noção da experiência vivida onde a necessidade se pauta em recuperar uma capacidade nossa de deixar rastros, e a memória vai se fazendo, constituindo-se nas relações e como produtora de conhecimento. O sujeito revela sua história.

Pensando em uma perspectiva labaniana, podemos dizer que cada pessoa possui sua própria dança, sua própria marca, tal qual uma marca digital, uma assinatura, cada um tem seu modo de

expressar-se, constituindo a própria história, e sempre a partir de relações, dos sentimentos com os outros, objetos, espaço e tempo.

O princípio da relação é diverso e contraditório, por isso, escolho uma metodologia baseada neste conceito. Trabalhamos aqui com a dimensão da história oral e como fonte as danças reveladas por nosso depoente, é certo que quase esquecidas, mas revistadas pela memória. Assim, a dança como arte da memória.

O movimento do saber foi de levar e buscar, de intercambiar, bem como, de questionar a hierarquia dos poderes. A possibilidade de não instrumentalizar a arte, de não didatizar, foi uma vigília constante.

Quando se tem como matriz a hierarquização de saberes, estamos ancorados em concepções racionalistas e objetivistas e que trazem o mundo de alguém superior ao do outro, bem como, resultar em exclusão e preconceitos. Se um saber é melhor que outro, sendo um caminho afirmativo apenas ou conclusivo, não se tem movimento suficiente para uma idéia de multiplicidade. Faço este convite por hora, de compartilhar histórias, dança de gente, múltipla, plural, porém, resistente e forte. Memórias de danças e outras histórias a mais.



Figura 06. Casa de seu Alberto

DANÇA DE GENTE

“(...) aujourd’hui il est vrai de dire qu’on danse à livre ouvert...”

Voltaire apud farguell, 2001, p. 33.

2. DANÇA DE GENTE

Este estudo 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 Cruz²¹, 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.

Deparamo-nos com um rico conjunto de danças, quase que esquecidas, pertencentes ao patrimônio imaterial da região sudoeste do Estado de Goiás. Acervo este não mais dançado, mas uma tradição oral que, segundo depoimentos, dançadas na primeira metade do séc. XX, em salões de festas locais. A grande dificuldade enfrentada por nós, foi contar com apenas um depoente, apesar das inúmeras tentativas em se buscar outras fontes.

Seu Alberto da Paz, é nosso depoente e fonte de saberes. Era um senhor já idoso, com 84 anos, quando iniciada a pesquisa de campo. Com prodigiosa memória, fato este de suma importância para realização do trabalho, em se tratando da dimensão da memória, relembra sua infância, entre falas e danças, nas coreografias revividas e novamente ensinadas. Nossa fonte, atualmente encontra-se com baixa visão e alguns problemas de saúde decorrentes da idade e provavelmente das dificuldades da vida. É importante mestre das folias da região, “é um cantador, tocador de viola, dançador, improvisador e poeta”, como gosta de se apresentar.

Nos aproximou de danças que sugerem memórias do subterrâneo e do profano, aquelas contidas na vida do cotidiano, sem registros oficiais, escritos ou imagens, porém, mapeadas pelos registros do corpo, como uma memória de longa duração e que permanece ao desgaste do tempo. É no corpo, no gesto, nas posturas, articulações, que se expressa a evidência da poesia contida.

Com seu andar lento e silenciosamente leve, seu porte elegante de homem alto e magro, nos conduz com primazia ao aprendizado, pois dança se aprende dançando, como faz questão de expressar muitas vezes. Seu movimento é de um corpo ainda íntegro, com 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, a perfeição não está no modelo mas no dançarino que assina sua própria obra.

²¹ Santa Cruz - é uma cidade do sudoeste goiano, distante a 130 km da capital Goiânia, 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 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)

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

Mas, diferente de outras tradições, que mesmo modificadas continuam sendo dançadas, como catiras, jongo, congadas, moçambiques e muitas outras danças, festas e folguedos da região, elegemos pesquisar e reconstruir danças que não mais são dançadas, vivas apenas na memória, principalmente em uma memória corporal e afetiva deste velho morador local. Memórias da infância que são lembradas pelo adulto.

Também, foi na possibilidade de recriá-las com crianças e jovens da localidade que resignificamos a história de uma cultura gestada pelo povo goiano, mas, que são também matrizes da cultura brasileira, miscigenada e hibridizada. 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 e precioso acervo emergiu, se expôs, escavando e recordando. 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.

Por conseguinte, cada momento teve suas particularidades. Foram reuniões diversas, aprendizados distintos, viagens, enfim, a tentativa deste estudo, foi de se revelar fragmentos e memórias presentes nestas danças, quase perdidas pelo esquecimento, porém, quando lembradas, se mostraram ativas, resistentes e pertencentes da vida.

Estas experiências vividas em campo, com seu Alberto, sua família e as interferências realizadas na cidade com os jovens e as crianças, proporcionou-nos viver diversos momentos e

diferentes entre si. Buscamos, sim, a 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 religiosidade e o 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. A inter-relação foi necessária para se buscar uma comunicação não distorcida e interpretações não tendenciosas da realidade e seu contexto.

É bastante delicada a possibilidade de juntar fragmentos de um tempo não mais atual. A noção do pertencimento deve portanto ser fundante, pois o caminho de trazer o tempo de volta à comunidade sem comprometer sua alma e seu contexto é tênue e difícil. Construímos, assim, um percurso de conquistas e muitos confrontos, mas a cooperação foi a grande ação efetiva, nascida de relações conquistadas na confiança e na afetividade.

Igualmente como este texto, que é síntese de nosso estudo, as imagens também o são. Portanto, junto a este texto, outro texto foi construído, porém, apresentado no formato de DVD, em diálogo com a linguagem da imagem. Foram muitas horas de gravação, aproximadamente doze horas gravadas, porém, muitas outras não gravadas. Aqui fazemos portanto, nestes dois textos, o esforço de deixar partes do não registrado mas vivido e partes das imagens e falas coletas.

O material na sua íntegra também foi digitalizado, chamamos este de “Fita master”, os quais serão doados a dois centros de memória, em formato de 02 DVDs, sendo eles: da Unicamp e da UFG. Estes DVDs, contêm acervos também importantes sobre músicas, bem como, outros *causos* e histórias da cultura local, quais não foram trabalhados neste estudo.

Em nossa edição, de aproximadamente vinte e cinco minutos., escolhemos os fragmentos que mais fizeram sentido durante o ano e meio de contato direto com a cidade, as pessoas, a família de seu Alberto, entre caminhos e desvios.

Encontra-se ali, no DVD, algo como um olhar matriz, inquietante, instigante e que indica trajetos disformes. Não tem o objetivo de ser cronológico, nem seqüencial, mas traz partes, fragmentos dos diálogos, das danças, os modos e os nossos encontros. São frutos das experiências vividas: dançando, cantando, tocando, comendo, brincando, ensinando e aprendendo, durante este um ano e meio de pesquisa de campo.

Propomos também, criar uma espécie de fichamento das danças, que está no próprio DVD, e se fez necessário, em nosso entender, para se construir um documento, contendo cada dança, música e coreografia na íntegra. Este trabalho, foi realizado com auxílio de um grupo de profissionais

de dança de Campinas/SP, os quais faziam parte do curso de danças brasileiras oferecido pela prefeitura e sob a coordenação da Prof^a Lílían Vilela.

Estivemos com este grupo em quatro encontros. As danças foram aprendidas a partir, exclusivamente, da transmissão oral, ou seja, da contação das histórias e de se aprender os passos e músicas somente a partir da oralidade.

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

Saber dançar aqui e agora é como ser tomado como prova de evidência direta. Entregar-se a Voltaire (1791), para pensar o sentido da dança, “aujourd’hui il est vrai de dire qu’on danse à livre ouvert”, é verdade dizer que dançar é como um livro aberto, é ter na liberdade e na poesia a condução da integridade. Esta certamente é a dança que vimos em nosso narrador e a dança que procuramos.

Na cultura popular, aprendemos 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 trazem a possibilidade de outras sínteses, seja para o artista ou para quem assiste, bem como, sugere uma agregação de outros conceitos e novas reflexões.

Cultura popular e tradição oral são aproximadas também pelas questões da memória. Memória esta, que na visão benjaminiana é um entrecruzamento de visões e 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 sintetiza Isadora Duncan (1986 pg.) em sua biografia, “nossa carne não é mais, talvez, do que um vasto abrigo, capaz de recolher muitos hóspedes, de que nem nos apercebemos”.

Propomos, assim, uma visão a contrapelo destas danças, histórias e memórias de um dançarino, 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 mercantil. 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 do seu 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. Estivemos atentas em não permitir um olhar para dança como objeto de pesquisa apenas, ou como algo funcionalista, que reduziria a possibilidade de transformação. O saber como algo utilitário que traz economias nas interpretações e abstém-se da inteireza e da sensibilidade.

Darmos conta da incompletude, foi tão necessário quanto humano, assim, não pensamos na ciência como 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 caberia este olhar julgador e engessado.

Enfim, é certo que nossas experiências de campo, trouxeram-nos a possibilidade de olhares mais singulares e escondidos. Aquilo que parecia ser uma classe “superior” e outra “inferior” foi prioritariamente relativizado. Conseqüentemente, rememorar não foi apenas um ato estético de acomodação daquilo que confrontamos, mas, sim, uma amálgama da e na vida e com ecos coletivos e as vozes dos outros sempre presentes. Vamos, portanto, em busca de mais marcas e rastros, bem como, outras evidências para a dança de nosso narrador.



Figura 07. Ensaios com jovens

MARCAS, RASTROS E OUTRAS HISTÓRIAS MAIS

“Dança, ora, sobre mil dorsos,Dorsos de ondas, manhas de ondas – Feliz quem cria novas danças! Dancemos de mil maneiras, livres – seja a nossa arte chamada, Gaia – a nossa ciência!” (Nietzsche apud Farguell, 2001, p. 433).

3. 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 colonizador.

Este é um dos conjuntos formadores do brasileiro, e também, é marca da história referente às culturas caipiras, 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 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 brasilíndio²², 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).

²² Brasilíndios, explica Darcy 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*.

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, as culturas caipiras persistem bravamente com sitiantes, posseiros e agregados.

As particularidades e percalços da história não extinguiram as culturas caipiras e, sim, fortaleceram 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 às 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 que a música deve ser mediadora nas relações destas comunidades. Segue dizendo que nas festas religiosas a música, acrescentamos também a dança, são fios condutores e construtores dos rituais, através delas 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 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 às 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.

Existia em São Paulo, no século XVI, ainda a vocação caipira, mas já havia uma cidade também cosmopolita, professa Tinhorão (2001), em que, as elites rurais paulista sufocaram a cultura das classes populares. São Paulo preserva sua condição de centro administrativo da economia rural, porém, com a imigração estrangeira e o surgimento das indústrias, deixa as novas camadas, sem modelos para se encaixar e se encontrar.

A estrutura de vida simples e tão ligada ao meio rural, facilita o controle social pelas autoridades, explica Tinhorão (2001). A regulamentação dos costumes, dar-se-á a partir do que se pode falar de cidade, mas já no sentido do moderno, acrescenta.

Em 1752, uma provisão proibia, não apenas as danças em cortejos religiosos, mas, também, o uso de máscaras, por exemplo, fato este, que prejudicaria inúmeras expressões de origem africana e realizadas nos adros das igrejas. Nem mesmo as formas de lazer urbano, dos brancos e importado da Europa, não escapavam a este controle.

A tradição da viola caipira é prática ainda bastante comum no Estado de Goiás, e é atualmente fortemente difundida na mídia pelos “sertanejos modernos”, referindo aos cantores conhecidos pela mídia. A música sertaneja 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. Não vamos aprofundar aqui, sobre as questões da música sertaneja, mas, o importante é de fato verificarmos que ela está presente, em grande número, nas tradições locais e misturada à música de raiz, porém, com qualidades sonoras e estéticas diversas.

Sejam em festas religiosas, como nas folias de Reis, do Divino, de São Benedito ou nas festas de São João, também é parte integrante amalgamada de outras danças fortes da região como na catira²³. É certo que a viola caipira também está presente, cotidianamente, em festas, nas casas das pessoas, bem como, nas danças aqui estudadas.

Acompanhadas de viola, sanfona e caixa, como 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 sujeitos históricos 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

²³ Ikeda (2004) cita que para incutir nos índios a prática do catolicismo, utilizaram-se da criação de danças como a catira, portanto esta dança resultou do processo de catequese dos jesuítas sobre os índios desde o século XVI.

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.

Caipira é um termo comumente pejorativo, a exemplo de se referir a alguém como sendo tímido, rude, tosco ou sem cultura, porém em seu significado etimológico, como reporta Ikeda (2004, p. 144), é um termo “*originado nos idiomas da família lingüística tupi-guarani e refere-se aos moradores das regiões do interior*”.

Estas culturas tipicamente caipiras, portanto, são frutos deste colonizador. Antônio Cândido (1993) ressalta, que ela representa a maior parte do que 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 o desafio, as próprias folias, fogueira de São João, dança de São Gonçalo, crendices e muitos outros hábitos incorporados no nosso cotidiano, trazidos especificamente pelos portugueses. As danças goianas também surgem desta hibridização. Podemos dizer que são camadas de tempos e histórias que foram se formando e se misturando.

Vale ressaltar que é bastante difícil sintetizar a história da dança e seus significados em algumas páginas, mas nosso esforço traz a evidente intenção de apresentar algumas reflexões, tentando entender a presença da dança enquanto constitutiva da vida humana, como também, expressão da memória revelados 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 e linear dos acontecimentos, mas apresentamos fatos e imagens que são indicantes no conjunto das indagações, como sugeriu Ginsburg (1989 p. 145) “*o conhecedor de arte é comparável ao detetive que descobre o autor do crime*”.

Vemos, em especial nas imagens iconográficas, a possibilidade de se construir textos mais amplos, onde o significado da imagem, revela a questão: significado para quem? Toda imagem conta uma história, diz Peter Burke (2004). Imagens trazem evidências, bem como são narrativas visuais.

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.

O mesmo autor, atravessando os tempos, cita que, como analogia, podemos lembrar de nossas próprias danças sagradas. Elas são expressões que, também, se pretende um estado de comunicação extra-sensorial, a exemplo dos xamãs, dos lamas, os devixes, os ritos religiosos africanos, muçulmanos, entre muitos outros povos que possuem danças de exercício religioso, celebrativo ou de catarse.

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, ela persistiu à prova repressora, como um costume da época, como no caso da *Chronique de Saint Martial* de Limoges, qual indica a organização de uma *Chorea*²⁴ no ano de 1215, para celebrar a partida dos Cruzados.

Por outro lado, nas ruas, o hábito de cantar e dançar pelas noites, para suas amadas, como no caso das serenatas, é comum também desde a Idade Média. No Brasil chega com os portugueses, segundo a descrição de Tinhorão (2005) sobre a visita do francês viajante M. Lê Gentil de La Barbinais, em 1717, que afirmava que “à noite só ouvia os tristes acordes de uma viola... Portugueses, vestidos de camisolões, rosário ao pescoço e espada nua sob as vestes, passavam debaixo das janelas de suas amadas de viola em punho, a cantar com voz ridiculamente terna...”

São inúmeras as representações da dança, porque ela é fruto da produção humana. A figura abaixo, por exemplo, é uma gravura feita sob a madeira, datada de 1560, sendo uma representação simbólica da França popular da Idade Média, e sugere a representação das inquietudes religiosas e morais impressas na Reforma e Contra- Reforma.

Esta dança surge com forte hipótese de ser uma alegoria emblemática sobre a mulher e seus principais “defeitos”, como uma espécie de condenação da moral. São os símbolos, os mitos e as alegorias que fazem parte da construção das mentalidades individuais e coletivas, bem como, dos processos de construção da civilização e das suas noções de ética.

²⁴ Chorea é uma carola, uma roda.



Figura 08 . Lê branle dês Folles, 1560

As imagens antigas das danças em pares, as trocas, os galanteios, as rodas, nos levam a pensar que são técnicas, gestos ou pequenas unidades 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.

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

Esta outra imagem, é uma gravura, de autor desconhecido, evidencia uma dança cortesã. Dança de origem européia e executada em pares: *Passepied*. Esta foi mencionada por volta de 1612, segundo Eliana Caminada (1999). Seu nome deriva do próprio passo característico da dança “um pé que deverá golpear o outro e cruzar sobre ele”. Sugere-se que originalmente fosse uma dança coral da Bretanha, porém, ao longo dos anos, ao adotar a pantomina²⁵ de galanteio, acaba por extinguir-se e não mais foi dançada no século seguinte.

²⁵ Pantomina segundo Monteiro (1998), a serviço da estética do sentimento, une-se à música para que a dança adquira inflexão, ritmo, entonação e se torne mais expressiva. É comum nos balés criados na primeira metade do século XVIII.

É certo que as imagens revelam os muitos sentidos do conhecimento produzido pelo ser humano, bem como, suas diferentes linguagens. Pode ser uma fotografia, mas, também um cheiro, um gesto ou um gosto. A imagem deseja e é agente, traz a possível idéia de uma sintaxe da sociedade, bem como, de uma estética e de uma escolha.

A dança é presença marcante na vida humana, na expressão dela e nas diversas épocas. O costume de dançar nasce com o próprio homem. Modifica-se, mistura-se e reconstrói-se, mas o essencial é a necessidade da dança na produção humana, onde o lugar dela é nas casas, nas ruas e na vida das pessoas, como disse Béjart in Garaudy (1980).



Figura 9. Passepied, gravura da época



Figura 10 . Virgil Solis, Couples dansants, XVI siècle

Os casais dançavam celebrando a vida cotidiana, entre seduções e banquetes, provocações e política. A dança sempre revelou os costumes, a moral e ética das épocas. A exemplo das danças da corte europeia, que, inspiradas nas danças populares, levaram para os salões danças reelaboradas e, neste contexto, surgem as primeiras noções de profissionalismo na dança, os primeiros mestres de dança, seus métodos e escritas sistematizadas. Costuma-se dizer, nos contos populares, que um mal dançarino seria banido e execrado da corte; significava perda do status e moral.

É sempre polêmico tentar explicar o significado da dança na vida humana, por sua imensa possibilidade e diferentes pontos de vista. Nos aproximamos, portanto, da idéia que ela nasce a partir das tensões e suas representações simbólicas, sempre vivenciando e exprimindo a intensidade das relações. Segundo Garaudy (1980), a própria palavra dança, em todas as línguas européias - danza, dance, tanz - deriva da raiz *tan* que, em sânscrito, significa “tensão”.



Figura 11. Il Parnaso (Mar set Vênus, dit lê Panasse), 1497

Na arte o homem celebrou a vida e a morte, suas tragédias e ódios. Também enfrentou a força da natureza, bem como a tirania dos deuses. Na imagem acima, de Il Parnaso, vê-se uma das inúmeras representações da mulher em imagens religiosas e míticas, bem como a presença da dança na dimensão do divino.

As transformações no campo do conhecimento são visíveis. Durante o século XIII ao XV, por exemplo, as danças circulares ganham a corte, até conhecermos as danças corais. A mais popular dança na Idade Média, e que serviria também de base para o aparecimento do ballet, foi a *Morisca* ou *Moresca*.



Figura 12. Moresca. Gravura de Durer et Burgkmair.

Esta denominação, parece significar, para os historiadores, referência ao mouro que se convertera em católico, ou seja, a dominação dos árabes na Espanha e a vitória final do cristianismo. Sua influência, de fato, acontece no mundo inteiro e segundo Mário de Andrade (1982), chegou até nossas danças folclóricas.

Realizada de diversas maneiras, inclusive com uma pessoa só, sugeria simulação de combates e o uso de castanholas, tendo no corpo o próprio instrumento de ritmo. Quando saiu das ruas e adentrou a corte, concretizou-se o ballet.

O acervo que tratamos, revela danças que são de salão, na sua maioria danças de roda, mas também passando por desenhos em filas. Algumas são individuais e em pares, com contato e sem contato, porém todas danças celebrativas, populares e de festas campesinas. Regina Lacerda, importante folclorista das culturas goianas, 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 à 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 das classes populares, “*dança de gente*” como refere seu Alberto e retrata, sim, um tempo que não mais existe, porém, é tradição oral e deixa as suas marcas nas gerações e na memória. 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 poderiam assistir e aprender assim, com a imitação e a brincadeira.

Segundo o nosso depoente, eram realizadas em *pagodes*²⁶, depois da *lida*²⁷, encontros festivos que aconteciam após o trabalho campesino. No salão rural em frente à sede da fazenda, dançava-se com ares de corte, compartilhando olhares, namoros, disputas e intrigas. Um ritual lúdico e profano, de uma cultura caipira, rural, goiana e brasileira.

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

Nas influências desta gente nascida na cultura caipira, sugere-se estar amalgamada e imersa a cultura ibérica e percebemos fortemente estes indícios nas danças pesquisadas. São heranças que atravessaram o continente e nos trouxeram referências fortes dos imigrantes colonizadores do Brasil. Antônio Cândido (1993, p. 249), atentamente reforça que *é preciso pensar no caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas mais antigas*.

Sabemos também, que as origens das danças se perdem na noite e nos tempos, parecendo-se com 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.

²⁶ 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.

²⁷ Depois da lida - expressão caipira usada no campo para denominar depois do trabalho campesino.

Das diversas representações, as figuras desenhadas em selo são comuns, a exemplo desta, “as danças das vilas e das cidades” feita por Théodore de Bry, em tamanho de 28 x 6 cm, datado de 1597.



22/32. Théodore de Bry, *Dances de villages et de villes*, xvi^e siècle.

Figura 13. Théodore de Bry, *Dances de Villages et de Villes*, séc. XVII

São os cantores de serestas, de bares, vendedores de modinhas, homens do realejo, bandas militares, cafés cantantes, gafieiras, salões, pianeiros, forrós, enfim, os sons e as danças que vem das classes populares, bem como, das ruas que, nos fazem descobrir, também, aspectos da vida popular urbana e rural. São fontes ricas da história do Brasil e de seu povo.

Porém, de fato, existem dificuldades de se encontrar registros ou muitas vezes, a 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 iconográficas, por exemplo. A falta dos arquivos e dos registros, sejam 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, recriando-as e documentando-as, justifica-se. Na perspectiva, entretanto, de uma visão ampliada, também com leitura e a narrativa de obras artísticas e históricas, de textos científicos e literários.

Formando, assim, uma rede de saberes, conectando as diversas linguagens, recontando histórias, bem como, recuperando as memórias impressas nos corpos que dançam.

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 e daquela forma.

Talvez por isso, seu Alberto encontre forças, ainda hoje, para acreditar na sua missão de *ensinar humanidades para os jovens*, como diz, e que, tem certeza de ter sido escolhido, entre muitos, para ser o mestre: aquele que recebe o cajado, o bastão, a viola, a caixa ou a dança, qual recebe do avô, do pai ou do mais velho do grupo. Uma dança que é também instrumento, que amplia a noção de dançar, é sempre justaposição entre o cantar, tocar e dançar.



Figura 14. Ensaios com os jovens

PÉ-DE-VALSA, PÉ-DE-FORA E PÉ-DE-DENTRO

“O ritmo é um constrangimento; ele cria uma vontade insuperável de ceder, de acompanhar; não só o passo dos pés, também a própria alma segue o compasso – e provavelmente, assim se deduzia, até a alma dos deuses! Tentava-se, pois, constrangê-los por meio do ritmo e exercer um poder sobre eles: lançava-se em torno deles a poesia como um laço mágico.” (Nietzsche apud Farguell, 2001, p.356).

4. PÉ-DE-VALSA, PÉ-DE-FORA E PÉ-DE-DENTRO

Um grande número de naturalistas estrangeiros integrou ciclos de expedições pelo Brasil, pelo imenso interior e que configurava uma espécie de conquista do “Brasil adentro”, o qual incluiu Goiás e Tocantins, porém, muitos destes viajantes não chegaram sequer ao nosso interior.

Em Goiás, o achado do ouro promoveu a fixação do homem no território goiano, mas as expectativas são transformadas com a decadência da garimpagem. A população local não vivia na abundância, ao menos tinha o necessário para sobreviver, e neste contexto, sedimenta-se o universo das culturas sertanejas, não só em Goiás mas nas áreas rurais do Brasil.

Ouro, é a isca do sertão, Chiachiri Filho apud Garcia (2004), diz que a estrada dos Goiaeses, pelo seu traçado e extensão, seu significado econômico e demográfico e pela sua permanência, é, provavelmente, a mais importante via dos períodos colonial e imperial brasileiro.

Foi na ocupação do espaço produtivo goiano, no século XVIII que se deu o surgimento de uma agricultura de subsistência e da pecuária de pequeno porte, sua configuração de sociedade já era agrária, porém, assim permaneceu por todo o século XIX.

Os bandeirantes eram homens rústicos e corajosos do período colonial, filhos de portugueses ou mamelucos. Para Buarque de Holanda apud Garcia (2004), não foi por aventura que os moradores do planalto de Pirapitinga embrenharam-se pelos sertões de Minas, Mato Grosso e Goiás, mas por absoluta necessidade. Pois é neles que iam em busca de remédio para sua pobreza, é lá estava o índio para escravizar, bem como, as cobiçadas minas de ouro para lavrar. Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera II é considerado o mais importante sertanista do século XVIII, morreu pobre na vila de Goiás, em 1740, com aproximadamente 70 anos.

Alguns diários, destes estrangeiros viajantes, nos fazem melhor reconhecer este universo civilizatório do interior. Tendo em vista que o fenômeno total da civilização é maior que a soma das partes culturais, como cita Cascudo (2004), a transmissibilidade dos elementos culturais não é sinônimo de transferência de civilização, o que se transmite é a cultura, difundida pela migração, imitação e irradiação.

Georg Wilhelm Freireyss (1982), por exemplo, em seu trabalho *Viagem ao interior do Brasil*, traz a clara intenção de conhecer o Brasil a partir da história natural, e em 1813 veio de São Petesburgo para o Brasil em expedição, onde de fato nesta época o Brasil é objeto de estudo de muitos naturalistas europeus.

Com olhar de pesquisador estrangeiro, com olhar preconceituoso, descreveu várias relações históricas sobre a escravidão e tribos selvagens brasileiras, nossos hábitos e costumes e tradições

que se formaram a partir da constituição deste “novo povo” brasileiro e seu absoluto estranhamento com ele. Prioriza conhecer do litoral do Rio de Janeiro a Minas Gerais, descrevendo em diário seus dias de expedição e dificuldades.

“A hospitalidade dos brasileiros salientava-se cada vez mais ao passo que penetrávamos no interior e as despesas diminuíam dia por dia. Verifiquei então a verdade da frase russa que os povos civilizados são menos hospitaleiros do que os povos atrasados.” (Freireyss, 1982, p. 50)

Em Varginha, no sul de Minas Gerais, relata que “neste lugar pernoitamos em casa de um mulato que tinha uma loja, cheia de ociosos que empregavam seu tempo no jogo de cartas e a tocar viola...” (Freireyss, 1982 p. 50). Ainda, fazendo referência a danças oriundas dos negros, diz que,

“Numa fazenda fomos muito bem recebidos, porém, não tivemos descanso por causa de muitos escravos que se tinham reunido no terreiro da casa, onde dançavam a noite toda, com uma música infernal e uma gritaria insuportável, tal qual Langgsdorff o tinha descrito em Santa Catarina.” (Freireyss, 1982 p. 80).

Uma cultura brasileira assim, revela-se festiva, ociosa, maliciosa, simples e sincrética. A direta relação com as culturas indígenas na raiz do chamado “povo brasileiro”, portanto, revela-se.

“Os festejos são verdadeiras orgias e caem principalmente no tempo em que amadurece o milho. As mulheres assentam-se em círculo e mastigam com grande presteza o milho que depois de bem triturado é cuspidos dentro de um pote grande em pé no meio delas. Durante um a dois dias continua esta mastigação até que a quantidade suficiente esteja preparada. Neste milho mastigado e misturado com a saliva, põem ainda água e deixam tudo fermentar, depois do que decantam o líquido que se parece com cerveja fraca e começa a festança... Dizem que nestas bebedeiras há cantos e danças, festas que quase sempre acabam com zangas e brigas. Numa delas, há bem pouco, foi morto um português, apesar de casado com uma índia e ter vivido 10 anos entre eles, sendo às mais das vezes o ciúme causador das desavenças.” (Freireyss, 1982. p. 102)

No trabalho de Oscar Leal (1980), considerado último dos visitantes românticos do Centro-Oeste, Ático Vilas Boas da Mota, na apresentação deste, diz que o Brasil muito foi visitado principalmente no séc. XIX por europeus, e que por razões diversas resolveram redescobrir o Brasil; são eles vindos por próprio interesse ou por instituições científicas ou comerciais do velho mundo.

A própria família real portuguesa deixa diário digno de um viajante e que revela um mundo novo. Por Goiás, andaram Saint Hilaire, Gardner, Kidder, Coudreau, Pohl, viajantes estrangeiros,

entre muitos outros cujos registros se apoiaram em contatos diretos com povo goiano. Existem ainda informações indiretas, como as missivas de Spix e Matius e depoimentos a terceiros, como Aires do Cazal. Dos últimos viajantes, a figura de Oscar Leal.

Como um repórter romântico, talvez, uma espécie de novo bandeirante, partindo de São Paulo, o autor embrenha-se pelo sertão já, inúmeras vezes, percorrido pelos aventureiros do ouro. Face à face com a natureza, enfrenta os perigos pondo à toda prova sua coragem e perspicácia. “Eis-me pois dentro do Estado de Goyaz, mas não ainda no meio de verdadeiros goyanos, porque com pequena exceções quasi todas as pessoas mais bem collocadas alli, são de outras províncias.” (Oscar Leal, 1980. p. 27).

Este viajante retrata de maneira prosaica seus espantos e vivências no estado, bem como, os modos de ser daquele povo. Ao chegar em Jataí, por exemplo, cidade do interior, por volta dos anos de 1882, revela-nos suas impressões, com certo ar de graça e de ingenuidade, mas sobretudo com olhar de alguém de fora, que se gabava ser mais civilizado, relata com espanto sobre uma dança realizada no local e em casa de pessoas conhecidas.

Com a visão de mundo de um estrangeiro europeu no novo mundo, retrata a idéia de corpo higiênico e da necessidade do exercício para saúde, mesmo este sendo a dança, estes pré-conceitos são fortes expressões das práticas corporais vividas no séc. XIX, bem como retrata, um forte incômodo frente à possibilidade de uma possível transgressão de uma cultura popular sobre os preceitos de uma tão importante arte erudita para o civilizado.

O povo de Jatahy é alegre, hospitaleiro e agradável e d'elle só conservo saudosa lembrança. Com excepção de duas ou três famílias mais reconcentradas, as outras vivem unidas e durante noites consecutivas a dansa constitue o divertimento, a que mais se entregam os moços e até os velhos. Talvez pelo motivo hygienico originado no exercício é que têm uma saúde de ferro. Como convidado tomei parte em algumas reuniões e notei que na dansa não há método nem estudo. O marcante em vez de seguir os preceitos da arte, metamorphoseia banalmente as partes da quadrilha, de modo que um hospede é obrigado a fazer-se de autômato para acompanhar os mais até o final. As quintas partes duram quasi sempre muito tempo e o único instrumento possível de sujeitar-se a tal esfrega é a *sanfona* alli muito usada. (Oscar leal, p. 194, 1980).

Porém, é certo que a dança em outros lugares do estado é considerada divertimento imoral pela população local, onde não permitido às moças de família tal exposição, nem como exercício, sendo até mesmo fator de impedimento para se realizar um bom casamento, tal fato é retratado por Leal (1980 p. 195), o qual afirma ter presenciado em certa cidadezinha dois senhores locais discutindo o assunto: “Vês, dizia um, como está a nossa terra? É uma desgraça, meu compadre.

Pois até a filha do senhor major já está dansando!! Tem razão. Uma menina que ainda podia vir a se casar! Que pena!

Também faz referência, durante sua passagem, à organização de uma festa, de *alegria infernal* e com um mestre da banda de musica local, Joaquim Marques, sendo ela, um estrondoso can-can. Esta é uma dança de caráter efusivo, alegre, de divertimento, sensual e de origem francesa.

Sugere estar na *ponta*, ou seja, de acordo com os modismos europeus e trazendo novidade aos romeiros de Barro Preto, hoje Trindade, cidade da tradicional romaria do Divino Pai Eterno. Porém, é certo que o can-can por aqui não se popularizou, não tornou-se parte das culturas locais, bem como, não se misturou às festas profanas da região. O artista que o acompanhava, Pastor, registra a dança em gravura.



Um can-can no Barro Preto (Pag. 133)

Figura 15. Pastor, can-can em Barro Preto

Meias verdades ou meias mentiras, o fato é que estes registros nos trazem a possibilidade de imaginação diante da memória e da história.

Mas de fato, talvez o mais importante viajante que visita o Brasil e revela o interior do país tenha sido o francês Saint Hilaire, como acreditam alguns historiadores. Na primeira metade do séc. XIX viaja durante seis anos por São Paulo, Goiás, Espírito Santo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Este viajante minucioso descreve nossa fauna, flora, geografia, festas, hábitos, populações, entre outros e mesmo com olhar do exótico e de europeu que se considera mais civilizado, deixa-nos uma riqueza de registros e seu especial encantamento por Minas Gerais, que o faz lamentar constantemente as realidades pobres e a vida rude do estado de Goiás, bem como, seu grande estranhamento por nossas festas.

Infelizmente – lamento ter de admiti-lo – a comparação não é favorável, infortunada região entregue há longos anos a uma administração quase sempre imprevidente e com frequência espoliadora” (Saint Hilaire.1975. p. 13).

“A três léguas de Laje parei na Fazenda Mandinga... nesta noite (23 de junho) celebrava-se uma grande festa, a de S. João. Todos os anos os agricultores das redondezas tiram a sorte para saberem quem faz a festa. Neste dia era a vez do meu hospedeiro. Como primeira providência, fincou-se no chão um grande mastro, em cujo topo tremulava uma pequena bandeira com imagem do santo. O pátio da fazenda foi iluminado, armou-se uma grande fogueira dando tiros para o ar gritando:” “Viva S. João!” Nesse meio tempo, um violeiro cantava fanhosamente algumas modinhas bem tolas num tom plangente, acompanhando-se ao violão. Em geral é a gente do povo que canta modinhas. As letras dessas canções são muito jocosas, mas ouvindo-se apenas a música dir-se-ia que se trata de um lamento. Todavia, logo começaram os batuques, uma dança obscena que os brasileiros aprenderam com os africanos. Só os homens dançaram, e quase que todos brancos. Eles recusariam a ir buscar água ou apanhar lenha por ser isso atribuição dos escravos, e, no entanto não se envergonham de imitar suas ridículas e bárbaras contorções. Os brasileiros devem, sem dúvida, alguma coisa aos seus escravos, aos quais se misturam tão freqüentemente, e que talvez lhe tenham ensinado o sistema de agricultura que adotam e a maneira de extrair o ouro dos córregos. Além do mais, foram os seus mestres de dança. Depois da batucada meus hospedeiros, sem nenhuma transição, ajoelharam-se diante de um desses pequenos oratórios... e entoaram as preces da noite... a cantoria e os batuques se prolongaram por toda noite, e as mulheres acabaram por participar deles.” (Saint Hilaire.1975, p.47)

Para Saint Hilaire e outros viajantes a que cita, os goianos se deixam dominar pela indolência e se entregam desenfreadamente aos prazeres dos sentidos. Menciona em nota “*são os mesmos costumes, a mesma indolência, a mesma apatia, a mesma casa e jardim mal traçados, uma agricultura quase inexistente, o mesmo carinho e a mesma complacência pelos vagabundos que vivem de tocar violão*”. (Saint Hilaire, 1975. p.55).

Os Caiapós, nome dado pelos portugueses aos índios locais, viviam sob a regência dos jesuítas, que os consideravam pouco capazes de organização e de governo e retratam a colonização do estado pelos paulistas, “tão logo descoberta a província de Goiás começou a guerra entre os aventureiros paulistas e os índios Caiapós, que vagueavam a sudoeste da província por vastas extensões de terras praticamente inexploradas.” (Saint Hilaire, 1975 p.63).

Este mesmo viajante passou por Santa Cruz e deixou alguns registros importantes sobre o local e sobre sua pobreza e dificuldades, região esta assolada pela devastação da exploração e ganância pelo ouro.

O arraial de Santa Cruz de Goiás ou simplesmente Santa Cruz, é dos mais antigos povoados da província. As terras que o cercam já produziram muito ouro e foram habitadas por homens que possuíam grande número de escravos. Já teve época de esplendor, mas acabou por ter a mesma sorte de todas as outras povoações fundadas por mineradores. O ouro esgotou-se, os escravos morreram e Santa Cruz entrou em fase de decadência que ultrapassa a de todos os outros arraiais que eu tinha visitado até então... A maioria dos habitantes de Santa Cruz é formada atualmente por agricultores pobres que só vão ao arraial aos domingos. A população permanente do povoado, muito escassa, é composta de um pequeno núcleo de artesãos, de prostitutas, de dois ou três proprietários de cabarés e, finalmente, de alguns mulatos e negros livres, que passam maior parte de sua vida sem fazer nada. São estes últimos que ainda saem à cata de ouro.” (Saint Hilaire.1975 p.117).

Assim, as danças que vêm sendo lembradas, recriadas e reelaboradas com seu Alberto, também fazem parte desta sociedade e história a qual se formou. Por isso a dimensão do subterrâneo e da marginalidade de conhecimentos não hegemônicos.

Trabalhamos, sim, com estas memórias subterrâneas, que não é a uma memória oficial da cidade, mas, sim, uma memória não monumentalizada, sequer gravada em suportes concretos, e como explica Von Simson (2000), a memória subterrânea só se expressa quando se criam condições para que ela emergja, assim passa a ser registrada, analisada e a fazer parte da memória coletiva de uma dada sociedade ou grupo.

A mesma autora ainda acrescenta que as memórias subterrâneas ou marginais são aquelas sobre as quais as versões do passado não dizem respeito às classes hegemônicas, mas estão expressas em conflitos sociais, em geral guardadas em famílias e passadas de geração a geração, comumente pela oralidade e pela experiência compartilhada com seu grupo social, a exemplo de muitas outras danças, os ritos e as canções populares brasileiras.

Nós, pesquisadores, somos participantes destes processos de resignificação de pequenos grupos ou indivíduos, que trazemos a possibilidade de registros de uma memória social ao

emergirem memórias subterrâneas também emergem contextos hegemônicos, dominantes, de uma sociedade capitalista, hierarquizada e excludente.

Mesmo assim, as sociedades imbuídas do esforço de se passar às novas gerações um cabedal de conhecimentos acumulados, organizam meios de resistência e transgressões, transformando e recriando tais conhecimentos, a seus modos, com as comunidades.



Figura 16 . Ensaaios na casa de seu Alberto

TRAJETO, TRAJETÓRIA, TRILHA, TRILHADO

“Meu tempo é hoje eu não vivo o passado o passado vive em mim.”

Paulinho da Viola

5. TRAJETO, TRAJETÓRIA, TRILHA, TRILHADO

Em abril de 2004, chegamos à Santa Cruz, cidade antiga do sudoeste de Goiás²⁸, a qual comemora sua fundação no mês de agosto, muitos anos e histórias do povo goiano. Fomos à procura de seu Alberto da Paz, conhecido como “Az de ouro”, por causa de uma dupla que formara anos atrás com o também violeiro “Campo Grande”.

A partir de contatos informais anteriores, feitos com Bariani Hortêncio, folclorista de referência para as culturas goianas, que apesar de paulista, adota Goiás como Estado de constituição e de coração, como diz. Dedicou sua vida na catalogação e preservação dos patrimônios goianos. Bariani Hortêncio, com sua gentileza e elegância tão próprios, nos sugeriu que conhecêssemos um idoso senhor, de Santa Cruz de Goiás. Era sabido que este senhor detinha conhecimentos sobre danças muito antigas da região, talvez nem mais dançadas; não sabia por certo quais e como seriam, mas também lhe instigava ter acesso a estes saberes.

Claro, intrigada com o que poderiam resultar destas informações, que tipo de dança? como seriam? já teria falecido este velho senhor? resolvi ir atrás daquela fonte sem contato prévio e sem muitos conhecimentos também sobre o local. Cheguei na praça da cidade, numa sexta-feira da Paixão, e logo, na primeira consulta, a uma pessoa sentada na praça, descobri o lugar de sua casa, que era mestre das folias e naquele dia lá estava.

Na casa de seu Alberto, o *locus* da pesquisa, fui acolhida de imediato e tais foram as delicadezas e inteirezas deste recebimento, que, talvez, por mais que procure, não encontre palavras que dêem conta destes sentimentos vividos. A porta já estava aberta, antes de me apresentar; dentro da casa já estava, como que a me esperar, e tratou de me acolher com requinte e atenção.

Na trajetória dos inúmeros encontros, as pessoas da casa, seu Alberto, familiares e amigos, estabeleceram conosco uma relação intensa, de apoio, entre seus olhares, sensibilidades, práticas, modos e falas.

Os relatos foram construídos aos poucos, entre perguntas e indagações, de ambas as partes. Seu Alberto é vivaz e altivo, dançava e cantava sempre que me recebia. Foi necessário não deixar a câmara interferir demais, a fim de estarmos livres para aprender as danças, porém, era impossível não ser notada, era um objeto de desejo e curiosidade. A casa logo se enchia de crianças, jovens e amigos e todos, apesar da timidez peculiar, queriam estar em cena.

²⁸ Hoje entre as cidades de Cristianópolis e Pires do Rio.

Portanto, o coletivo funda-se como marca fundamental para realização das entrevistas. Mas, um coletivo que traz as individualidades e que se ancora na existência de um corpo com tradição e todos em conjunto. Existe, sim, uma confiança subliminar a ser conquistada neste espaço entre o lar: aquele que é de dentro, o morador e o pesquisador: a rua, aquele que é de fora.

Seu Alberto é atento e desconfiado nas entrevistas; em vários momentos solicita nos que desliguemos a câmera, diz que aquele fato a ser narrado seria uma espécie de segredo, sendo prontamente atendido seu pedido.

Por certo que, de outra forma, também percebe com temor e certa intolerância que aquele conhecimento não pode ser destituído de alma, fragmentado ou instrumentalizado. Por isso, talvez saiba intuitivamente, que uma entrevista revela também frustrações e temores da vida, se corre o risco sempre de superficializá-la, ou apenas reproduzir as obviedades mais aparentes, mas, em contrapartida, podemos também criar uma intensa empatia de confiança, qual nos é reveladora. Pasolini, em seu último livro *As últimas palavras do herege*, na condição de entrevistado, revela a Jean Dufлот seu entrevistador que:

É preciso acrescentar que cada um de nós vive dentro de um campo de concentração em miniatura, onde os instrumentos de tortura cotidiana são os nossos próprios aborrecimentos. A entrevista lança então uma luz impiedosa sobre estas misérias íntimas, que o entrevistado procura desesperadamente furtar ao olhar, ou que ele tem a fraqueza de expor à opinião pública, ou das quais ele sofre em todo caso, piedosamente frustrado como ele está hoje.” (Pasolini/Dufлот, 1983, p.8)

Pasolini segue dizendo que abomina as entrevistas, pois “aquele que consente em ser entrevistado não é mais um homem normal: ele se encontra objetiva e subjetivamente dissociado e, propriamente falando, esquizóide” (1983, p.7). Relata ainda ter travado com Dufлот, uma espécie de duelo, onde ele deseja fazê-lo falar coisas que não mais queria dizer. E como não soube resignar-se imediatamente, esbraveja que toda entrevista é uma série de tentativa mais ou menos fracassada de retomar temas que jamais deveriam ter abordado e, genialmente, encerra dizendo que “há coisas que se vivem, somente; ou então, se insistimos em dizê-las, melhor seria fazê-lo em poesia.” (Pasolini, 1983, p. 9).

Nesta perspectiva, nossas entrevistas ganharam outras dimensões. Entre experiências vividas no campo, com conversas não gravadas, coleta de imagens, os corpos em dança, intervenções pessoais, enfim, foi uma elaboração qualitativa, coletiva e artesanal.

Assim, por mais que seu Alberto seja o protagonista do enredo, estamos envolvidos no corpo de emoções e de paixões, inteligíveis muitas vezes e na contramão da modernidade, entre

seus filhos, esposa, netos, amigos, vizinhos e as diversidades de uma pequena e antiga cidade. Como descreve Galzerani,

“... experiência, ao mesmo tempo, possibilitadora da inscrição no corpo de emoções e paixões, de construções de sentidos muitas vezes intransmissíveis, mas singulares – diga-se passíveis de serem ressignificados pela sensibilidade e racionalidade não instrumental, de poetas-alegoristas, que ousam afirmar-se como pessoas, perante as incertezas do avanço da modernidade capitalista na contemporaneidade.” (Galzerani apud Menezes, 2004 p. 288),

Por se tratar da temática da dança, nosso contato é marcado pelo contexto, pela interação, pela vivência da dança e guiada pelas mãos, pela voz, pela dança e pela força da maturidade de seu Alberto. Todos nossos encontros são marcados com/pela/atraves da dança. Ancoradas pela história oral, enraizamos nossas práticas em uma metodologia qualitativa e empírica, que não nos imobilizasse e principalmente que fosse também circular e plural como a própria noção da cultura popular.

Para falar da dança é preciso fazê-la, experimentá-la, é assim que também propõe nosso depoente. Está sempre disposto a dizer com o corpo as marcas de sua memória. É um fazer constituído de paixão e de integridade, mas também de uma consistência revelada pelos anos de treino e de experiência física, compreendida no contato direto com a tradição artística, esta é uma condição fundamental para um artista popular, ele sabe cantar, dançar e tocar muito bem. Este saber e fazer artístico coexistem.

Cada encontro significou muitas horas dançando, cantando, conversando e *nos idos* de seus 84 anos encontra alguns sabores da saúde, já não mais tão vigorosa. Ele é mestre das folias, cantor, violeiro, compositor, dançador, poeta, há setenta anos, mas, também, um trabalhador aposentado.

A dança de seu Alberto está inscrita no seu corpo e para nos ensinar, foi preciso explicar dançando, com a poética e o rigor de um mestre. Seu Alberto é o que podemos chamar de um artista da cultura popular, que traz na própria vida e na própria dança, toda erudição do conhecimento e da tradição.

Fica nos pés cansados as raízes de uma dança que tem intensa relação com a terra, num profundo contato com o chão que é vermelho, terra vermelha, que colore a sola áspera dos pés e de dedos alargados. Nas mãos, também, uma energia vital e que precede o olhar. Primeiro as mãos dadas, depois os olhares. Assim esta dança popular, deflagra a celebração, o encontro, o corpo que se absorve por inteiro.

Este mestre revela sua arte propondo uma educação dos sentidos, em conjunto, dinamizada por um coletivo e expressada pela coletividade na qual vive. Através da memória e suas noções, que exercita com maestria as inúmeras nuances presentes numa tradição. A importância, a força e o

movimento de uma dada cultura popular para a vida de uma comunidade, são expostos por Bakhtin (1997), através do conceito da circularidade, ou seja, o confronto entre as culturas, às quais, influenciam-se mutuamente.

Cultura popular e folclore, não temos a intenção de tentar esgotar o tema, apenas sintonizar algumas escolhas dentro da pesquisa. Existem muitas contradições pertencentes a este campo. Para Florestan Fernandes (1989), por exemplo, podemos pensar que, desde o século XVII, a expressão cultura popular, já era citada, portanto, antecedendo o termo folclore que aparece apenas no século XIX.

De fato, o termo cultura popular evita corrosões já impregnadas no conceito de folclore, porém, como exemplifica Chauí (1995), o que define o que se designou como cultura popular, são dimensões também iguais para o folclore, ou seja: a preservação das tradições, ser cultura espontânea, anônima e coletiva.

Podemos partir de outra lente; por conseguinte, Ecléa Bosi (1998), discute que a cultura de massa e a cultura popular, encontram, também, resistências intolerantes, sempre. Mas, a comunidade dos homens de cultura ainda constitui-se um grupo de pressão e a atitude não deve ser nem de polêmica aristotélica, contra os meios de massa, nem a cegueira ante sua periculosidade. Deve-se buscar, sempre, a investigação concreta e o conhecimento de como o fenômeno se configura em um dado momento. É um difícil campo de batalha e que está em circularidade constante.

Os meios de comunicação informam, mas se dirigem ao ser humano que gosta de dança, de jogo, de ritual, de religião. Assim, Ecléa Bosi (1998) também sustenta, que, quando examinamos o quadro da cultura popular na sociedade, distinguimos diversos *subpúblicos*, para os quais, os veículos de comunicação ministram produtos apropriados. Tanto nestes *subpúblicos*, quanto nos vestígios ou núcleos de cultura folclórica, encontramos elementos de evasão e exclusão sobre formação e informação. E acrescenta que “conservando resíduos artesanais, rurais ou populares indistintamente, ela é sempre engajada quando se corporifica em algum lugar ou tempo”. (Ecléa Bosi, 1998, p.209).

Na cultura popular, o que está no “entre” constitui também uma relação. Bakhtin (2002), estudando a cultura popular na Idade Média, tratou deste campo chamado de “menor”, ou seja, do infinito mundo das formas e manifestações do riso que se opunham à cultura oficial como as festas públicas, carnavalescas, os anões, bufões, palhaços e os aparentes tolos e ignorantes, todos personagens do cotidiano artístico popular. Estes margeados da história traduzem aquilo que somos e que não queremos ser nunca ou, ainda, falam daquilo que não falamos e também não queremos dizer.

Podemos pensar que os fenômenos culturais, folclóricos ou tradicionais são também hoje produtos multideterminados pelos agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais; segundo Canclini (2003), é possível se pensar hoje no popular, como algo constituído por processos híbridos e complexos.

Neste contexto, fomos colhendo o material empírico. Com imagens, falas, movimentos, coreografias, músicas, figurinos, conversas, histórias do passado e do presente. Nesta complexa, difícil e rica teia, estruturamos o conhecimento, a partir da ciência e da arte.

No decorrer da pesquisa de campo fomos interceptadas pelos diversos aprendizados e trocas. Algo de não dito, ali já estava e na dança o silêncio falou no gesto, mas a fala em si também estava no corpo. Como revelou Foucault (2003 p. 25), podemos “dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”. Como criar um gesto que já havia sido gesto e repetir o movimento, que jamais havia sido movimento.

É neste processo de criação artística, que parece lento, tenso, conflituoso, tortuoso, porém, afetivo, gentil, que nossa experiência se construiu. Foi em relação e em cumplicidade, que, qualitativamente, construiu-se bases para uma “viagem” que não encontra um fim em si mesmo.

Pensamos nesta dança constituída no sujeito, um fazer humano, de “gente em cena”, de “dança de gente”, que traduz e transgride a própria vida. Um tear artesanal e misturado a fios e a cores, mas que remetem às memórias vividas. As memórias dos outros que passaram a ser nossas também. Uma colcha de vidas que aqui se precipitou na voz e nos movimentos de nosso mestre.

Esta memória individual foi recuperada por uma história de vida, através do método da história oral. Utilizamos a técnica de depoimento oral, ou seja, fizemos recortes específicos nos depoimentos de seu Alberto, em que apenas partes foram solícitas e aprofundadas, especificamente o que diz respeito ao contexto da dança.

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, o tempo, a relação, o sentimento e a ausência. Segundo Simson (2000), a memória individual se refere às suas próprias vivências e experiências, porém, contém 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. Propõe um processo em movimento, na qual neste 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.

Portanto, 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 mas 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 necessária, bem como favorecer estes conjuntos de experiências, a fim de lhes dar evidência social, cultural e política. Para o estudo

proposto, é o pesquisador que deve dar a devida importância ao contexto estudado; porém, a falta dos registros e documentos faz os acervos se perderem no tempo, principalmente se pensarmos uma “sociedade do esquecimento”.

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.

Com seu Alberto, vivemos uma possibilidade infinita de *compartilhar* conhecimentos, e como estratégia para ativar sua “memória espontânea”, valemo-nos do mais essencial deste trabalho, dançar. Dançar com ele foi o detonador de uma série de ricas experiências e conflitos.

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, recordar²⁹ de fatos quase esquecidos. A experiência de dançar, portanto, constituiu as próprias “muletas da memória”, qual refere Simson (2000).

²⁹ Recordar no sentido etimológico significa colocar de novo no coração, vem do radical cor:coração.

Percebendo que nas conversas, dançar, cantar e tocar seriam importantes detonadores, debruçamo-nos em registrá-los em imagem digital. Passados alguns encontros, todos com registros autorizados pelo depoente, convocamos a participação de outras pessoas que convivem com seu Alberto, pessoas da cidade, do grupo de folias e amigos mais próximos a ele e também, crianças e jovens, os quais propusemos a ensinar as danças aprendidas e com a presença de nosso mestre.

Nas diversas viagens que fizemos ao local onde seu Alberto foi criado, uma antiga fazenda da região, tentamos encontrar a casa principal ou algo parecido, na qual aconteciam os pagodes e festas. Experiência frustrada, pois, a sede não mais existia, e as pessoas de seu tempo, que fomos procurando à medida que citava, não mais ali estavam, a maioria havia morrido. Um forte sentimento de angústia e tristeza nos abateu

Seu Alberto esteve profundamente sentido e emocionado ao se dar conta que restara apenas ele daquela turma e daqueles momentos rememorados, tinha na voz amargura da solidão e a proximidade da morte. Porém, como um mestre forte e decidido em sua meta, em deixar inscrita a sua contribuição como guardião da cultura, enfrentou as asperezas do destino e seguimos em frente.

Nos mutirões onde aconteciam as festas rurais, em que participava na juventude (ainda adolescente), revela-nos ter aprendido 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”, revela e segue explicando “eram festas e as danças feitas em grupo, mas de par, fazíamos no salão coberto por palha, perto da casa da sinhá, eram rodas bonitas, ao som das violas, caixa e sanfona. Muito animado, música boa e festa a noite inteira.”

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 campestre e ágrafa; é na oralidade que se preservam, transmitem-se os conhecimentos.

Na coleta de testemunhos orais e imagem, elegemos o recurso de gravar em câmera digital, som e imagem, na tentativa de obter uma melhor qualidade de captação, mas as dificuldades de estar em campo sozinha foram inúmeras, incluindo o gerenciar os equipamentos e as atenções ao grupo e ao depoente.

É preciso conversar, dançar, organizar o cenário, o figurino, ver os acervos. A emoção dos depoimentos, na maioria das vezes, esteve ligada ao ato de dançar e cantar, uma dança lembrava a outra, uma cantiga lembrava outra.

Deparamo-nos, insistentemente, com reais e diversas dificuldades, como o fato de não encontrarmos fontes documentais oficiais ou extra-oficiais. As poucas fotografias cedidas, e relevantes para nós, eram de acervo da família, porém, nenhuma mostrava as festas e as danças relembradas.

Na época e no local não se teria tão fácil o acesso à fotografia, mais comuns eram as fotos em pose e de família, como relatado por nosso depoente, bem como, não se tinha o costume de fotografar danças e festas comuns, do cotidiano das pessoas, aquelas danças que lhes pertenciam na vida do dia-a-dia.

Eram danças incorporadas aos hábitos populares, mas não no campo do sagrado, e, sim, do profano e do divertimento. Uma dança que fazia parte da vida, 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 que dança, o corpo de uma comunidade dançante, é, sim, a idéia de uma produção coletiva, de uma tradição, em que o lugar da arte é a própria tradição.

Neste espectro portanto, lançamos mão de recriar as danças utilizando os registros orais e as imagens de todo o processo. As imagens iconográficas são também fragmentos de vivências que ganham corpo ao serem propositivamente reveladas. São como um passado que está presente naquele instante e ganham movimento no processo, como numa projeção contínua de existência de vida humana.

A relação da imagem e os relatos orais foram estudados por Olga Von Simson e Miriam Leite (1999), que sugerem a idéia de transformar as imagens também em relatos. Buscamos nesta experiência, a possibilidade de fazer nossas imagens sonoras, dançantes e visuais “falarem”, trazendo as contradições e as originalidades.

As imagens como texto em si, revelam mais, talvez, do que podemos traduzir na escrita em determinado tempo e espaço. Porém, pensamos em um roteiro a ser entendido como iniciador ou também detonador de uma trajetória, que não é propriamente seqüencial mas construída na própria experiência vivida.

Para nós, fundamental para se consolidar como estratégia de ação e intimamente conectadas às próprias noções de ética, de valor foi explicitar as seguintes balizas:

- Apresentar as imagens coletadas aos depoentes e/ou pessoas diretamente envolvidas no ato da coleta ou após;
- Abastecer-se de todos os dados que dizem a respeito das danças, cantos e histórias estudados;
- Utilizar todo cabedal cultural sobre o conhecimento estudado, possibilita aproximações sobre os indícios e fragmentos que vão emergindo;
- Trocar informações com outros pesquisadores de áreas afins, em nosso caso, com a música e o teatro, fundamental para surgirem novas pistas e/ou refutar-se hipóteses,
- Criar uma ficha técnica para cada dança contendo informações tais como: desenhos coreográficos, figurino, cenário, descrição dos passos, descrição da letra e contexto.

- Elaborar, a partir destes dados, uma catalogação das danças como arquivo extra para DVD.
- Editar as partes consideradas como fundamentais, criando um novo texto a ser lido no formato de DVD.
- Criar um DVD master com material digitalizado na íntegra.

De fato, uma imagem iconográfica não é prova da verdade, apenas uma versão sobre ela, assim como a memória; muitas negociações são feitas nestas relações entre as noções de diferente e de igual. E como pesquisador, não devemos esquecer dos princípios da relação, onde o foco deverá estar ancorado na própria construção do conhecimento científico.

Algumas sutilezas nos permitiram ser aceita imediatamente por seu Alberto, como a possibilidade de um parentesco entre nós. Mas, principalmente, nutrimos de uma admiração imediata e mútua.

Outro fato marcante que se estabeleceu como empatia, foi nosso igual interesse pelas culturas populares e pelas danças. O gosto pelo dançar, este dançar que se principia a partir da prática, foi elo de relação e mútuo aprendizado. Estes pequenos e singelos compartilhamentos são tão ou mais importantes para que se efetive o trabalho de campo, assim como na construção de uma relação de cumplicidade, de cooperação e de ética.

As fotos e os vídeos gravados, certamente são uma espécie de moedas de troca, compartilhar o material sugere uma cumplicidade na construção e produção do conhecimento. De fato, nosso depoente, longe de ser ingênuo, sempre nos indaga sobre o que está sendo coletado.

O resultado artístico está posto à prova também. Oferecer algumas fotos ou breves gravações, nos fez criar esta condição de franca aliança, onde se estreitaram laços, sem perder a trajetória teórico-metodológica e sem pensar numa relação romântica onde a devolução de um material, traz a sensação de estar devolvendo algo que transformaria aquele grupo. Não é o produto em si apenas que transforma, mas todo o processo é determinado por relações e decisões políticas.

Esta relação se intensifica com os retornos à cidade e às casas das pessoas, pois, além de detonadores das memórias, são pequenas provas afetivas, que provocam retribuições além do solicitado. E quanto mais individual, mais subjetiva a história. A não obviedade é implícita à memória e à dança.

Seu Alberto se aproxima de um Griot³⁰ e do Flaneur³¹, de Baudelaire. É evidente o prazer de olhar, de encanto, como um detetive amador. Ele produz narrativas e também, provavelmente,

³⁰ Griot – um guardião da cultura para os africanos

³¹ Flaneur de Baudelaire. Ver: Benjamin, W. A modernidade e os modernos. RJ:Tempos Brasileiro, 2000.

fábulas, onde capta a realidade de muitas formas, e nem sempre das formas tradicionais ou oficiais. Percorre sua própria cidade, a partir das festas, de sua vida e da vida dos outros, num tempo que se pretendia a conquista da rua como refúgio e como alguém que, despretensiosamente, viaja pelas memórias.

É certo que as dificuldades aparecem em todo o percurso, mas um grande e instigante impacto foram realmente as visões de mundo que se confrontam. Também aparecem os preconceitos e os estranhamentos com a pesquisa proposta, mas supera-se entre empatias, afetos e co-aprendizados. É fundamental não parecer nem tão de fora, nem tão de dentro, como também, não dissimular, se desprender da função enquanto pesquisadora e todos implicativos que sugerem esta relação.

O caminho do pesquisador se cruza com o caminho do narrador e o tempo é oportuno, o pesquisador deverá ser um ouvinte profissional que se esforça para revelar o que é dado pela oralidade. Segundo Portelli (1997), pesquisadores querem reconstruir o passado e os narradores querem projetar a sua imagem nos relatos onde o passado se torna relevante no presente. Esta é uma ação dialética, portanto, é fundante para uma construção de conhecimento.

O mesmo autor propõe denominar uma linha sintagmática entre o nível e o padrão desenvolvido por cada narrador. Inserimo-nos em ambos, nos quais chamou de extrato pessoal e extrato coletivo:

- Do pessoal – algo de vida privada e familiar, onde o espaço de referência é o lar;
- Do coletivo – as comunidades e bairros, e o espaço de referência, a cidade, o bairro ou o local de trabalho, por exemplo.

Diz-se que o texto sobrevive quando pode separar-se a obra do seu criador original, bem como, do tempo da sua criação e o que deva ser apropriado e transformado pelo grupo, a fim de ser usado em momento outro qualquer.

Caso contrário, é esquecido e deixado à morte; assim o é, também, nas tradições populares, que inclui textos expressos em linguagem não-verbal, como no caso das danças. A tentativa de salvar a “autenticidade” das tradições das “infecções” do mundo, não é possível. É como se armar de muros para que uma comunidade não se comunique com outra.

A contrapelo, deixar-se ser “contaminado” e hibridizado é uma característica da noção dialógica do “outro”; a história do outro é “contaminada” por sua própria história. Desta forma que Alessandro Portelli (2004), em texto publicado pela primeira vez em 1981, para o jornal internacional de história oral e, finalmente, traduzido para português em 2004, sugere o confronto da memória com o tempo e com o mito, onde o tempo de um mito pode ser o tempo da recordação.

Nesta perspectiva, expande-se a idéia de narração de estórias, e ainda, o tempo e os modos como são contados oralmente. Traz dos bastidores os narradores que são amalgamados pela presença daqueles fazem parte da cena. É na formalização do discurso que a poesia é arma contra o tempo. A poesia oral desacelera o tempo.

As histórias mudam, os contos de fadas mudam, os mitos morrem, também as versões do próprio passado mudam, pois as histórias são abertas, provisórias e parciais. Cada história é única e as demandas dos indivíduos podem trazer conformidades ou mudanças; por isso as questões teóricas e metodológicas são importantes.

A história oral tem se expandido muito nas últimas décadas, colocando os pesquisadores frente à novas questões, exigindo-se novas respostas. Segundo Amado (1997), são exemplos dessas questões as relações entre a escrita e a oralidade, a história do tempo presente, o papel das narrativas nas construções históricas, as intersecções entre história e memória, os lugares da subjetividade, das emoções e dos indivíduos e a questão da ética. Todo este emaranhado está sendo negociado desde o início da experiência vivida e na capacidade de desvendar as relações humanas.



Figura 17. Seu Alberto e d. Nália

A DANÇA COMO ARTE DA MEMÓRIA

“O conceito de < assinatura > começa por conter as duas vertentes: é, em princípio, comunicativo e lança, ao mesmo tempo, a questão de sua legibilidade. Assim, o movimento de dança deixa-se entender como linguagem que, ao mesmo tempo, traz consigo o enigma da legibilidade dos traços em movimento da sua escrita.” (Heine apud Farguell, 2001, p. 230).

6. A DANÇA COMO ARTE DA MEMÓRIA

Ao se discutir a dança como arte da memória, se faz necessário pensá-la em contexto crítico e histórico, bem como, fundamentada nesta outra noção de memória, aquela que é afetiva e corporal, de longo prazo, que lança a vida dentro da própria história, que alarga o sentido das humanidades.

Pensamos na perspectiva de ser compartilhada e que traz nas suas coreografias as histórias de vida e é construída em torno das pessoas. Inserida na vida, é uma memória que busca novo significado do presente, constituído no coletivo e numa atuação propositiva. São memórias e fragmentos de dança, que, mesmo sendo bastante singulares, são contextos de um passado que é recuperado no presente e que tem o compromisso de ampliar a possibilidade de construções de conhecimentos críticos desta realidade.

Na idéia da rememoração está contida o desafio de sempre: partir-se da dimensão do presente. Algo que passa por um filtro crítico. Para Galzerani (1999), Walter Benjamin traz a idéia de uma memória que é crítica, afetiva e se articula sempre por um ato de vontade, com o constitutivo de elementos voluntários e involuntários.

Um caminho que se funda na possibilidade de transformar *vivência* em *experiência*. Walter Benjamin (1994), para tal, se debruçou sobre a figura do narrador e chamando atenção para o desaparecimento da noção de *experiência* na modernidade capitalista, pois, ela se apresentaria esgarçando a vida coletiva, como a exemplo da falta de respeito aos mais velhos e seus saberes tradicionais.

Predomina-se, então, nesta cena, aquilo a que chama de *vivência*, algo que liquida a memória, o despojamento de si e do outro. Galzerani (1999), explica, portanto, que as *experiências vividas* buscam a percepção dos significados da própria história e da história do outro, o que sugere uma produção coletiva dos saberes e um afastamento urgente das certezas absolutas, sobretudo se nos voltarmos para as memórias locais.

Nesta experiência vivida em campo e tendo como foco de resistência, encontramos ali pequenos rastros e marcas de uma comunidade, que numa frágil teia e numa grande contramão, mantém ainda seus rituais, vivendo suas singularidades familiares e comunitárias.

São estas dissonâncias, presentes na ambigüidade das culturas populares, que nós fomos, aos poucos, adentrando em pequenas brechas, para se propor, então, práticas culturais sustentadas pelas sensibilidades e que podem, sim, ser reinventadas e recriadas com pluralidade.

Nesta perspectiva que Galzerani (1999) ancora-se em Walter Benjamin, buscando ampliar a fundamentação para a idéia de rememoração. Neste espaço, a rememoração permite que as

peessoas se posicionem não apenas enquanto “público”, mas como gente que escreve a própria cena. O inscrito nasce ali, onde, todas as suas diferenças na trama social são capazes de rearticular dimensões espaço-temporais, frente a todos os desafios do presente.

É fato que o mundo moderno trata de associar valores mercantis e de consumo para os objetos e, principalmente, para os sujeitos, seja, hierarquizando os saberes, impondo as idéias únicas, diluindo as singularidades locais ou, ainda, desqualificando o outro. Esta perversa rede produz, em voz amplificada, a exclusão e as violências de inúmeras formas e tamanhos.

Como recuperar a nossa capacidade de deixar rastros? Que tipo de rastros queremos criar? Como podemos deixar as marcas, sendo produtores de conhecimento? Sem as receitas prontas e impostas? Como fortalecer as sensibilidades buscando outros caminhos de se relacionar com o conhecimento?

A partir da memória, estes espaços poderão ser convertidos em conjuntos de diferentes trocas, construções múltiplas, porém, sendo singulares e em exercício constante contra os egos e as hierarquias, os modelos ou os colonialismos.

Partindo desta perspectiva, que descobrimos a importância da memória também como eixo de produção de saberes artísticos, estéticos, históricos e educativos. Emergindo-se, assim, desta pequena mônada³², nosso acervo, local, pequeno, esquecido pela racionalidade urbana e subestimado pela noção de uma dada modernidade, se fazendo presente e constituindo a cena.

A prodigiosa memória de nosso narrador, nos fez criar trajetos e caminhos entre o entrecruzamento de visões e tempos. Walter Benjamin (1994), em uma de suas imagens do pensamento: escavando e recordando, no livro: *Rua de mão única*, referiu que a língua tem indicado que a memória não é somente um instrumento para a exploração do passado, mas, antes de tudo, o meio. E é exatamente no meio, onde acontece a *experiência*, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado, deve agir como um homem que escava, “antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo.” (Benjamin, 1994. p. 239).

Neste sentido, não foram apenas lembranças de um passado distante que vivemos, mas, principalmente, a construção de um presente que é re-significado pela memória, porém, buscando diálogos com as outras camadas do tempo que foram espalhadas e atravessadas, como nos retratos que falam e revelam histórias. “Os antigos retratos de parede não conseguem ficar por longo tempo abstratos. Às vezes, os seus olhos te fitam, obstinados. Porque eles nunca se desumanizam de todo.” (Magias, poema de Mário Quintana, 2002).

³² Mônada – algo que significa uma mínima porção do universo qual contém toda multiplicidade dele, como um DNA, noção que Walter Benjamin aprende com o físico Leibnitz.

Neste movimento pouco disciplinado, não desumanizado e de subjetividades, que buscamos as imagens sutis. Foi nas sensibilidades e nas leituras de vozes ocultas, “menores” e menosprezadas que fundamos nossas âncoras.

E em um universo de resistência ao folclorismo ou do tratamento da arte popular como uma mercadoria utilitária e, ainda, contra a insistência da velocidade como lógica da produção, que experimentamos intensamente um processo de relação, tendo como base a visão do sujeito que se abre para o objeto, mas que não se torna objeto do outro.

Então, rememorar não foi apenas um ato de acomodação daquilo que se confortou, mas, sim, a possibilidade de um alargamento do sentido do que seja humanidade.

Podemos dizer que é o próprio ser humano olhando a própria história. E é certo que as imagens não podem estar restritas apenas à linguagem da ciência. Deverá estar contido sempre o diálogo do artístico, do estético e da ciência. Como referiu-se Peter Brook in Oida (2001, p. 9) em nossos dias, a tragédia da arte é que nela não há ciência e a tragédia da ciência é que nela não há emoção.

Uma tessitura coletiva de memória é o que se apresentou a partir das danças pesquisadas. Que corpo dança a memória? A dança é arte da memória?

O corpo em dança deflagra, revela palavras e lacunas, mas poderão ser apenas lacunas e silêncios que serão preenchidos, onde as palavras não mais alcançam. No verbo, o gesto; no gesto, o verbo incomodado pela noção do preenchimento e de incompletude.

A idéia da dança como arte da memória neste trabalho, surge da necessidade de se conceber uma dança que se constitui na narrativa do corpo, em uma história inscrita no corpo e não prescrita. Não é de toda verbal, mas é também silêncio e está alicerçada na experiência vivida e na produção do conhecimento simbólico.

É a dança que perpassa também na obra literária, que traz o conceito de assinatura, fazendo referência à pluralidade dos aspectos e pertencente de poesias. Esta assinatura da dança não se refere, indiretamente, apenas à experiência do tempo histórico, mas também à representação do tempo no texto. Segundo Farguell (2001), somente nesta linguagem de sinais, legível e contudo inexprimível, é que a dança vem a ser aquilo que Heine designou como assinatura.

Portanto, Heine in Farguell (2001), diz que o conceito de assinatura, começa por conter duas vertentes: é, em princípio, comunicativo e lança, ao mesmo tempo, a questão de sua legibilidade. Assim, o movimento de dança, deixa-se entender como linguagem que, ao mesmo tempo, traz consigo o enigma da legibilidade dos traços, como em movimento da sua escrita.

É no contexto das culturas populares, onde se produzem também experiências estéticas múltiplas e inexprimíveis, por vezes, que é necessária a múltipla linguagem, onde a dança, por

exemplo, com sua linguagem própria e legítima, sugere ser uma assinatura da vida das pessoas. É como buscar no corpo e na dança, o texto da vida a ser lido, é encontrar neles o lugar onde as sociedades inscreveram as suas histórias.

Mas também é reconhecer o corpo do dançarino como interferência da poética, onde se desmoronam as idéias pré-concebidas de tempo, espaço e gravidade, e principalmente, na sua materialidade, produz significados simbólicos e diversos.

Ao se trazer as tendências culturais prevaescentes das vivências modernas atuais, portanto, do mercantil e da fragilidade dos modelos, criam-se conjuntos de pedagogias e estéticas da superficialidade. No corpo atual, tem-se a idéia de uma possibilidade da troca constante e urgente, muitas vezes, de aparência efêmera e limitante. A modernidade é tirana com o reconhecimento do outro em si, porém, ainda assim, subjugado ao consumo, permanece-se o sentido de uma provável e necessária resistência.

Marcel Mauss (1974), em seu texto sobre as técnicas corporais, já apontava para a relação dos gestos que revelam uma sociedade e a própria noção de educação do corpo. Discute a divisão entre as técnicas segundo o sexo, ou seja, técnicas específicas para homens e mulheres. Assim como na dança; refere-se que, na dança européia e enlaçada, existem papéis distintos a serem seguidos pelo grupo.

O mesmo autor, ainda refere-se sobre a diversidade de se criar técnicas corporais individuais, como por exemplo, para o nascimento, higiene, relações sexuais, sono, esportivas, de dança, canto, entre outras; o importante é que estas diferentes técnicas, trazem as marcas e simbologias da educação do corpo ao longo dos tempos e nas diferentes culturas. São as construções simbólicas, culturais e históricas, impressas no corpo.

Podemos pensar que tão controvertida é a própria idéia da história oral, pois, em uma sociedade da escrita, a noção de documentos orais é muito imprecisa, sugerida como frágil ou até de menor relevância. A materialização destas danças e suas reconstruções traz por hora, um novo status atribuído. São escolhas políticas, mas estabelecidas também pela própria relação da arte presente e constitutiva da vida.

“a dança não é apenas uma arte, mas um modo de viver... a dança é um modo de existir... Não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. Os homens dançaram todos os momentos solenes de sua existência: a guerra e a paz, o casamento e os funerais, a sementeira e a colheita.” (Garaudi, 1978, p. 13)

A dança se expressa como um tecido social e cultural. Presente da interlocução entre sujeitos e pelos seus modos de constituir o saber. Em toda história da dança, a exemplo de outras artes,

ela é marcada pelas fortes rupturas e contínuas buscas de renovação. Claro que este movimento não é tão simples, mas sim dialético e certamente confrontado aos movimentos sociais, políticos, culturais e éticos da vida humana.

A memória sempre esteve presente enquanto fonte de inspiração para produção artística; são as lembranças da infância, sonhos, medos, amor, violência, diários da vida cotidiana, entre muitos outros, que se mostram como temas recorrentes para a inspiração na dança, mas, principalmente, a partir da sua história moderna e contemporânea, no séc. XX.

Deste modo, são concretizações da memória. Os fragmentos da vida, as histórias dos outros, os diários pessoais, são fontes expressivas para a linguagem da dança, se traduzindo em arte da memória. A todo instante, quando dançamos, fazemos a tentativa de lembrar e esquecer, pois é necessário para se absorver idéias, vasculhar sentimentos ou esquecê-los, ainda, marcar no corpo os gestos e sentidos escolhidos. “Eu não organizo movimentos, minha arte é improvisada e isto é perigoso. [...] Tento carregar em meu corpo o peso e o mistério da vida. Sigo minhas memórias até chegar ao ventre materno.” (Kasuo Onho apud Luisi e Borgea, 2002, p.38)”.

A escolha de trabalhar com história oral surge desta intensa tentativa de trazer à tona as memórias a partir da dança. Portanto, foi fundamental estarmos apropriadas do trabalho que se inicia das memórias e sobre um corpo que dança uma vida toda, que traz o peso e limites dos anos, mas, principalmente que é fonte de saberes. Isto implicou, na busca do significado e de não estar engessado em uma racionalidade limitante ou numa verdade única, de espaços transitórios.

Sem euforia, esta dança, popular, esquecida e marginal, construiu-se na interação do social e do pessoal, consoante com a narrativa, com a imaginação e a subjetividade.

O reconhecimento da memória deve sugerir a não-conformidade com as idéias predominantes. Clark in Portelli (1981), insiste, portanto, que o conceito de coletivo é imprescindível para a história oral, pois, tenta restringir o elemento moral individualista e competitivo que tem prevalecido no capitalismo liberal.

Portanto, a idéia do que seja igualdade e diferença, transita entre linhas tênues. Assim, portanto, Portelli (1981) concorda que a liberdade significa a possibilidade de escolhermos nossas próprias diferenças. A diferença não pode se tornar hierarquia ou opressão, deixa de ser diferença e passa ser exclusão.

Neste sentido, que o trabalho de campo possui sentidos duplos, mas devem ser enfrentado a partir da noção da ética, para não se perder o sonho de compartilhar, participar e dialogar, o que é fundamental para experiência da dança popular.

O que pode significar ir à casa de alguém, adentrar a família, pedir permissão para ligar um gravador e/ou vídeo, registrar suas histórias, aprender a dançar e a cantar, juntar as mãos em

roda, dançar enlaçado ao outro, trocar de par, lançar olhares e silêncios? Para o pesquisador, é sempre um esforço contínuo a tentativa de estabelecer os próprios limites, bem como não ignorar as diferenças ou simular igualdades, deve-se ter como potencial, como foco de ação, a legitimação das subjetividades.

Estas danças antigas, de tradição orais, quase esquecidas, andam na contramão da vida? A arte como mercadoria, em nosso entender, pode diluir, sim, os sentidos da vida, provocar o distanciamento da afetividade, assim como promove a falta da história e da memória, portanto é um desfacelamento das produções humanas.

Como disse Benjamin (1994), a arte de narrar está em vias de extinção, estamos perdendo de vista a possibilidade de se conhecer o outro pela sua vida, estando entre as suas experiências e por dentro de suas histórias.

“o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida... O narrador é a figura qual o justo se encontra consigo mesmo”. (Benjamin, 1994. p. 221.)

A dança como arte da memória, encontra em cada gesto esquecido, uma outra lembrança a ser procurada; é como deixar espaços para outros sentidos serem escolhidos, por isto, somos constituídos destes emaranhados de lembranças e de esquecimentos.

Os antigos gregos já conheciam que poesia era filha de Mnemosine, a deusa da memória, bem como, Terpsícore, musa e divindade das danças. Reza a história, que os deuses do Olimpo não ficaram indiferentes às suas graças: diz-se que entre suas danças e poesias enfeitiçou Apolo, deus da música.

A dança é parte da poesia, poesia esta que nasce também nas emoções do corpo, como se referiu 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 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 suporte, sendo uma das possibilidades de organização destes tempos, bem como, a 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, porém, num percurso de diálogo constante com a vida. De fato, as múltiplas verdades estão presente em todo o processo e sempre emaranhada das subjetividades.

E tão importante quanto, é aquilo que restituímos à comunidade, todo processo, não o produto, desde o primeiro contato, com autorização desta, viabiliza se pensar em posturas pedagógicas que indiquem caminhos para uma educação que transforma.

É na maneira de se relacionar com o conhecimento que nos faz deparar com as sensibilidades, levando-se em conta, sempre, 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 levando-se em conta o pesquisador e o objetivo do trabalho, diz Simson (1998).

O narrador, o artista, o professor, recorrem aos acervos da vida para ensinar, para criar ou para contar uma história, e não assimila somente a própria existência, mas, se preenche das experiências dos outros e é constituído da relação e das trocas. Como o artista e o seu público, o professor e seus alunos, o narrador e seus ouvintes, reconhecem nestes diálogos o fazer humano.

Os gestos e as imagens produzem múltiplas possibilidades de sentimentos, mas, logo se torna *oficial e prescrito*. Como refere Almeida (1999), toda escolha estética é também uma escolha política. Antes, a própria Igreja, hoje, a educação e a indústria cultural produzem esteticamente, em forma e ideologia; não só imagens são visíveis, mas os sentidos dos intervalos são também muito significativos.

Então, o professor, o artista e o narrador dão visibilidade às marcas e aos rastros constituídos e constitutivos da linguagem. A linguagem nos faz conhecer o outro e ser reconhecido pelo outro.

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 nas memórias, nas vidas, nas imaginações, nas danças o nosso senso de humanidade?

Certamente, não queremos respostas prontas e a dança que pesquisamos é povoada de poesia, de memórias do corpo, de histórias que se constituem no tempo, no espaço, na tensão e no conflito. Algo que ganha forma na experiência vivida. A dança, como arte da memória, ao invés de acenar apenas para um passado remoto, aponta para outras produções de sentidos e para produção do conhecimento, onde o que modifica é *como* lidamos com o conhecimento e a *quem* queremos formar. Como nas tradições que devem ser compreendidas, como refletindo, simultaneamente, o passado e o presente.

7. PEQUENO ÁLBUM DE RETRATOS



Comentário

Seu Alberto, o “Az de ouro” e “Campo Grande”, quando na formação de uma dupla sertaneja, jovens e conhecidos na região. Foto cedida do arquivo da família sem data de registro.



Comentário

Os pais de seu Alberto e alguns dos irmãos.

Foto cedida do arquivo da família sem data de registro.



Foto Valéria Figueiredo

Comentário

Foto do interior da casa de seu Alberto em Santa Cruz de Goiás. A varanda foi lugar onde realizamos muitos encontros, conversas, danças e cantorias.



Foto Valéria Figueiredo

Comentário

Seu Alberto com a turma de jovens e crianças que dançavam conosco na casa de convivência, espaço da prefeitura, bem perto da sua casa.



Foto Valéria Figueiredo

Comentário

No espaço de convivência um dia de ensaio. As crianças e os jovens foram vestidos de acordo com o pedido de seu Alberto, mulheres com flores no cabelo e vestido de algodão e os homens de calça.



Foto Bruno Figueiredo

Comentário

Seu Alberto afina a viola com outro violeiro e o sanfoneiro e se preparam para nossa gravação.



Foto Bruno Figueiredo

Comentário

No salão de convivência, as danças foram experimentadas por todos, a participação era livre e os pares escolhidos na hora por seu Alberto. Foto: Bruno Figueiredo.

8. EPÍLOGO

“Agora que o tempo me seca as lágrimas...” Cazuza

Pensamos que a dança, localiza-se no universo da linguagem corporal e do ser humano, e, portanto, possui códigos universais. Traz a noção de poder oferecer o aprendizado pela dimensão da multiplicidade e oferecendo, assim, diversas formas de humanização da vida.

É neste sentido que na relação entre as gerações consolida-se a idéia de um co-aprendizado, onde se procura a viabilidade e visibilidade de conhecer a própria identidade, porém, com a percepção alargada do outro e reconhecendo o igual e o diferente.

Emerge-se entre os velhos as crianças e os jovens, os ensinamentos que não estão na escola, nem na fragmentada vida cotidiana, mas, sim, nas relações pertencentes, nas quais, existe outra noção de tempo e espaço.

Paulo Salles Oliveira (1999), em seu livro *Vidas Compartilhadas, Cultura e Co-educação de Gerações na Vida Cotidiana*, discute as relações entre avós, avôs e netos e sugere que as experiências de vida e dos afetos, deverão estar ancoradas nas lembranças, pois são fundamentais na constituição de saberes humanizadores.

A memória e a sabedoria dos velhos, por certo, nos trazem as *experiências vividas* e que se aproximam dos ensinamentos passados por um famoso ator de *Kabuqui*³³, já falecido, contado por Yoshi Oida (201, p.174), o qual dizia: “posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua.”

Esta grandeza e sensibilidade de ensinar e aprender, nos obriga a descobrir as paixões diferentes, a lidar com o sentido de vida e da morte, a legitimar a imaginação como fonte inspiradora, descortinar o mundo interior e provocar as verdades. Esta dança pode esculpir o tempo e ter a responsabilidade de traduzir que é propriedade do ser humano.

“...Eu, porém, achava que tinha de trazer os elementos da vida cotidiana para a dança, conhecer perfeitamente cada um dos nossos pequenos gestos corriqueiros, para traduzir a influência que o ser humano tem no universo. Era preciso conhecer e interpretar a

³³ Kabuqui – Segundo Marshall apud Oida (2001), faz parte do teatro tradicional japonês, assim como o nô e o contador de histórias, gidaiyu.

responsabilidade do ser humano dentro do universo. Meu interesse se localiza, sobretudo na relação vida e morte. Embora a morte seja em parte incompreensível, não conseguiríamos entender a vida sem a morte. Minha dança não seria concebível sem essa relação. E quanto mais velhos ficamos, mais nos aproximamos da morte – daí talvez o aparecimento tardio da dança na minha vida.” (Kasuo Onho apud Luisi e Borgea 2002 p.79).

Uma co-educação é algo que se constrói na história, supondo-se gerações em movimento. São possibilidades de se aceitar as particularidades e singularidades. O sábio, o mestre, o narrador, o griot, as avós, os avôs, são aqueles que ensinam e aprendem, se modificam e se enfrentam. O movimento é de interação e de acolhimento, as experiências práticas e teóricas são constitutivas e mediatizadas pelo conhecimento.

Recompõem-se nestes espaços, a arte da conversa e que não reconhece o cronômetro, tal como concebemos. Sem pressa, esta cultura oral é fundada neste ato, produzindo e preservando as sabedorias.

Estreitam-se laços onde os saberes são revistados e compartilhados, os que detêm na memória as danças e as histórias da infância, habitam outras camadas do tempo e as re-significam no presente, para os mais novos. Cada dança possui seu segredo e que conduz à passagens secretas. Os velhos mostram os caminhos, mas cada um possui sua dança, mesmo no grupo, a individualidade, a criação e o improviso é a certeza de ser expressão popular da comunidade.

São memórias banhadas pelas histórias vividas e que trazem os lastros de uma cultura imaterial, legados que buscam novos sentidos à vida atual, porém, com a noção de incompletude presente, como o esquecimento, pois é assim que se reconstrói.

Os velhos mestres, mediam saberes, que penetram e alargam as possibilidades da vida. São nas partilhas de conhecimento, que o tempo sobrevoa as gerações e trazem novas possibilidades de educação para a dança. Ecoa, portanto, os dizeres de Paulo Freire apud Oliveira (1999. p. 24), “ninguém educa ninguém – ninguém educa a si mesmo – os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.”

Meu corpo, hoje, é cheio de apropriações, onde busco a minha própria construção, mas permaneço impactada por estes mestres e outros mais. As singularidades próprias dos professores com quem convivi, certamente ficarão melhor expressas na bela imagem oferecida por Cora Coralina, “Todas as vidas dentro de mim: na minha vida”, experiência dialógica, nem imposta e nem dogmática. Chego até aqui, com a sensação que existem muitas histórias a mais, porém, deixo em instante, o possível do aprendido.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. **Projeto História, SP: v. 15, p. 145-155, 1997.**
- _____, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **Projeto História, SP: v. 14, p. 125-136, 1995.**
- AMORIM, Marília. **Pesquisador e seu Outro**. SP: Musa editora, 2004.
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil (tomo I,II,III)**. BH: Itatiaia, 1982.
- _____, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. BH: Itatiaia, 1989.
- _____, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. BH: Itatiaia, 1983.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. SP: Melhoramentos, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais**. SP: Annablume; SP: Hucitec, 5ª ed., 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. SP: Martins Fontes, 4ª ed., 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. RJ: Tempo Brasileiro, 2000.
- _____, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura**. SP: Brasiliense, 1994.
- _____, Walter. **Rua de Mão Única**. SP: Brasiliense, 1995.
- BOSI, Éclea. **Memória e Sociedade: Lembranças dos Velhos**. SP: Companhia das Letras, 1994.
- BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. SP: Martins Fontes, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). As faces da Memória. Campinas, Gráfica da Unicamp, **coleção seminário 2, centro de Memória, s.d.**
- _____, Carlos Rodrigues. **Os Caipiras de São Paulo**. SP: Brasiliense, 1983.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. Bauru, SP: EDUSC, p. 88-101. 2004.
- CAMINADA, Eliana. **História da Dança: Evolução Cultural**. RJ: Sprint, 1999.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. SP: Ed. USP, 2003.
- CÂNDIDO, Antonio. **Parceiros do Rio Bonito**. SP: livraria duas cidades, 1975.

_____, Antonio. **Recortes**. SP: Cia das Letras, 1993.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Mouros, Franceses e Judeus: Três Presenças no Brasil**. SP: Global, 2001.

CHAUL, Nasr Fayad e RIBEIRO, Paulo Rodrigues. **Goiás: Identidade, Paisagem e Tradição**. Goiânia, Ed. UCG, 2001.

CORALINA, Cora. **Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais**. São Paulo: Global editora, 1983.

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.

FILHO, Américo Pellegrini. **Antologia do Folclore Brasileiro**. SP: Edart; Belém: UFPA; João Pessoa: UFPR, 1982.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna, Uma Biografia da Dança Contemporânea**. RJ: Dublin, 2005.

FREIREYSS, Georg Wilhelm, 1789-1825. **Viagem ao Interior do Brasil**. BH: Itatiaia; SP: ED. USP, 1982.

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. 1997/1999.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA, João. **Caminhos do Ouro**. Campinas: Empresa regional de Comércio Eletrônico, 2004.

GIGLIO, Zula G. & VON SIMSON, Olga. A arte de recriar o passado: história oral e velhice bem sucedida in NERI, Anita. **Desenvolvimento e Envelhecimento. Perspectivas Biológicas, Psicológicas e Sociológicas**. Campinas: Papirus, 2001.

GRANGER, Gilles-Gaston. **A Ciência e as Ciências**. SP: ed. Unesp, 1994.

GINSBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História**. SP: Companhia das Letras, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. SP: Vértice, 1990.

HORTÊNCIO, Bariani. **Cartilha do Folclore Brasileiro**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

LA CONSTRUCTION DE LA FÉMINITÉ DANS LA DANSE (XV – XVIII siècle). Expositions. Centre National de la Danse, Pantin, 2004.

LABAN, Rudolf. **O Domínio Do Movimento.** SP: Summus, 1978.

LACERDA, Regina. **A Independência Em Goiás.** Goiânia:ED. Oriente, 1970.

_____, Regina. **Folclore Brasileiro.** RJ: Funarte, 1977.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 5ª ed., 2003.

LEAL, OSCAR. **Viagem às Terras Goyanas (Brazil Central).** Goiânia, Ed. Da UFG (coleção documentos goianos, 4): 1980.

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.

LUISI, Emidio e BORGEA, Inês. **Kasuo Ohno.** SP: Cosac & Naify, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** SP: EPU, 1974.

MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. **A música em Goiás.** Goiânia: Ed. da UFG, 1981.

MENEZES, Maria Cristina (Org.). **Educação, Memória e História.** Campinas: Mercado das Letras, 2004.

NEVES, Lucilia. **História Oral – Tempo, Identidades.** BH: Autêntica, 2006.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível.** SP: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. **Vidas Compartilhadas: Cultura e Co-Educação de Gerações Na Vida Cotidiana.** SP: Hucitec: Fapesp, 1999.

PAIS, José Machado. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras.** Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

PASOLINI, Píer Paolo. **As Últimas Palavras do Herege.** SP: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht Vida e Obra.** RJ: Paz e Terra: 1974.

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.

_____, 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.

QUINTANA, Mário. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação**. RJ: Funarte, 2005.

SAINT HILAIRE, Auguste De. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1975.

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.

_____, José Ramos. **Cultura Popular: Temas e Questões**. SP: Editora 34, 2001.

_____, José Ramos. **Os Sons que Vêm da Rua**. SP: Editora 34, 2ª ed. 2005.

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 – Vivências na Diferença**. Coleção São Paulo, 1997. Textos CERU – série 2, n.7.

_____, Olga R. M. Imagem e memória in SAMAIN, Etienne (org) **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

_____, Olga R. M. Memória, Cultura e Poder na sociedade do esquecimento: o exemplo do centro de memória da Unicamp. in FARIA FILHO, Luciano Mendes de (org.). **Arquivos, Fontes e Novas Tecnologias, Questões para a História da Educação**. Campinas/SP: Autores Associados, Bragança Paulista/ S: Universo. S. Francisco, p. 63-74.2000.

_____, 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.

10. ANEXOS

10.1 – ROTEIRO INICIAL PARA AS CONVERSAS

- 1. Como eram as danças que aprendia na infância?**
- 2. Como eram os passos? E os movimentos em grupo e os individuais?**
- 3. Como eram os figurinos?**
- 4. Onde dançavam? Que local? Como era este local?**
- 5. Como cantavam? O que cantavam? Quais instrumentos?**
- 6. Como aprendiam? Quem ensinava e quem aprendia?**
- 7. Porque aprendiam aquelas danças?**
- 8. Porque e para que dançavam?**
- 9. Quando dançavam?**

10.2 – FICHAS DAS DANÇAS

1. ROSEIRA

Amanhã eu vou me embora vou sair de madrugada

Este teu sorriso lindo vai comigo pela estrada

O que é que tem, roseira, o que tem roseira ai ai.

Meu suspiro sobe serra, desce morro e lajeado

Quebra janela de vidro e arrebenta cadeado, que é que tem

Roseira, o que tem roseira ai ai.

Descrição

Duas rodas e em par. Uma de frente para a outra. Homens de dentro e mulheres de fora. De mãos dadas é uma roda que sugere ser uma estrela, há troca de lugar constante. Os versos são improvisados, como num duelo poético.

2. ENGENHO DE MAROMBA

Esse engenho de maromba, muito tempo ele não morre
A pancada desse engenho, ai, até hoje ainda me dói, até hoje ainda me dói
Amanhã eu vou-me embora, quem quiser vamos também
Amanhã eu vou-me embora, quem quiser vamos também
Pelo jeito que tô vendo, comigo não vai ninguém, comigo não vai ninguém
Este engenho é de maromba, muito tempo que não morre
Este engenho é de maromba, muito tempo que não morre
A pancada desse engenho, ai, até hoje ainda de dói, até hoje ainda me dói.

Descrição

Duas linhas com cabeceiras e laterais. Quando se encontram fazem um cumprimento e voltam balanceando, sempre cantando. Toda dança é um vaivém das laterais e cabeceiras, a roda vira linhas e vice-versa. Dança de encontro. O canto assemelha-se a um lamento triste.

3. BEM TE VI

Menina dos olhos pretos que até ontem eu reparei
Embora que eu moro longe, só por mode eu deixarei
O meu passarinho, meu bem-te-vi que ta cantando pra divertir
Volta cá, meu par tirititi, nós não aparta sem despedir
Adeus, meu passarinho, vai morar no seu jardim.

Você disse que vai-se embora, me chama que eu vou também
Pelo jeito que eu tô vendo comigo não vai ninguém
O meu passarinho, meu bem-te-vi que ta cantando pra divertir
Volta cá, meu par tirititi, nos não aparta sem despedir
Adeus, meu passarinho, vai morar no seu jardim.

Você disse quem vai-se embora me chama que eu também vou
Por cima do seu cabelo, por baixo do passador
O meu passarinho, meu bem-te-vi que tá cantando pra divertir
Volta cá, meu par tirititi, nós não aparta sem despedir
Adeus, meu passarinho, vai morar no seu jardim
Amanhã eu vou-me embora, me chama que eu vou também
Pelo jeito que eu tô vendo comigo não vai ninguém
O meu passarinho, meu bem te vi que tá cantando pra divertir
Volta cá, meu par tirititi, nos não aparta sem despedir
Adeus, meu passarinho, vai morar no seu jardim.

Descrição

Duas rodas, os homens na roda de dentro e mulheres na roda de fora. Um de frente para o outro. De acordo com a música, troca-se de pares, faz-se mímicas de cumprimentos com as mãos e muitas trocas de olhares.

4. PASSEIO

Vamo, moça, vamos, vamos passear

Vamo, moça, vamos, vamos passear

Vamo arrepender e vamos voltar

Vamo arrepender e vamos voltar

Dá uma voltinha, vamos dançar

Dá outra voltinha, passa adiante e troca o par.

Descrição

Em pares, de braços dados e em roda. Os homens do lado de dentro e as mulheres do lado de fora, parecido com a uma quadrilha. Ao trocar de par, as mulheres passam para o par da frente. Dança alegre, de coreografia simples e muito enérgica.

5. BEIJA-FLOR

Beija-flor avoou, avoou

Você vai-se embora e eu também vou

Você vai-se embora e eu também vou

Beija-flor voltou

Beija-flor voltou, me dá um beijo, beija-flor

Me dá um beijo, beija-flor

Bateu asa, bateu asa, foi-se embora passarinho

Vamos dar meia-volta, sapateia devagarzinho, devagarzinho

Vamos dar mais meia-volta, sapateia devagarzinho, devagarzinho.

Descrição

Uma dança de par, com duas rodas, sendo as mulheres de dentro e homens de fora. Fazem mímicas como se fossem beijar e abraçar. Batem palmas e estalam os dedos. Uma dança charmosa, leve e de “paquera”.

6. O BALÃO

O balão é pesado pra suspender
Balanceie o balão, ele pode romper
Dá uma volta no mundo que eu quero ver

O balão subiu, foi para nos ar
O balão desceu, o balão caiu
Tornou a subir, o balão rompeu.

Descrição

Em roda, de mãos dadas, cantando e girando devagar, como numa ciranda. Os movimentos dos braços são para o céu, para o centro e para a terra. Se parece com uma mandala ou ainda uma dança de aquecimento para se acender as energias internas e externas, como referiu-se Alberto.

7. JACARÉ PULOU NO RIO

Jacaré pulou no rio, correu de medo quando me viu

Bença, sinhá Maria, sinhá Maria, pega o berra-boi

Adeus, pai João, adeus, pai José

Até o ano que vem, é se Deus quiser.

Descrição

Cantando e sapateando com berra-boi e corrupio, brinquedos sonoros, comuns da época, segundo seu Alberto. Dançavam, cantavam e tocavam caminhando em direção à “Sinhá Maria”, sem uma formação pré-estabelecida. É uma mistura de brincadeira, dança, música e canto. Ao final, dava-se o corrupio e o berra-boi de presente para sinhá.

8. CANA VERDE

Ó de casa, ó de casa
O de casa, ó de fora
O de casa, ó de casa
O de casa, ó de fora
Apeia entra pra dentro, que o papai não se demora
Olhá linda rosa branca, que o papai não se demora
Do seu pai eu não tenho medo porque ele é meu amigo - bis
Eu vim cá foi pra saber se você casa comigo
Olha a linda rosa branca se você casa comigo
Eu vou perguntar meu pai se ele não consentir - bis
Quando for de madrugada abra a porta pra fugir
Olha linda rosa branca abra a porta pra fugir
Ele foi falar com veio, o veio disse que não - bis
Ela fugiu com amigo na garupa do alazão
Olha linda rosa branca na garupa do alazão
Levantei ao romper do dia no clarear da aurora - bis
Quando vê eu dei o alarme, minha filha foi-se embora
Olha a linda rosa branca, minha filha foi-se embora
Mas o veio disse pra veia, minha véia escuta aqui - bis
É coisa da mocidade deixa a filha divertir
Olha linda a rosa branca, deixa filha divertir

(outra versão)

Ai, ai, ai, tô no meio da morenada
Minha gente, venha ver a cana verde quadrada
Ai, ai, ai, tô no meio da morenada
Minha gente, venha ver a cana verde quadrada
Arreei o meu cavalo na varanda do engenho - bis
Pus a moça na garupa, vamos se embora, meu bem - bis
Ai, ai, ai, tô no meio da morenada
Minha gente, venha ver a cana verde quadrada.

Comentário

Desta canção não foi possível registro da dança.