



GENTE EM CENA: FRAGMENTOS E MEMÓRIAS DA DANÇA EM GOIÁS

Valéria Maria Chaves de Figueiredo*
Universidade Federal de Goiás – UFG
valeria@fef.ufg.br

RESUMO: O presente trabalho teve como objetivo apresentar a dança como arte da memória, memória contida nos 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. Tivemos 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 manifestou-se como condição fundamental para se apreender os modos, as histórias, os movimentos, as dramaturgias que marcaram estes cotidianos e sua arte. Estas danças resistiram na memória de antigos moradores e não encontramos quaisquer registro sistematizado, mas, continuam vivas na tradição da oralidade. Nossa intenção foi olhar para o corpo como um texto múltiplo e constituído de história e memória. É a presença de uma multiplicidade de diálogos e a dança como campo de conhecimento polissêmico. Nosso referencial teórico dialogou com diversos autores, entre eles Alessandro Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Dança – Memória – Dança Popular Brasileira.

ABSTRACT: This study aimed to present the dance as an art of memory, memory contained in the bodies that dance. Rebuild popular dances of Goiás almost "forgotten", present only in memory of former residents of the region of Santa Cruz, city of the State of Goiás We had a focus on the perspective of oral history, emphasizing the use of oral sources as well as the registration of images. The inter-relationship with the community expressed itself as a key to learn the ways, the stories, the movements, the drama that marked the daily life and his art. These dances survived in memory of former residents and did not find any systematic record, but still live in the tradition of orality. Our intention was to look at the body as a text consisting of multiple and history and memory. It is the presence of a multiplicity of dialogues and dance as a field of knowledge polysemous. Our theoretical framework spoke with several authors, among them Alessandro Portelli, Olga Von Simson, Walter Benjamin, among others.

KEYWORDS: Dance –Memory – Brazilian Popular Dance.

1. DANÇA DE GENTE

Este estudo¹ teve como origem o desafio de reconstruir uma história de relações entre a dança, a sociedade, a cultura e a educação. Nasceu de depoimentos

* Doutora em Educação pela UNICAMP.

¹ Pesquisa realizada no doutorado na FE-UNICAMP com auxílio capes.

coletados em Santa Cruz², antiga cidade do Estado de Goiás. A partir da inexistência de fontes documentais usuais como os acervos de arquivos ou fontes fotográficas específicas, partimos a trilhar diferentes caminhos e elaborar outros mecanismos para reconstrução destas histórias.

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 rurais das festas locais.

Seu Alberto da Paz foi nosso depoente principal. Senhor idoso e com prodigiosa memória, fato este importante para realização do trabalho em se tratando da dimensão da memória, pois, relembramos sua infância, entre falas, danças e coreografias revividas. Um cantador, tocador de viola, dançador, improvisador e poeta, assim gosta de se apresentar.

Aproximou-nos 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. No corpo, no gesto, nas posturas, articulações, que expressa a evidência de sua poesia.

Com seu andar lento, silenciosamente leve e seu porte elegante, nos conduzia com primazia ao aprendizado, pois dança se aprende dançando, como fazia questão sempre de intervir. Seu movimento é de um corpo íntegro e tem alma e generosidade. Estão impressos na sua dança, todos aqueles gestos e modos de consciência cristalizada com a vida e a conquista da serenidade. Para ele a perfeição não está no modelo, mas no dançarino que assina sua própria obra.

O descobrimos também como um narrador, narrador este, como citado por Walter Benjamin³, que contou-nos a sua vida, baseada na *experiência vivida*, e que passa de pessoa a pessoa e justamente assim, se constitui a fonte a que recorrem todos

² Santa Cruz - Santa Cruz é uma cidade do sudoeste goiano, 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 IBGE de 2000, sua população era de aproximadamente 2.775 habitantes e encontra-se a 130 km da capital: Goiânia. Mantêm, ainda hoje, algumas tradições de origem religiosa, como as folias (três durante o ano) e cavalhadas.

³ BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

os narradores. Escutamos sim, e com prazer, este homem que ganhou a sua vida sem sair de sua região e que conhece a fundo as suas histórias e tradições. Na contramão da atualidade a arte de narrar sobrevive na tradição. “A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”.⁴

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, mas que persiste sendo um particular pedaço de nossa história e tão singular.

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

A segunda etapa deste percurso foi recriar as danças com crianças e jovens da localidade no qual propomos resignificar a história local e gestada pelo povo goiano, mas, que mapeiam as matrizes da cultura brasileira, miscigenada e hibridizada. Uma identidade dinamizada por uma cultura *sincretica e singular*, como dizia Darcy Ribeiro⁵.

Assim, 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 Portelli⁶, 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

⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 201.

⁵ RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

⁶ 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.

faz necessária e na qual uma parte não pode ver a outra, a menos que a outra possa vê-lo, portanto, uma relação dialética.

Nestas experiências de campo, com seu Alberto, sua família e as interferências realizadas na cidade com os jovens e as crianças durante um ano e meio, vivemos diversos momentos e diferentes entre si. Buscamos 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 se deu a troca, a contradição e uma espécie de contaminação. 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, portanto, um percurso de conquistas e muitos confrontos, mas a cooperação foi à grande ação efetiva, nascida de relações conquistadas na confiança e na afetividade.

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 uma língua, a dança deve falar com o sentido da vida ou ainda como se referiu Farguell⁷: “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. É Entregar-se a Voltaire para pensar o sentido da dança, **aujourd’hui il est vrai de dire qu’on danse à livre ouvert**⁸ - é verdade dizer que dançar é como um livro aberto. É ter na liberdade e na poesia a condução desta integridade e certamente esta é a dança que vimos em nosso narrador.

⁷ FARGUELL, Roger W. Muller. **Figuras da Dança**. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 2001.

⁸ Tradução da autora

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

Cultura popular e tradição oral são aproximadas também pelas questões da memória. Memória que na visão benjaminiana é um entrecruzamento de visões e tempos, somente lembrar não faz sentido, mas devemos lembrar para construir o presente, re-significando a vida e buscando diálogos com outras camadas de tempo.

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 Duncan⁹ 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 das 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 atualidade apenas 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 se referiu Laban¹⁰.

O que buscamos foi retirar os olhares armados e emudecidos, mantendo uma relação perceptiva e sensória com o objeto, bem como, buscando as relações entre sujeito-sujeito. Estivemos atentas em não permitir um olhar para dança como objeto de pesquisa apenas como algo funcionalista que reduziria a possibilidade de transformação, o saber como algo utilitário que traz economias para as interpretações se abstém das inteirezas e das sensibilidades.

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” foram prioritariamente relativizado. Conseqüentemente, rememorar não foi apenas um ato estético de acomodação daquilo

⁹ DUNCAN, Isadora. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

¹⁰ LABAN, Rudolf. **O domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

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 as danças de nosso narrador.

2. 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 à 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 da cultura caipira. Suas danças, músicas, festas, gastronomia, são como rastros, fragmentos e memórias de um Goiás antigo, rural, pobre e miscigenado.

Antônio Cândido¹¹, em seu livro *Parceiros do Rio Bonito* descreve que a partir dos processos históricos e sociais da colonização do sudeste, a formação da cultura caipira se dá fruto da miscigenação do branco português com a índia brasileira e depois se mistura à forte presença da cultura africana no centro-sul do país. Ressalta também que esta cultura 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.

É uma rota que se funde à própria trajetória dos bandeirantes e o nosso processo de colonização. Como cita Pinto¹², 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.

¹¹ CÂNDIDO, Antonio. *Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.

¹² PINTO, Ivan Vilela. *Do velho se faz o ovo*. 1999. Dissertação. (Mestrado em Artes), Instituto de Artes – IA, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 1999.

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 Cândido¹³ revela, portanto, que surgem assim as fazendas e a mão-de-obra escrava, bem como, novos equipamentos e novas relações econômicas, mas, a cultura caipira persiste bravamente nos sitiantes, posseiros e agregados.

As particularidades e percalços da história não extinguiram a cultura caipira e, sim, fortaleceu a música caipira como representante de um Brasil do interior. Alguns autores chegam a diferenciar o conceito de Brasil Urbano e Brasil Rural, como Pinto¹⁴ que se refere a marcas com diferenças profundas entre o que se chama de Brasil Rural, sugerindo a existência de um rural sertanejo, rural caipira, rural dos pampas, rural seringueiro, cada um com suas configurações próprias.

A música e a dança na cultura caipira são partes indissolúveis nas tradições. Vilela in Pais¹⁵ sugere que a música deve ser mediadora nas relações destas comunidades. Segue dizendo que nas festas religiosas a música e 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 concretizarem 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, comilança 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.¹⁶

¹³ CÂNDIDO, Antonio. **Parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: livraria duas cidades, 1975. Ver também: Id. **Recortes**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

¹⁴ PINTO, Ivan Vilela. **Do velho se faz o ovo**. 1999. Dissertação. (Mestrado em Artes), Instituto de Artes – IA, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 1999.

¹⁵ PAIS, José Machado. **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

¹⁶ Ibid., p. 16.

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

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

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. Bourcier¹⁷ 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.

Também é antigo o hábito de se cantar e dançar pelas noites, nas ruas para suas amadas, como nas serenatas. São inúmeras as representações da dança, porque ela é fruto da produção humana. Do nascimento à sua morte, a história da civilização é completamente impregnada pela dança, do oriente ao ocidente, de cultos e rituais diversos às celebrações cívicas e festivas

Na vida cotidiana, entre seduções e banquetes, provocações e políticas ela é marcante na vida humana. O costume de dançar nasce com o próprio homem. É sempre polêmico tentar explicar o significado da dança na vida humana, por sua imensa possibilidade e diferentes pontos de vista. Aproximamo-nos, portanto, da idéia que ela nasce a partir das tensões e suas representações simbólicas; sempre vivenciando e exprimindo a intensidade das relações. Segundo Garaudy¹⁸ a própria palavra dança, em

¹⁷ BOUCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

¹⁸ GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

todas as línguas européias - danza, dance, tanz - deriva da raiz *tan* que, em sânscrito, significa “tensão”.

Das ruas para os salões, durante o século XIII ao XV, as danças circulares, as danças de roda e de pares ganham a corte, até conhecermos as danças corais. Do acervo que tratamos estão partes deste passado e nos revela danças de salão, na sua maioria danças de roda, porém todas são danças celebrativas, populares e de festas campesinas. Regina Lacerda¹⁹, 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.

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

A dança do povo ou “dança de gente” como referiu seu Alberto e retrata um tempo que não mais existe, porém, como tradição oral deixa as suas marcas nas gerações e nas memórias. Não tem caráter pedagógico, mas é uma educação visual, política, estética, moral e filosófica. Não é empobrecida pelo didatismo.

Eram ensinadas dançando e cantando, os mais antigos detinham a honra de inserir na roda os mais novos e na hora certa. Não eram danças infantis, mas as crianças poderiam assistir e aprender com a imitação e pela brincadeira.

Realizadas em *pagodes*²⁰, depois da *lida*²¹, se davam em 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.

¹⁹ LACERDA, Regina. **Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977, p.13.

²⁰ Pagodes é qualquer baile de roda ou de ponta-de rua. Ir ao pagode é ir ao baile. Pagode hoje também é ritmo e um batidão de viola onde é cantada uma moda de viola.

²¹ Depois da lida - expressão caipira usada no campo para denominar depois do trabalho campesino.

A ele, Seu Alberto, lhe 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, cantoria, dança de par, para o improviso e a poesia caipira*.

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

Mário de Andrade²² 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.

São muitas vozes nestas confluências brasileiras e populares, 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 do povo, 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.

Sem condenação e sabendo do potencial de imaginação de nosso depoente, talvez na sua própria história hajam partes recontadas ao seu modo e no tempo atual, percebemos sim que fatos dolorosos foram esquecidos ou ludibriados, mas, outros narrados com a emoção de se ter vivido intensamente.

Talvez por isso, seu Alberto encontre forças, ainda hoje, para acreditar na sua missão de *ensinar humanidades para os jovens* e 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.

3. TRAJETO, TRAJETÓRIA, TRILHA, TRILHADO

Trabalhamos, portanto, com esta memória subterrânea, que não é a uma memória oficial, mas, uma memória não monumentalizada, sequer gravada em suportes concretos, e como apontou Olga Von Simson²³, uma memória subterrânea só se

²² ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil (tomo I,II,III)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

²³ VON SIMSON, 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/Bragança Paulista: Autores Associados/ Universo/ São Francisco, 2000, p. 63-74.

expressa quando se criam condições para que ela apareça, assim passa a ser registrada, analisada e a fazer parte da memória coletiva de uma dada sociedade ou grupo.

Ou seja, as memórias subterrâneas ou marginais são aquelas sobre as quais as versões do passado não dizem respeito às classes hegemônicas, mas estão expressas nos conflitos sociais, em geral guardadas em famílias e passadas de geração a geração, comumente pela oralidade e pela experiência compartilhada com seu grupo social.

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. Seu Alberto é vivaz e altivo, dançava e cantava sempre que me recebia. A casa logo se enchia de crianças, jovens e amigos e todos, apesar da timidez peculiar de gente do interior queriam estar em cena.

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

Assim, por mais que seu Alberto seja o protagonista do enredo, estamos envolvidos num corpo de emoções e de paixões, inteligíveis muitas vezes e na contramão da modernidade.

Para falar da dança popular 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 da experiência adquirida no contato direto com a tradição.

Finca nos pés cansados as raízes de uma dança que tem intensa relação com a terra. Terra vermelha, que colore a sola áspera dos pés e de dedos alargados. Nas mãos uma energia vital e que precede o olhar. Primeiro as mãos dadas, depois os olhares.

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 a s inúmeras nuances presentes numa

tradição. Os 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 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 a novas questões e exigindo-se novas respostas. Segundo Amado²⁴ 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.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 a 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 nas escolas, nem na fragmentada vida cotidiana, mas, sim, nas relações pertencentes, nas quais, existe outra noção de tempo e espaço. As relações entre os velhos e os jovens sugerem que as experiências de vida e os afetos deverão estar ancoradas nas lembranças, pois são fundamentais na constituição de saberes humanizadores.

²⁴ AMADO, Janaína. A culpa nossa de cada dia: ética e história oral. **Projeto História**, São Paulo, vol. 15, p. 145-155, 1997. Ver também AMADO, Janaína. O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral. **Projeto História**, São Paulo, p. 125-136, 1995. vol. 14.

A memória e a sabedoria dos idosos, por certo, nos trazem as experiências vividas e que se aproximam dos ensinamentos passados por um famoso ator de *Kabuki*²⁵, já falecido, contado por Yoshi Oida²⁶ 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 descobrir as paixões diferentes, as diferentes maneiras de se lidar com o sentido de vida e da morte, à legitimar a imaginação como fonte inspiradora e 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.

Estreitam-se laços onde os saberes são revistados e compartilhados. Aqueles 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, sua forma de apontar e dizer o que a lua e mesmo no grupo, a individualidade, a criação e o improvisado é a expressão da comunidade.

Os velhos mestres mediam saberes, que penetram e alargam as possibilidades da vida, são nestas partilhas de conhecimento que o tempo sobrevoa as gerações e trazem novas possibilidades de educação do sensível junto à dança.

²⁵ Kabuqui – Segundo Marshall apud Oida faz parte do teatro tradicional japonês, assim também como o teatro nô e o contador de histórias, gidaiyu. OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

²⁶ Ibid.