

ORGANIZADO POR

ANA VALÉRIA RAMOS VICENTE

ROBERTA RAMOS MARQUES

cores & traçados

historiográficos

a dança no Recife

EDITORA

associação
REVIVA

Editora  UFPE

ACORDES E TRAÇADOS
HISTORIOGRÁFICOS:
A DANÇA NO RECIFE

EDITORA

associação
REVIVA

Editora  UFPE

acordes
&
tracados

historiográficos

: a dança no Recife





*Dedicamos este livro a todos os artistas
e seus familiares, que contribuíram e contribuem
para a construção do Acervo RecorDança.*

ASSOCIAÇÃO REVIVA

Diretor-presidente **Angelo Aimberê**

Diretora financeira **Liana Gesteira**

Diretora-secretária **Wanessa Santos**

ACERVO RECORDANÇA

**Aílce Moreira, Daniela Santos, Elis Costa,
Ju Brainer, Liana Gesteira, Roberta Ramos,
Taína Veríssimo e Valéria Vicente**

EDITORA DA UFPE

Diretor **Lourival de Holanda Barros**

Vice-diretor **Fábio Cavalcante de Andrade**

FICHA TÉCNICA

Organização **Roberta Ramos e Valéria Vicente**

Coordenação editorial **Liana Gesteira**

Produção **Aílce Moreira**

Administração
do projeto **Roberta Ramos e Liana Gesteira**

Projeto gráfico
e diagramação **Moacyr Campêlo**

Revisão **Adely Couto**

Agradecemos a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a construção desta publicação:

Associação Reviva, Ângelo Aimberê, Tamisa Vicente, Severino Vicente, Afonso Oliveira, Tereza Noronha (in memoriam) João Paulo Lima e Silva Filho, Mônica Lira, Sônia Sobral, Ana Maria Ramos, Rejane Gesteira, Durval Muniz Albuquerque, Movimento Dança Recife, Caio Lima, Cia. Etc., Coletivo Lugar Comum, Grupo Peleja, Kleber Lourenço, Fred Nascimento, Lau Veríssimo, Fernando Figueirôa, Acupe Grupo de Dança, Patrícia Costa, Raimundo Branco, Adriana Gehres, Compassos Cia. de Danças, Paulo Henrique, Grupo Experimental, Vaneide Moreira, Antonio Melo, Dorcas Santana, Marcelo Sena, Breno César, Orlando Nascimento, Irma Brown, Marcela Rabelo, Maria Eduarda Gusmão, Lírio Ferreira, Marcelo Pinheiro, Adriana Carneiro, Maria Agrelli, Oscar Malta, Guilherme Schulze, Marcelo Coutinho, Adauto Costa, Lucy Costa, Renata Vieira, Vilma Carijós e Gilson Santana (Mestre Meia Noite), Glória Maria Gomes, Gilson Gomes, Angélica Lins, Antônia Batista Ferreira, Ubiracy Ferreira e Thiago Ferreira, Mestre Zumbi Bahia, Christine Greiner.

Aos profissionais que atuaram no RecorDança ao longo de sua história:

Maria Helena Sette (in memoriam), Marcelo Sena, Isabela Cribari, Márcia Virgínia, Maria Goretti Rocha de Oliveira, Uana Mahin, Renata Pires, Duda Freyre, Leda Santos, Carlos Ferrera, Andreína Vieira, Afonso Oliveira, Mônica Lira, Acácia Coutinho, Andréa Batista, Celly de Brito Lima, Rose Ferreira, Hélder Lima e Silva, Lino Madureira.

Aos funcionários do Fundo Pernambucano de Incentivo a Cultura, Norma Melo, Yêda Costa, Elisângela Oliveira, Glauber, Alcione, seus gestores e aos integrantes das Comissões deliberativas desde 2003.

PÁG. 206

Índice de imagens

Sobre os autores

PÁG. 202

Indícios de gênero na história
da dança do Recife (ensaio fotográfico)

Ju Brainer

PÁG. 183

Performar arquivos,
desencadear afetos,
emancipar histórias:
ficção e interatividade
em duas exposições
historiográficas
do Recordança
Roberta Ramos
Marques

PÁG. 167

História e dança – uma
relação com a morte
Flavia Pinheiro Meireles

PÁG. 95

12

“Espalhando brasas”:
pensando pedagógica e criativamente
o frevo a partir de um olhar do presente
Jefferson Elias de Figueirêdo

PÁG. 107

11

6

7

Memória como experiência política

Nirvana Marinho

PÁG. 137

9

Mulheres Notáveis: despertando
olhares para a contribuição
das mulheres na Dança Afro do Recife

Daniela Santos

PÁG. 121

8

10

Histórias ao pé do ouvido:
o meu conto sobre a dança
que o Recife me contou
Elis Costa

PÁG. 149



sumário

Por uma contradisciplina da história
Christine Greiner

PÁG. 13

Prefácio

Acordes e traçados
Ana Valéria Ramos Vicente e
Roberta Ramos Marques (Organizadoras)

PÁG. 17

Introdução

5

Frames e
Trajetórias
da Videodança
no Recife
Ailce Moreira

PÁG. 81

Mover-se por
intuitos pedagógicos
Taína Veríssimo

PÁG. 39

1

Entre a memória
e a historiografia:
apontamentos para refletir
sobre a geração
da dança no começo
dos anos 2000

Ana Valéria Ramos Vicente

PÁG. 23

2

Figurinos, uma segunda
pele na história
da dança do Recife
Djalma Rabêlo do Amaral
Filho

PÁG. 69

3

Estados provisórios no habitar e no criar
Liana Gesteira Costa

PÁG. 55

4



PREFÁCIO

Por uma contradisciplina da história

Christine Greiner

Todos sabem que há sempre muitas formas de se contar uma história. No caso deste livro, a escolha de Valéria Vicente e Roberta Ramos foi muito clara. Ao propor uma “historiografia de acordes e traçados” indicaram, logo de saída, o objetivo da obra que, aliás, chega ao mercado editorial em um momento particularmente oportuno.

Até hoje não tem sido fácil documentar as histórias das danças no Brasil. Com raras exceções, a prática de historiografar é recente e ainda muito pouco trabalhada em nossas faculdades de dança. Há um crescimento de pesquisas a este respeito, mas as teses nem sempre chegam a ser publicadas e, quando o são, as redes precárias de distribuição não costumam facilitar o acesso.

No caso deste livro, uma das primeiras impressões para quem lê os textos é como tudo o que é discutido pelos autores locais escapa daquilo que costuma assombrar a pesquisa de dança em uma cidade como Recife que, por estar fora do eixo principal do país - refiro-me à produção de poder-saber capitaneada pela região sudeste -, é facilmente estigmatizada por olhares estrangeiros como uma produção popular, exótica e com ares nacionalistas.

A contradisciplina de uma história oficializada por clichês, estereótipos e linhas abissais pré-concebidas, busca propositalmente outras ações, tendo em vista invadir territórios, desprender-se de molduras e coletar traçados e acordes, que ora harmonizam, ora desarmonizam as partituras. Por isso,

a escolha terminológica do título é fundamental.

Quando Michel Foucault começou a usar os termos genealogia, arqueologia e historiografia, explicitou algumas questões que já haviam sido observadas por outros autores importantes como Nietzsche e Jean Hyppolite, mas que precisavam ser retomadas (e repensadas) naquele momento de efervescência que se estendeu dos anos 1960 até os 1980. O desafio não era apenas documentar ou relatar, mas apresentar um dos temas mais caros à sua pesquisa: as relações de poder e a constituição de saberes através de práticas discursivas.

Este período também foi turbulento e efervescente no Brasil. Os motivos eram bem distintos daqueles que mobilizavam os filósofos na França, uma vez que estávamos sob regime militar. No entanto, embora a história estivesse oficialmente banida das escolas, cedendo lugar à Educação Moral e Cívica, nunca foi tão importante conhecê-la, refletindo acerca das distinções entre o que seria uma história oficial e as suas múltiplas histórias 'acontecimentais'.

Desde então, foi se tornando cada vez mais claro que contar uma história poderia ser um modo de identificar verdades no tempo, como dizia o próprio Foucault. Ou seja, verdades provisórias e narrativas constituídas como ações e discursos nem sempre explícitos. É quando a presença do corpo torna-se cada vez mais central nas discussões.

A dança, de certa forma, sempre soube este ofício de narrar cartografando memórias, uma vez que as suas histórias sempre foram histórias do corpo, do movimento e das singularidades das formas de vida. O exercício de recontá-las a partir de seus próprios contextos, como uma historiografia de ideias, vestígios e imagens é o desafio enfrentado pelas pesquisadoras do Recife.

Como explicado na introdução, a prática do arquivo e da documentação já vem ocupando alguns anos de suas vidas através do projeto RecorDança. Agora, neste livro, a pluralidade de vozes encontra novos modos de compartilhar. Os métodos não são homogêneos e a diferença entre os artigos apresentados é, por si mesma, uma indicação das perspectivas distintas e das fases em que estão os autores.

Quando uso aqui o termo *fase*, não estou me referindo a fases de um desenvolvimento progressista e muito menos a um alvo a ser atingido. Penso em Gilbert Simondon, um autor que preferia pensar em processos de individuação do que em indivíduos. Para Simondon, todos nós nascemos coletivos. Os processos de individuação ocorrem em fases durante toda a nossa vida. De certa forma, somos sempre de-fasados de nós mesmos, e esta incompletude nos constitui sempre em processo e na relação com os outros. Isso vale para pessoas, ideias e todo tipo de texto que será sempre reescrito a cada vez que for lido. Dessas leituras plurais emergem narrativas errantes ou o que tenho preferido chamar de cadeias perceptivas ainda não nomeadas. Este modo de expressar o intenso movimento entre culturas me ocorreu quando estava finalizando um livro sobre diásporas cognitivas das leituras do corpo no Japão. Seja no Recife ou em Tóquio, sempre ha-

verá fluxos incessantes de percepções, de singularidades e de processos de individuação.

O que encanta a nós, que gostamos de pesquisar, é justamente como articular as conexões e os movimentos. Nestór Garcia Canclini, em seu livro *A Sociedade sem Relato* (2012), constatou que vivemos um momento em que todas as tentativas de conceituar generalidades têm padecido frente à força singular das multiplicidades. Até mesmo algumas propostas conceituais que foram relevantes no passado, parecem datadas, como, por exemplo, a noção de *campo*, proposta pelo renomado Pierre Bourdier. Reconhecer campos distintos de conhecimento tornou-se insuficiente e ficcional, uma vez que os campos parecem cada vez mais indistintos e, diferentemente do pensamento moderno, não estão integrados a um relato dado a priori.

No caso da dança e, especificamente, aqui, nessas breves historiografias das danças do Recife, há movimentos que ocorrem ao mesmo tempo, atravessando textos e diferentes epistemologias. Eles navegam do pequeno ao grande e vice-versa. Daquilo que se vê e se inventa, vendo em tempos, circuitos e espacialidades distintas.

Quando chegamos ao fim da leitura, a sensação é a de que seria um bom momento para recomeçar. De alguma forma as imagens e apontamentos mostram que a riqueza de singularidades no Recife só está começando a florescer. Isto não significa que o trabalho seja recente, uma vez que a maioria dos artistas atua há anos, muitas vezes sem apoio, criando redes de resistência político-afetivas. Tais experiências indicam justamente que todo processo artístico precisa de um tempo lento. Cada vez mais raro. Cada vez mais precioso em tempos de neoliberalismo.

CANCLINI, Nestór García. **A sociedade sem relato**, antropologia e estética da iminência. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2012.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GREINER, Christine. **Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: Ed. n-1, 2015.

SIMONDON, Gilbert. **A gênese do indivíduo**. Trad. Luiz B. Orlandi. In: PELBART, Peter Pal, COSTA, Rogerio da (orgs). **O reencantamento do concreto**. Cadernos de Subjetividade da PUC-SP. São Paulo: Ed. Hucitec, 2003.

INTRODUÇÃO

Acordes e traçados

Ana Valéria Ramos
Vicente e Roberta
Ramos Marques
(Organizadoras)

Este livro que o leitor tem em mãos também tem uma história. Contar um pouco dela muito nos praz, porque a sabemos contar de vários jeitos, incansavelmente, e os fios e linhas de seu conjunto têm grande apreço para nós, em cruzamentos e conjunções que só nos fazem, a cada dia, cultivar e fortalecer o pensamento de que “coerência gera coerência”.

O primeiro cruzamento ou conjunção que apresentamos aos leitores do livro *Acordes e Traçados Historiográficos: a Dança no Recife* é o que conecta e torna ainda mais complexos, ricos e polissêmicos os termos acordes, traçados e historiografia. E, ainda, o que os conecta com a pluralidade de Histórias da Dança do Recife que desejamos fazer circular.

O acorde, comunhão de notas musicais, formando uma sonoridade compósita, é a metáfora musical que pegamos de empréstimo do historiador e professor de História José D'Assunção Barros (2011), que a utiliza para referir-se ao conjunto de referências que se agenciam na trajetória e linha teórica de um determinado historiador, a fim de entender, neste conjunto, a devida complexidade e possíveis plurivocalidades, consonâncias e dissonâncias que lhe são próprias. Ao passo que o autor usa esse elemento da harmonia musical para complexificar a relação de cada historiador com os paradigmas teóricos no campo da História, nós a utilizamos para referirmo-nos ao pensamento historiográfico compósito pelo conjunto de nossas referências no *Acervo RecorDança* e, conseqüentemente, neste volume.

Assim como os acordes, nossas afinidades, formações, referências, escolhas, estilos e interesses em História da Dança consoam ou dissonam, de forma que, no interior de nossos acordes teórico-metodológicos, mesmo nossas dissonâncias “resultam em algo belo - *tenso*, mas belo” (BARROS, 2011, p. 28). Portanto, acordes aqui são as combinações possíveis entre nossas afinidades e nossas diferenças de recortes, de momentos, de olhares e de práticas no fazer historiográfico.

No todo harmônico que compõe o pensamento do RecorDança e também dos escritores convidados desse livro, estão embutidas as “sonoridades secretas”, ou seja, as singularidades de cada uma das vozes aqui articuladas nesse projeto comum.

Tais singularidades se fazem desejáveis, assim como se desejam singulares os desdobramentos que os leitores queiram tomar para si; e estão visíveis nos traçados propostos a cada artigo, que, como tais, são escritos possíveis, linhas, riscos, esboços, cruzamentos, inacabados e passíveis de serem completados, reinterpretados a cada leitura, reescritos e transformados em novos pensamentos, práticas e materialidades.

Historiografia, numa explicação *prestíssima*, é tanto a prática de registrar por escrito a memória do passado; quanto a própria ciência dessa prática. Assim, os *acordes* e *traçados* são *historiográficos*, a um só tempo, porque se debruçam sobre conteúdos históricos da dança do Recife, mas também dão visibilidade às afinidades entre nossos pensamentos teóricos sobre a própria História.

Estes acordes e traçados historiográficos compõem, portanto, uma proposição de cruzamentos que tratam tanto este conteúdo histórico, quanto o pensamento teórico historiográfico, numa perspectiva conceitual em que está pressuposta a compreensão de história como relacional e inacabada, e, conseqüentemente, sempre sujeita às interpretações e reformulações.

Os traçados que nesta publicação se apresentam são exercícios de leitura compostos de rastros, cores e processos diferentes entre si, mas que convergem no objetivo de abordar a historiografia da dança como um ofício que atua sobre diferentes práticas que compõem o que podemos chamar de dança. São exercícios que, dentro de uma escrita acadêmica, buscam dialogar com a história, a partir de uma proeminência do corpo e da experiência, seja esta da dança, do acervo, da prática pedagógica, da curadoria, da pesquisa histórica ou das articulações entre essas áreas de conhecimento.

A própria história do RecorDança - com as pessoas que este acervo tem acolhido ou colocado em encontro - foi contribuindo para chegarmos a um conjunto heterogêneo de interesses, a partir de acordes, igualmente, entre a trajetória de cada um e o contexto mais amplo da dança na cidade, ou outros contextos do país.

Por isso, a segunda conjunção que apresentamos é composta por traços de cada artigo e dos movimentos que os trouxeram a esta publicação, visto que nem todos são produzidos pela equipe do Acervo RecorDança.

O primeiro artigo, assinado pela idealizadora do Acervo RecorDança, Valéria Vicen-

te, e narrado em primeira pessoa, problematiza as possibilidades e limites do relato enquanto documento, ao mesmo tempo em que constrói um cenário composto por um conjunto de dados/rastros sobre as iniciativas da dança no Recife nos primeiros cinco anos do século XXI.

A partir da análise de documentos do acervo e dados disponíveis na internet, Taína Veríssimo constrói leituras sobre a contribuição de grupos de dança e coletivos artísticos para o ensino de dança, evidenciando que a condição de artistas e de participação em grupos ou companhias conferiu a essas atuações um pensamento diferenciado, “mais complexo”, de formação em dança - tanto do público, quanto do artista.

Aprofundando a reflexão sobre os grupos e coletivos, Liana Gesteira discute as implicações entre os modos de organização e os processos de criação em dança. Através de sua análise, podemos perceber essas organizações como “experiências de convivência artística e profissional que evitam repetir modelos, e procuram estados provisórios de atuação e gestão”.

Movimentos das formas de organização movimentam processos de criação e a materialização de diferentes elementos dos trabalhos artísticos. Esta também é a questão para o artigo de Djalma Rabêlo, produzido a partir de sua monografia de conclusão de curso de licenciatura em dança na UFPE, um estudo sobre o figurino de três obras de diferentes artistas. Os seus traçados o levam a concluir que “o estudo dos figurinos dos espetáculos desses artistas mostraram correlações entre suas criações e as peculiaridades na forma de se organizarem para produzir”.

Já o artigo de Ailce Moreira apresenta uma reflexão que é fruto de uma série de acordes e confluências possíveis através de três experiências vivenciadas com a videodança. Entre antigos e novos interesses e formações da pesquisadora, conjugando-os em sua escolha pela prática da videodança; entre a pesquisa desenvolvida no RecorDança e a desenvolvida no contexto acadêmico, como parte do Mestrado em Artes Visuais na UFPE; entre a teoria e a prática, articuladas de forma imbricada na pesquisa *Contribuições entre o corpo e o vídeo*, promovida pela Cia. Etc.

De muitos outros encontros e acordes se traçam os pensamentos que aqui se reúnem. O recente encontro do Acervo RecorDança com o projeto Temas de Dança rende nesta publicação a contribuição de Flávia Meireles, em sua reflexão sobre a corporalidade da leitura, da escrita e das escolhas bibliográficas, evocando a historicidade do próprio historiador.

Numa compreensão de história implicada no presente, o artigo de Jefferson Figueiredo, também fruto de uma monografia de conclusão do Curso de Dança, questiona “como inscrevemos no corpo de hoje questões sobre a história da dança do frevo.” A partir de sua perspectiva de dançarino e professor, apresenta formas de conhecer elementos da história do frevo, transformando suas práticas profissionais.

Daniela Santos, cuja aproximação com o Acervo se deu através do interesse pelas

danças populares, destaca, em seu artigo, a importância das mulheres como lideranças em grupos de dança afro, que, normalmente, são identificados por suas lideranças masculinas. Seu trabalho apresenta o contexto da dança afro, em Recife, sobre a qual são raras as publicações.

E, como “coerência gera coerência”, no mesmo seminário de comemoração dos 10 anos do RecorDança que nos fez encontrar Flávia Meireles e o Temas de Dança, nos reencontramos com uma antiga parceira, Nirvana Marinho, criadora do Acervo Mariposa. Dos “afetos” com os quais ela nos envolveu, surgiu o desejo de ampliarmos a parceria, nomeando-a de *Projetos Vizinhos*, numa empreitada de fortalecer experiências de histórias afetivas como a dessa publicação, para a qual também a convidamos a contribuir com seu olhar. Os silêncios e as decisões sobre o que é escolhido falar ou guardar é tema do seu artigo, numa reflexão sobre o Acervo enquanto experiência. “Quando conhecemos e vivenciamos um acervo de dança é que nossa relação corporal com a história muda. Nossa memória ativa-se para um estado de presença”.

A experiência do Acervo, bem como as várias possibilidades de vivenciá-lo, é também o elemento fundamental do trabalho assinado por Elis Costa, dedicado a apresentar o processo de criação e construção de programas de áudio, a partir de entrevistas realizadas em 2003 e 2004. Contando a história do projeto *Histórias ao Pé do Ouvido*, a autora coloca a dança em primeiro plano, ao revolver as “sonoridades secretas” das vozes de sujeitos dançantes envolvidos no projeto.

Uma das formas de contar história que o Acervo RecorDança tem cultivado e, através da qual passamos a materializar não apenas documentos do acervo virtual, mas também as práticas de dança e concepção da história que defendemos, é a produção de exposições historiográficas. Sobre esta forma de performar e de dar movimento a nosso acervo, reflete o artigo de Roberta Ramos, que apresenta a prática curatorial e suas implicações com a historiografia e com a dança, discutindo como a prática de “impregnar de dança e de poesia a forma como daríamos movimento ao que estava em nosso acervo, articulando conexões entre aspectos históricos descontínuos, começava a parecer representar, para nós, uma oportunidade de praticarmos o exercício de ‘historiador-artista’”.

Por fim, e dando início a uma nova forma de composição de artigo/exposição, a fotógrafa Ju Brainer articula possíveis discussões de gênero a partir de documentos do acervo que falam e calam sobre a presença de homens nos espetáculo de dança. Sua seleção, que reúne obras de apuro estético com documentos produzidos de forma doméstica, nos ajuda a ver a multiplicidade de traçados que um rastro do passado nos permite rascunhar e o acorde que a mesma fez soar como uma questão, deslocando o foco da palavra para a imagem.

Com esse deslocamento, concluímos esse volume, metaforizando, assim, nosso desejo de investir em outras formas de relação entre a experiência e a escrita historiográfica.

Através desse conjunto compósito de práticas e pensamentos, conexos por esse desejo de contaminar a escrita pela experiência, podemos, ainda, ver fluírem as passagens entre diferentes proposições e temporalidades. Podemos fazer essas passagens respirarem o que também os diferentes momentos e repertórios de cada pesquisador possibilitam, a partir de uma perspectiva emancipada de pesquisa e de História da Dança. O que dissona produz beleza, quando “coerência gera coerência”.

Parte relevante dessa coerência que desejamos diz respeito ao fato de que o traçado que propomos, na organização e articulação entre os artigos, é mais uma possibilidade de perceber o conjunto das reflexões propostas pela prática historiográfica em nosso contexto. Em seu conjunto, podemos nos enxergar como parte de uma produção intelectual que atua para a ressignificação da ideia de passado e efemeridade da dança, mas que não deixa de investir na consolidação de acervos documentais que apostam na concretude das ideias de dança. Por outro lado, também compomos um cenário recente no Brasil, no qual artistas assumem, como parte de seu trabalho, a pesquisa e a reflexão teórica, por vezes até mesmo na materialidade da cena. A possibilidade de refletir sobre afetações da prática artística pela prática historiográfica, e vice-versa, é um interessante possível desdobramento para este livro, cujos autores, em sua maioria, mantêm-se como artistas e fazedores de danças. Atividades profissionais de dança em Recife remontam a década de 1950, com diferentes iniciativas e proposições estéticas e formas de organização. Neste livro a ênfase dos artigos recai sobre os fazeres deste início de século XXI muito em razão das perguntas que moveram os pesquisadores a desenvolverem seus recentes projetos e pesquisas.

Esta publicação, como registro de que trabalhamos para sermos pesquisadores ativos que formulam perguntas, nasce do desejo de congregiar leitores ativos, que transformem nossos rastros em novos traçados e que possam integrar nossas ideias a seus próprios acordes.



Artigo produzido em 2012,
dentro das atividades do projeto
Memória do Tempo Presente

*"A memória é filha do presente.
Mas como seu objeto é a mudança,
se lhe faltar o referencial do passado,
o presente permanece incompreensível
e o futuro escapa a qualquer projeto."
(MENESES, 1992, p.14).*



ENTRE A MEMÓRIA E A
HISTORIGRAFIA: APONTAMENTOS
PARA REFLETIR SOBRE A GERAÇÃO DA
DANÇA NO COMEÇO DOS ANOS 2000

1

*Ana Valéria
Ramos Vicente*

PRÓLOGO

Ao iniciar o Acervo RecorDança, em 2003, elegemos os depoimentos e os arquivos dos artistas como nossas fontes principais. Entre outras questões, essa escolha salientava nosso desejo de permitir uma construção historiográfica plural e afinada com uma compreensão de mundo e de construção intelectual que relativiza a ideia de prova e busca dar voz a diversos discursos, sejam eles dissonantes entre si ou não. Diante desse desafio, a própria estrutura do acervo vem se moldando na busca de encontrar forma e espaço para agregar esses diferentes rastros dos acontecimentos.

Para o ano 2012, foi aprovado pelo Funcultura o projeto de organização de documentos de artistas que iniciaram a produção coreográfica a partir do ano 2000. Portanto, durante aquele ano, toda equipe trabalhou para organização de documentos referentes à produção da geração de coreógrafos que se desenvolve entre o ano 2000 e 2010. Eu faço parte dessa geração, pois desenvolvo trabalhos coreográficos a partir de 2002. Como integrante da equipe, cumpro o duplo papel de ser pesquisadora e fonte para pesquisas do mesmo projeto. Diante das implicações metodológicas¹ que isso envolve, fui construindo o entendimento de que meu artigo, neste contexto, que compõe os resultados daquele projeto, deveria ter o formato de depoimento para acentuar esse lugar de fala.

Assim, o conteúdo deste trabalho organiza os resultados de uma entrevista imaginária comigo mesma sobre o início de minha atuação profissional, na qual são abordados temas e questões que compõem as entrevistas para as biografias do Acervo RecorDança, tais como: *“Você chegou a ter uma atuação em dança... Como se deu esse processo de profissionalização? Você poderia falar um pouco sobre a dança*

¹ A esse respeito apresento mais detalhes no fim do artigo.

como meio de sobrevivência? Você poderia citar momentos de efervescência em dança na cidade? Poderia citar nome de pessoas ou instituições que apoiam ou promovem as criações e formações em dança. No período x, que obras ou grupos ou artistas eram referência para o cenário da dança?; Que espetáculos considera que foram importantes para a época?”

Essas são algumas perguntas que compõem o roteiro de entrevista implementado para criação do Acervo RecorDança em 2003. Em diálogo com esse instrumento, escrevi esse depoimento com foco na descrição do meu processo de profissionalização (eixo 1)²; tentando, ao máximo, dar

pistas dos contextos de criação e produção (eixo 2) que vivenciei naquele período.

Discutindo a relação e a distinção entre história e memória, a historiadora Arlette Farge lembra que “a memória, bem o sabemos, é um teatro pessoal e se fabrica através de reconstituições íntimas ou míticas que podem embarçar o historiador” (FARGE, 2011, p.78). Ao substituir o relato histórico pelo depoimento, procuro dar ênfase à necessidade de historicizar e contextualizar a produção intelectual como parte do processo de criação de hipóteses e interpretações. Também por isso, apelo aos leitores que tomem certa distância das “verdades” e tome as informações deste texto como pistas a serem contextualizadas e interrogadas. A tentativa de dar coerência ao vivido que realizou, ao evocar memórias e apresentar fatos, precisa ser lida com instrumentos que contextualizem o momento e o modo de produção desse discurso.

² O roteiro é dividido em três eixos: 1. Aspectos da profissionalização, 2.Criação Coreográfica e 3. Contexto de Criação e Produção Coreográfica.

CENA I – OU ESBOÇO DE CENA FINAL

Em 2010, o curso de graduação em dança da UFPE recebia a sua segunda turma e contava com professores com mestrado e doutorado na área de dança. Estava em plena produção o primeiro projeto de iniciação científica na área de dança desta instituição, coordenado pela professora Roberta Ramos Marques. O Movimento Dança Recife, já estruturado como associação da sociedade civil, desenvolvia o projeto Plataforma Itinerante, através do qual dividia a experiência de atuação política em doze cidades em todas as microrregiões do Estado para contribuir para o desenvolvimento de políticas públicas para dança. Representantes desse movimento haviam colaborado na atuação da Câmara Setorial de Dança do Governo Federal e, consequentemente, da

estruturação do Sistema Nacional de Cultura; na prefeitura do Recife, havia uma gerência de dança já com cinco anos de atuação. No Governo do Estado estava se discutindo a criação da diretoria de dança, criada em 2011, com o nome de assessoria de dança. O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura destinou, de forma direta, R\$ 2.159.660,36 à área de dança, distribuídos em 31 projetos. O Acervo RecorDança disponibilizava pela internet vídeos, fotografias, textos sobre grupos e companhias do Recife e desenvolvia o projeto de manutenção que resultou no primeiro volume do livro Coleção RecorDança – Acervo de Vídeos. Enquanto, no ano 2000, a única publicação sobre dança no Recife versava sobre dança popular cênica, na última década, quase uma dezena de livros foi publicada com diferentes abordagens. O Festival realizado pela prefeitura chamava-se Festival Internacional de Dança do Recife e integrava o circuito de festivais apoiado pela Petrobrás, mas já não era o único festival de dança da cidade. Houve também a 7a. Edição da Mostra Brasileira de Danças e a 9a. do Festival Pernambuco em Dança, a 8a. edição do Festival Estudantil de Teatro e Dança e o Festival Janeiro de Grandes Espetáculos contava com consistente programação de dança. Nenhum dos grupos que existiam em 2000 havia sido extinto, ao contrário, muitos deles ampliaram suas formas de atuação, oferecendo cursos de formação e realizando turnês regionais e nacionais; novos grupos, coletivos, duplas e artistas independentes atuavam na cidade e circulavam por eventos no Brasil. Poderia arriscar dizer que a dança de Recife estava articulada em diferentes redes nacionais de produção, discussão e distribuição da dança. Apesar de essa rápida mirada não dar conta das adversidades que ainda existiam, elas podem ser sinalizadoras de que houve um avanço na estrutura de produção, nas práticas de criação e formação, se tomarmos o ano 2000 como parâmetro de comparação. Essas transformações foram conquistas, realizadas através de trabalhos coletivos e individuais, permeadas por conflitos e também por encontros. As informações abaixo tentam dar a ver alguns elementos desse processo de construção.

CENA II – OU EXPLICITAÇÃO DOS CENÁRIOS

Como mencionei, o ano 2000 foi o período em que decidi atuar profissionalmente na área de dança, no entanto, o cenário profissional que eu enxergava poderia ser chamado de deprimente. Por exemplo, na África Produções, produtora cultural em que eu trabalhava, redigi às pressas um projeto para o Grupo Experimental obter um prêmio da Funarte cujos recursos disponibilizados para a Região, na área de dança, ainda não tinham sido pleiteados por nenhum grupo. Além de denunciar a falta de articulação e profissionalização do setor, esse episódio me mostrou também que os recursos para a área eram escassos, visto que o valor do prêmio era pequeno, em relação

aos demais projetos que eu redigia.

O modelo mais profissional de grupo de dança era o Balé Popular do Recife, que tinha construído um mercado junto às instituições de turismo, mas que, desde o período em que eu fui aluna lá (1993 – 1997), já enfrentava constantes dificuldades financeiras.

Na área de dança contemporânea, existiam a Companhia dos Homens, a Compassos Cia. da Danças, a Compassos Cia de Dança, o Grupo Grial e o Grupo Experimental, este último, o único que mantinha um espaço como sede e que, por isso, recebia outros grupos e artistas que precisavam dar aulas e ensaiar. Nenhum grupo pagava salário ou cachê por ensaio. Alguns bailarinos se mantinham financeiramente como professores de dança com carga horária bastante exaustiva. Eu os ouvia e entendia que manter esse cotidiano era uma vitória do prazer (de trabalhar com dança) sobre os valores da sociedade e, por isso mesmo, fonte de atritos com família e namorados. Eu me recusava a dar aulas, por acreditar que o ensino me impediria de realizar meu objetivo inicial. Também, percebi como era difícil conseguir recursos para produção, divulgação e manutenção de temporada.

Nesse período, já havia lei de incentivo à cultura estadual (regulamentada em 94) e municipal (criada em 96). Os grupos aprovavam, mas não conseguiam captar os recursos junto às empresas. O primeiro projeto de dança a captar dessa forma foi a montagem de Dom Quixote, pela Carol Lemos Dançarte, que sofreu muito diante

da inexperiência, com a prestação de contas dessa nova forma de patrocínio cultural.

Havia o Festival Nacional de Dança do Recife, promovido com patrocínio da Prefeitura do Recife, pela professora de dança de salão Andréa Carvalho, pelo produtor Luiz Tomashiro (dono da loja Shiro Dance) e por Mônica Lira (diretora do Grupo Experimental). O Festival foi criado em 1996, num momento em que a dança de salão mobilizava muita gente em escolas de dança e eventos públicos, a exemplo do Dançando na Rua, e os grupos e escolas estavam desarticulados e carentes de espaço para apresentação. O festival foi, portanto, muito importante para a retomada de um cenário que terminava por girar em torno desse espaço. Mas, no ano 2000, já havia crítica ao seu formato, principalmente quanto à quantidade de atrações por noite, ausência de curadoria, presença maciça de coreografias escolares. Eu percebia que os grupos queriam se profissionalizar e por isso a estrutura inicial já não dava con-

ta do cenário que o próprio festival ajudou a criar. Mônica falava sobre isso e também sobre a dificuldade de encontrar um formato que mantivesse o público grande que frequentava o evento. Pelo que eu via, o festival não gerava muito dinheiro e todo mundo trabalhava muito. Muitos dançarinos aproveitavam a possibilidade de ganhar um recurso extra e trabalhavam como assistentes de produção e no transporte dos elencos.

Fora do festival, pouquíssimos artistas da dança de outros estados se apresentavam no Recife e, por isso, o que vinha pelo festival alimentava os artistas da cidade. Lembro do impacto positivo que o Grupo Quasar gerou, com trechos de seu *Coreografia para Ouvir*. Foi muito contaminador. Também havia muitas oportunidades de aprender com diferentes professores, diferentes técnicas. No festival de 2001, fiz aula de Contact Improvisation com o americano Bill Young; Dança clássica para dançarinos contemporâneos, com Ângela Nolf; Dança Contemporânea, com Tuca Pinheiro; para citar os mais ligados ao meu foco de interesse.

O diálogo entre os grupos não era fácil. Lembro-me do meu espanto, em uma avaliação do festival, diante das falas que demonstravam muita mágoa entre os artistas, fruto de pequenas desavenças (pelo menos a mim pareciam pequenas, apesar de saber que o tamanho dos sentimentos é algo pessoal e não mensurável) durante festivais ou ligadas à mudança de bailarinos de um grupo para outro, ou ainda ligadas à concorrência que havia entre escolas de dança. Havia também ainda um pouco de preconceito com os grupos de dança popular, que eram considerados “sem técnica”. Lembro de algumas tentativas de juntar as pessoas para criar algum tipo de associação, mas não tinham continuidade.

Em 2000 e 2001, diante do cenário que via e tomada pelo idealismo com o qual fui formada, eu acreditava que poderia ajudar a criar e ampliar os espaços da dança para a gente poder atuar. Como sobreviver de dança para além da opção da atuação no ensino? Como ter público, patrocínio, visibilidade? Precisávamos ganhar espaço em diversos setores como crítica, produção, políticas públicas, formação, pesquisa... A ideia que eu tinha era que minha experiência de produção e jornalismo poderia me ajudar a concretizar atividades das quais eu gostaria de participar. Assim me dediquei a conseguir recursos para um espetáculo em que eu integraria o elenco, promover um curso do qual eu gostaria de participar, realizar um projeto que eu achasse necessário para o setor, etc...

É até emocionante ver que essa foi minha estratégia: pensar sobre o que eu tinha necessidade e buscar os meios de concretizar e dividir com outros artistas. Foi assim que, em 2003, surgiu o Acervo RecorDança. Diante da necessidade de entender o processo histórico e as práticas de dança da cidade, me perguntei sobre como ter acesso a essas informações e como torná-las acessíveis. Como escrevi em artigo publicado na Revista Arrecifes, logo depois do lançamento do Acervo: “A constituição de um acervo que materializasse a produção cultural se conformaria como um instrumento para dar visibilidade e corpo político para o setor e, assim, estreitar o contato com outros setores da sociedade” (VICENTE, 2004, p.51).

CENA III - OU PERFORMANCES

Minha mãe costumava dizer que decisões acertadas trazem coerência para a vida. E que coerência atrai coerência, criando um ciclo virtuoso ao qual podemos chamar de sincronicidade ou coincidência. Pois bem... por coincidência, em meados do ano 2000, justamente quando decidi “virar artista”, o Teatro Hermilo Borba Filho acabara de ser reformado e estava sendo reinaugurado como um Centro de Formação em Artes Cênicas. A atriz venezuelana Elisa Toledo Todd assumiu sua direção, organizando um extenso calendário de cursos com artistas reconhecidos de diversas áreas e nacionalidades. Diferentemente dos cursos de três a cinco dias oferecidos nos festivais de dança de então, esses cursos se estendiam com carga horária bastante signifi-

cativa, em torno de 40 horas cada. Geravam convivência, deixavam marcas no corpo e na sensibilidade.

Particpei de alguns, de dança, de teatro, de tai chi chuan... Eram cursos que ofereciam técnicas e abordagens que não estavam disponíveis na cidade. Eu acreditava que potencializariam meu processo de formação, principalmente na área de interpretação e conhecimento do próprio corpo. Mas eles iam mais além. Por exemplo, com Marcelo Ataíde, que estava fazendo formação para professor de dança na França, aprendi muitos exercícios de propriocepção, alinhamento ósseo e relaxamento do tônus muscular, que hoje são bastante utilizados, mas que não o eram – pelo menos pelos professores de dança que eu havia conhecido até então. Depois partíamos para laboratórios, a partir de sensações corporais, evocação de sentimentos com estratégias diversas. Os cursos de iniciação teatral tra-

ziam uma visão mais física e sensorial do trabalho do ator. Com o já reconhecido preparador de atores Christian Duurvoort e sua então esposa, a bailarina Patrícia Zuppi, participei de momentos de integração e experimentação que ainda guardo na memória. A compreensão do trabalho corporal se ampliava, e as possibilidades de expressão se inundavam de informações sobre teatralidade, movimento e consciência corporal. Com Cristiana Morganti, que pertencia ao elenco do Wulpertal Tanz Theatre, conheci procedimentos da dança-teatro, num curso chamado Dança e Improvisação; com Peter Dietz, iniciei o contato com o imenso universo da Nova Dança e da dança pós-moderna. Ou seja, em pouco mais de um ano, o universo em que escolhi atuar havia se alargado consistentemente no que se refere às possibilidades expressivas.

Em longo prazo, essas vivências ajudaram a consolidar um perfil de intérprete criadora para minha carreira, mas, naquele período, todas essas experiências eram vividas em função do novo objetivo, que tinha feições de um sonho: o de integrar um grupo de dança. O meu horizonte de interesse estava voltado para dança contemporânea, pois, a meu ver, era um ambiente com mais possibilidades de desenvolvimento artístico. No caso, o objeto de desejo era o Grupo Experimental e sua dança vigorosa e musical. Havia a empatia física com a movimentação apresentada pelo grupo, mas havia também a percepção de que, na cidade, aquele era um grupo que estava batalhando pela consolidação de uma estrutura profissional independente³. O Espaço Experimental proporcionava muitos encontros com músicos, artistas plásticos, atores e muita gente interessada em dança. Lá conheci Roberta Ramos e Liana Gesteira, parceiras de danças, militâncias e pesquisas desde então.

Após um ano acompanhando os ensaios do Grupo Experimental, consegui participar de apresentação no Festival de Inverno de Garanhuns, em duas coreografias do espetáculo Quincunce. Foi uma apresentação emblemática para mim, pois significava algo almejado e que se mostrou bastante difícil de alcançar diante dos requisitos técnicos (aprender balé clássico, alcançar sincronia e harmonia com o restante do elenco) e físicos (nunca antes havia pensado em fazer dieta para emagrecer) que o Experimental demandava.

Nesse período casei com Afonso Oliveira, parceiro de outras batalhas na área da cultura popular e que apoiava minha dedicação integral à dança. Coerência pede coerência... O trabalho artístico precisa de concentração e de dispersão: muitas horas de treino e boas horas de ócio, de fruição, de conversas. A gente precisa deixar a arte nos transformar, reaprender o

³ É preciso ressaltar que o Grupo Grial também oferecia uma perspectiva profissional, inclusive com cachês e turnês mais robustos, mas era muito atrelado ao poder público, devido à posição política do seu mentor, Ariano Suassuna. Os demais grupos, como Compassos, Vias da Dança e Cia dos Homens, naquele momento, não conseguiam manter uma estrutura tão regular.

mundo, a si mesmo. Encontrar as perguntas, encarar as dúvidas. Lembro de ter conversado sobre isso com os colegas: a dança havia mudado meu jeito de ser e querer ser no mundo. A proeminência do corpo na organização da vida cotidiana gera um outro mundo, conta outras verdades. Não sei dizer melhor, mas meus pensamentos e valores mudaram de forma intensa naquele período.

Ainda atuando como estagiária do Experimental, fui convidada, em 2001, para participar de um projeto que trouxe uma abordagem diferente para a dança da cidade: sua proposição era que os artistas Cláudio Lacerda, Maria Paula Costa Rêgo e Peter Dietz (dinamarquês que estava morando na cidade) criassem obras de dança especialmente produzidas para espaços públicos. Patrocinado via lei de incentivo, com patrocínio de empresa de telefonia, chamou-se *Visões Contemporâneas do Recife*, produzido pela professora do departamento de educação física da UPE, Adriana Gehres, em 2001.

Participei desse projeto no elenco da proposta de Cláudio Lacerda, chamada *Interferência amorfa sobre a Ponte da Boa Vista*. Para mim foi maravilhoso vivenciar uma criação que trabalhava com os princípios do Método Laban, em espaço público e com pessoas bastante experientes. Participaram da criação Arnaldo Siqueira, professor da UFPE e ex-integrante da Cia dos Homens; Rosana Conde, que era professora do Studio de Danças e tinha experiência em grupos de dança de outros estados; e o ator Luciano Pontes, que, no decorrer do projeto, foi substituído por Ronaldo Aguiar, hoje artista circense. Além de tudo, o projeto remunerava de forma mais consistente pela criação e apresentações. Diante da ausência de um curso formal, experiências de criação como esta eram também o meu lugar de formação.

Mesmo após a gestão de Elisa Tood, o Centro Apolo Hermilo continuou tendo importante papel formativo. Adriana Gehres assumiu as atividades ligadas à dança, lançando o projeto O solo do Outro, que incentivava o intercâmbio entre gerações de dançarinos e coreógrafos e também a prática de criação de solos. Em sintonia com uma tendência nacional, estimulada, entre outros projetos, pelo Programa Rumos Itaú Cultural de Dança, por esse formato de espetáculo o Centro estimulava a formação de intérpretes criadores.

A primeira residência de que participei foi com o dinamarquês Peter Dietz. Chamo de residência, mas estava formatado como um curso de três meses, com apresentações ao final. Era um curso sobre O Corpo Cênico e foi minha introdução prática no conceito de corporalidade como constituinte da dança. Ressinto-me de todos os encontros que faltei. Mesmo que as justificativas me pareçam pertinentes, acredito que certas oportunidades têm que ser completamente aproveitadas. Aproveitei bastante, em 2002, o curso de Marianne Isson, francesa cujo intercâmbio objetivava, além do curso, escolher dois bailarinos brasileiros (Carlos Ferreira da Silva e José W. Junior foram escolhidos) para participarem do espetáculo de sua companhia.

⁴ Vários criadores de fora da cidade me falavam que o que nós chamávamos de dança contemporânea no Recife, na Europa seria considerado dentro de escolas de dança moderna. Essa questão sobre temporalidade e produção artística ainda está por ser encarada, mas registro no intuito de assinalar que essas questões já circulavam na cidade na época.

As práticas de aulas e participação em projetos de outros grupos e pessoas não agradavam de todo aos integrantes do Grupo Experimental. Mônica Lira sempre ressaltou e defendeu que precisávamos dar um fim à prática que ela vivenciou em sua formação: a de que cada professor e coreógrafo tinha “seus” bailarinos, que não podiam circular pelos demais grupos e escolas. Apesar disso, atuar fora do grupo significava negociar datas, horários de ensaio (e de lazer!), e também perder um pouco das qualidades de movimento⁴ que singularizavam cada grupo.

Ao mesmo tempo, comecei a sentir necessidade de coreografar e, também, de alguma forma, poder dançar sem ter que responder a uma expectativa idealizada de corpo de bailarina. A participação nas criações dos trabalhos do Espaço Experimental e do Grupo Experimental ativou ainda mais as questões sobre o processo coreográfico. Assim, como consequência do crescimento que o Grupo Experimental me proporcionou, aos poucos, os caminhos profissionais me afastaram da estrutura de trabalho daquele grupo de dança. Mas isso apenas em 2004, depois de finalizarmos temporadas seguidas do repertório do grupo e um pouco antes do lançamento do Acervo RecorDança. Fico feliz de notar que, apesar das possíveis mágoas pessoais nesse processo, eu e Mônica conseguimos – e não sem esforço mútuo – manter parcerias para consolidação do Movimento Dança Recife, que surgiu nesse mesmo ano. Esse parece um sinalizador de que estávamos mesmo, de certa forma, conscientes de viver um processo de mudança.

O ano de criação do Acervo RecorDança, 2003, é também um momento de outras mudanças no cenário descrito. Neste ano, a Prefeitura do Recife assume a realização e curadoria do Festival, que passa a chamar-se Festival de Dança do Recife e implementa um viés voltado a discussões da arte e da dança contemporânea, tendo à frente Adriana Gehres. Nesse ano, posso citar Vera Mantero e a Cia. Lia Rodrigues como novas forças influenciando a dança na cidade. Em contrapartida, é criada a Mostra Brasileira de Dança, pelos produtores Shiro e Paulo de Castro, que também recebe apoio da prefeitura e mantém o formato de abarcar diversos estilos e também escolas e grupos amadores. O produtor Fred Salim também retoma a produção de eventos de dança, com o fortalecimento do festival Pernambuco em Dança, inicialmente ligado à comemoração do Dia Internacional da Dança e em parceria com a coreógrafa Heloísa Duque.

Esse é também o primeiro ano da implementação dos projetos apoiados pelo

Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – Funcultura que, além do RecorDança, incentivou o projeto de biografias de dança de Arnaldo Siqueira e o projeto Experimental 10 anos, com temporada de quatro espetáculos do Grupo Experimental, marcando o início da parceria desse grupo com o Artefolia, de Marília Rameh. Tudo estava implicado com tudo. Havia o sentimento de transformação alimentado por pessoas que passaram a atuar na cidade, como a Cia. Etc., Ivaldo Mendonça, Maria Acselrad e a Trupp Cia de Dança. No ano seguinte, a criação do Movimento Dança Recife conectou Recife às redes de atuação política que eclodiam no Brasil. Desde 2001, eu havia presenciado tentativas de criar uma associação de dança, mas a aglutinação só se firmou em 2004. Espelhado no movimento Mobilização Dança, que, em São Paulo, conseguiu aprovar uma lei que garantia recursos anuais para dança, e abraçando a luta do Fórum de Dança contra as imposições do Conselho de Educação Física sobre o ensino da dança, o Movimento Dança Recife foi também o nosso espaço de formação na atuação política. Marcelo Sena, Liana Gesteira, Marília Rameh e Mônica Lira, principais coordenadores nesses anos que se seguiram, tiveram que aprender fazendo: documento por documento, articulação por articulação, projeto por projeto - cercados sempre pela descrença ou desconfiança sobre seus objetivos. O Movimento foi provavelmente fator decisivo nos principais acontecimentos da dança em Pernambuco a partir de seu surgimento. Nós, pesquisadores do Acervo RecorDança, individual e/ou institucionalmente, alimentamos de informações, textos e discussões as proposições do Movimento, o que foi de fundamental importância, por exemplo, para a construção do Projeto Político Pedagógico que gerou a criação da graduação em dança da UFPE; mas também para as transformações da distribuição de recursos do Funcultura, pois, como membros da Comissão Setorial, defendemos a proporcionalidade entre os recursos alocados e o número de inscrição por área de artes cênicas e também na construção das categorias de financiamento. Apesar da recorrência de processos desgastantes no nível pessoal, vejo o quanto certas tomadas de posição são necessárias e podem ser transformadoras.

Penso que não podemos mensurar o quanto as coisas que valorizamos podem ser realmente consideradas importantes. Para mim, em algum momento, cada uma das experiências aqui relatadas foi imprescindível. Enquanto experiência pessoal fica marcado o quão difícil é ser fonte do Acervo RecorDança. O quão duro é interromper o fluxo do cotidiano à procura dos registros, das datas, das informações precisas. Quão difícil é encontrar palavras e reencontrar pessoas e situações abandonadas pela urgência do presente. Ser fonte da história é algo que co-move, que faz dançar por dentro. Muitas vezes senti os olhos marejando e o sorriso tomando conta do rosto. Agora sou muito mais imensamente agradecida a cada um que, desde 2003, parou para nos receber e dividiu conosco a sua história.

CENA IV – EXERCÍCIO DE DISTANCIAMENTO

Ao produzir esse texto, iniciei o contato com a produção intelectual do sociólogo Sérgio Miceli⁵, que trata sobre a necessidade de explicitar as condições de produção das fontes com as quais lidamos. Por isso creio ser importante destacar que as memórias aqui colocadas foram produzidas de forma diferente das do restante do acervo. Em nossa metodologia, convidamos o artista a ser entrevistado em local e hora previamente agendada. Em 2003 e 2004, os registros eram feitos em áudio. Após esse período, foram gravados em audiovisual. Uma dupla de pesquisadores dirigia a entrevista a partir de roteiro semiaberto; as respostas precisavam ser dadas naquele tempo programado e algumas vezes puderam ser reconsideradas na continuação das conversas. Essa temporalidade é totalmente diferente da que experimentei nesse relato, que foi imaginado durante alguns meses, paralelamente à leitura de outros relatos e discussões acadêmicas, e foi produzido durante cerca de um mês. A possibilidade de reler e consultar as próprias fontes (meus documentos, e-mails antigos, currículo) e fazer pequenas consultas, reorganiza a ordem dos acontecimentos, traz novas lembranças, afirma ou relativiza impressões. É, portanto, um discurso que vai sendo construído e cujas digressões – que vemos nas entrevistas e que muitas vezes terminam suprimidas a pedido do entrevistado – não são dadas a ver por ninguém. Esse procedimento apaga as irregularidades e pode dar a ideia de um relato coeso e completo. Mas não o é, e isso é um problema mais geral, da escrita da História. Saber de sua publicação no presente faz com que certo pudor tome conta, retirando, por exemplo, declarações de amor. Também o desejo de não inflar desavenças ocorridas me impede de publicar situações e atitudes que recrimino, por mais que o desejo fosse o de deixar marcas das irregularidades do vivido.

Por fim, faço o exercício de questionar a contribuição do relato para a história da dança. Aqui produzi pistas sobre cenários e práticas de um ponto de vista assumidamente pessoal, mas claramente informado por tudo que tenho estudado. Diferente das narrativas históricas tradicionais, o relato apela mais à falibilidade e não à universalidade do discurso enunciado. Esse formato parece exigir do leitor que continue investigando sobre os cenários narrados e não tome os dados como prova, e sim como indício ou ponto de vista, o que me parece mais adequado ao estudo na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, apresentei um certo tipo de inteligibilidade à narrativa, através da qual defendo que ações não coordenadas, de di-

⁵ Aproximação que devo a João Paulo Filho, a quem agradeço a interlocução na construção deste texto.

ferentes atores sociais atuaram para um processo de profissionalização e valorização da área de dança na cidade do Recife. Esse tipo de funcionamento não me parece ser contínuo, nem seus frutos, permanentes. Processos de mobilização e desmobilização são produzidos pelos pensamentos, contatos e posicionamentos, a cada passo. O que buscamos contribuir, com o estudo da história, é para a ampliação da capacidade de ler e transformar os cenários que se impõem no presente.

CENA FINAL - OU...

FARGE, Arlette. **Lugares para a história.** Coleção História e Historiografia. Belo Horizonte: Autentica editora, 2011.

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

FILHO, João Paulo Lima e Silva. **Graciliano Ramos: Estudos de sociologias implícitas (1925-1953).** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife, 2010.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira.** São Paulo: companhia das Letras, 2001.

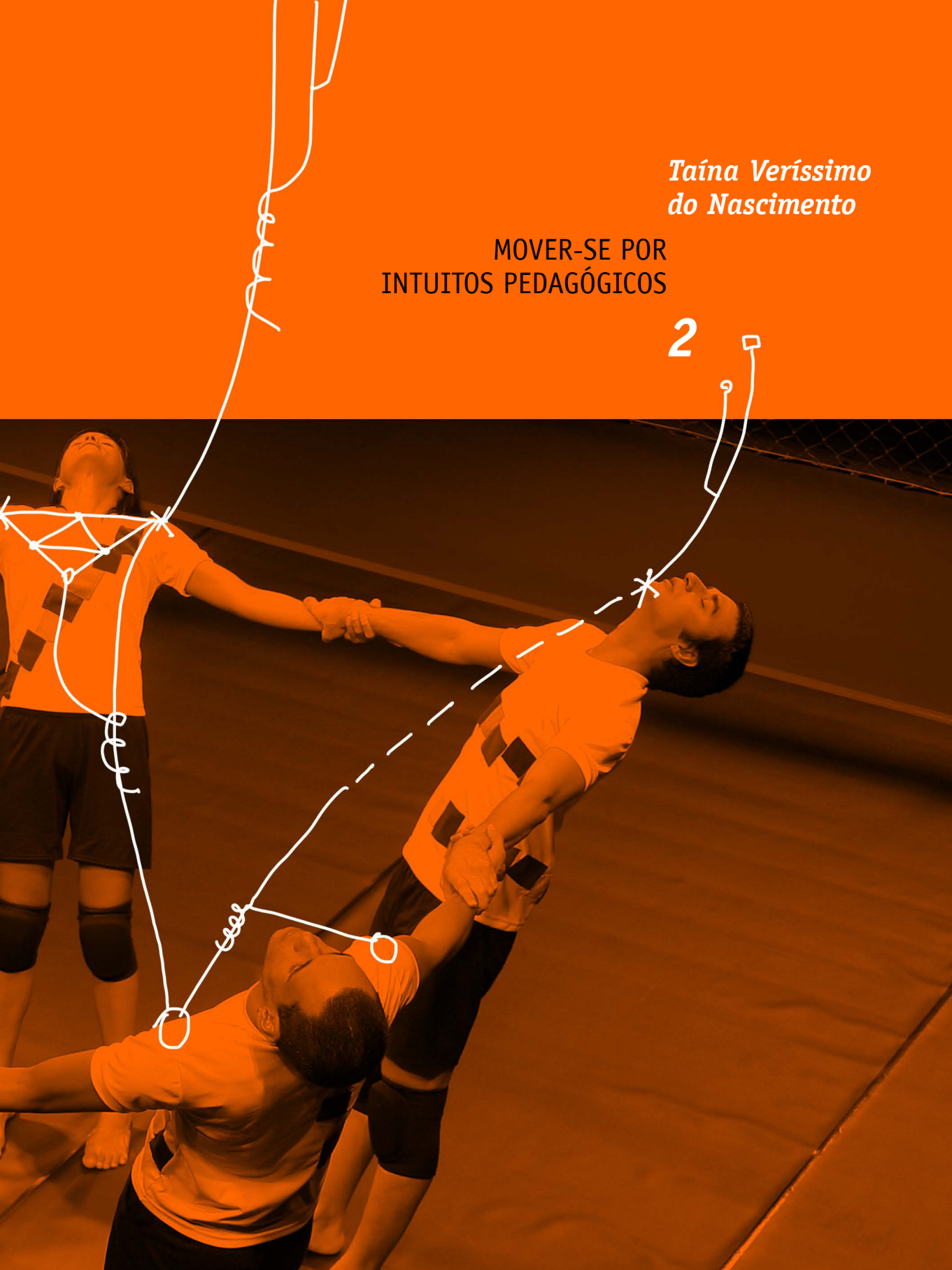
VICENTE, Ana Valéria. **A dança em busca de um corpo político.** Revista Arrecifes, 2004.



*Taína Veríssimo
do Nascimento*

MOVER-SE POR
INTUITOS PEDAGÓGICOS

2



Iniciativas que extrapolam os palcos, realizadas por grupos e cias. de dança do Recife, demonstram haver, na cena local, uma inquietação por desenvolver projetos didáticos. Preocupadas com a formação profissional, incentivando a pesquisa ou investindo na formação de público, essas ações, que caminham paralelamente às produções artísticas, exercem, embora de forma ainda imensurável, uma ampliação da área da dança. Este artigo discorre sobre projetos pedagógicos desenvolvidos pelo grupo Experimental, pela Compassos Cia. de Danças e pelo Acupe Grupo de Dança, refletindo sobre as motivações que colaboram para que sejam executados. Esses projetos fortalecem práticas pedagógicas que ocorrem fora do ensino formal. Dentro desse contexto, Isabel Marques comenta sobre os espaços onde cabem escolhas metodológicas de ensino e aprendizagem e diz que:

A escolha de percursos, caminhos e trajetórias de ensino diz respeito a todos os espaços em que se estabelecem relações entre quem-ensina-quem-aprende e o conhecimento, e, portanto, não é restrita às escolas formais e tampouco às crianças ou aos jovens. (MARQUES, 2010, p.53)

Partindo de documentos históricos como programas, documentos pedagógicos, revistas advindos dos criadores de dança em Recife e disponibilizados pelo Acervo RecorDança em seu sistema on-line, fica implícito um movimento dialógico entre os grupos/companhias/coletivos e a sociedade. Esse espaço da troca, existente entre arte e público, vem sendo explorado e incentivado no sentido de refletir a arte da Dança através de espetáculos ou de conversas informais através de atividades específicas, deslocando,

sutilmente, este público da condição de apenas apreciador. Para os artistas, o movimento é de ampliação do corpo de criadores locais ou de reforço na formação em Dança. As ações pedagógicas realizadas pelos próprios artistas adquirem uma responsabilidade na formação de dançarinos, desde a preparação de iniciantes ao aperfeiçoamento dos profissionais, assumindo, junto às ações formativas já existentes, um papel fundamental, pois se tratam de profissionais da área que identificam lacunas, nas quais resolvem atuar. Essas ações atingem diretamente a cena local, contribuindo para a formação de artistas que fazem ou farão parte do meio profissional da dança onde atuam os grupos. Nesta aproximação se encontra o diferencial deste tipo de formação, principalmente para os iniciantes, um referencial próximo e mais do que nunca, atento às suas necessidades e aptidões. Apesar de identificar, nesses grupos, propósitos de maior continuidade, outros artistas, tanto independentes, como coletivos ratificam a opção na qual as realizações artísticas estão imbricadas com desejos pedagógicos, através do compartilhamento de conhecimentos gerados e pela prática de pesquisa artística.

UM BREVE OLHAR SOBRE O ENSINO DA DANÇA

Até a década de 1990, a formação em Dança no Recife ocorria principalmente através das escolas e academias, que ofereciam cursos livres de técnicas específicas e mais viáveis na época, como o balé clássico e o jazz. A atual Escola Municipal de Frevo Maestro Fernando Borges, criada em 1996, passou a oferecer cursos anuais e aulas livres de Frevo, abertos ao público em geral e divulgados para alunos da rede municipal, que, junto aos cursos de formações promovidos pelo Balé Popular do Recife, formavam o ensino da dança popular. A partir de meados da década de 1980 os cursos oferecidos por festivais e mostras passaram a complementar a formação dos artis-

tas em dança, configurando, a partir daí, um caráter fragmentado da formação dos artistas recifenses.

Grupos e Companhias como o Experimental, a Compassos Cia. de Danças, a Cia. dos Homens e o Acupe Grupo de Dança, desenvolveram, no decorrer dos anos 2000, cursos de formação para bailarinos. Diferentemente dos cursos e oficinas que começaram a surgir a partir dos anos 80, essas formações apresentam um caráter mais aprofundado, com cargas horárias expressivas e até diplomação ou certificação. Paralelamente a essas iniciativas, um dado que evidencia as preocupações com o contexto educacional em dança é, por

exemplo, o engajamento de alguns desses artistas com a conquista de ganhos significativos para a formação em dança no Recife. Um exemplo é como Mônica Lira, coreógrafa e diretora do grupo Experimental, teve atuação fundamental durante o processo de defesa e implantação do curso de Licenciatura em Dança da UFPE, que passou a funcionar a partir de 2009.

Antes de a cidade oferecer um curso superior em dança, a Escola Superior de Educação Física (ESEF), uma das sedes da Universidade de Pernambuco (UPE) gerou, em 2005, o curso de especialização em Ensino da Dança. Voltado para instrumentalizar a coordenação do ensino de dança formal e informal, que se encontra ainda em funcionamento, tendo, porém, aberto a última turma em 2007.

Essas iniciativas nos ampliam a visão de que temos um cenário em que, paralelamente ao curso universitário, a

formação em dança, ocorre através de cursos de média e longa duração propostos pelos próprios artistas independentes e grupos da cidade, somando-se também às oficinas realizadas por mostras e festivais realizados no Estado.

CORPOS COLETIVOS ENTRE ENSINOS E APRENDIZAGENS

Aproximando o olhar para as ações pedagógicas desenvolvidas pelo grupo Experimental, o projeto *Reciclarte*, realizado em quatro edições (2005, 2006, 2008 e 2009), teve sua importância por visar a continuidade e o aprimoramento na formação dos profissionais de Dança, de forma gratuita. Sendo a reciclagem uma necessidade de atualização do artista, essa iniciativa é a primeira com esse foco realizada na cidade por grupo artístico. As três primeiras edições contaram com capacitações teórico-práticas, com oficinas, quatro seminários e fóruns de discussões, com a presença de convidados. O conhecimento acerca da arte, política e cidadania eram postos em diálogo. Nestes encontros, ponto alto do projeto, estavam em debate, tanto os percursos formativos trilhados, como as implicações sociais em fazer dança e o espaço da dança local no cenário nacional e internacional.

Para a quarta edição, o modelo foi alterado, visando atender a uma demanda dos artistas, interessados em experiências em que se aproximassem teoria e prática. Este formato contou com a residência artística, *Espaço de convivência*, orientado pelo coreógrafo Luiz Fernando Bongiovanni e pela pesquisadora Helena Katz, tra-

balho de verdadeira imersão em abordagens reflexivo-criativas, de forma simultânea, que incluía a montagem de um trabalho final com os participantes. Desta forma, a intensidade das relações pessoais, através do convívio, e o processo criativo em grupo foram fortalecidos, dialogando com a experiência profissional que é apreendida, principalmente na atuação em grupos e companhias. Os vinte bolsistas selecionados também desfrutaram dos *Encontros com dança*, que traziam discussões teóricas e oficinas práticas, tendo ainda o fórum como local de finalização e confluências dos saberes compartilhados.

Direcionado aos jovens da periferia, o grupo desenvolveu de 2004 a 2010 o *Núcleo de Formação em Dança*, interrompido desde 2011, por falta de financiamento. Estruturado em módulos de quatro meses de aula, totalizando 200h/a por módulo, o programa intensivo integrava aulas de dança clássica, teoria e história da dança e dança contemporânea. Aos poucos novas ações foram sendo incluídas ao programa, como a contemplação de apresentações artísticas, visando aproximar os alunos dos artistas que compunham a produção de dança da cidade, incentivando a reflexão acerca das criações e alimentando seus desejos de profissionalização na área. A cada finalização anual, eram apresentadas montagens advindas da conclusão dos módulos.

Entre os anos de 2004 e 2008 do Núcleo, os módulos foram oferecidos pelos integrantes do Experimental na própria sede do grupo, atingindo 30 alunos. Em 2009 a iniciativa se deslocou para as comunidades de Peixinhos, Ibura e Brasília Teimosa, contemplando 200 alunos. No último ano a proposta se estendeu a treze comunidades da cidade do Recife, atendendo a 350 alunos.

Parte dos alunos que concluíram o Núcleo de Formação em Dança, tendo a formação básica em dança contemporânea, passaram a compor, de 2009 a 2010, o *Núcleo experimental*, que contou com 14 membros. Investindo na profissionalização desses jovens, foi intensificado o conhecimento técnico e o aprimoramento da criação, visando sua participação em mostras e festivais. Sem financiamento, a equipe interrompeu essa atuação e, felizmente, muitos dos jovens permanecem atuando com dança, seja

cursando a formação na Universidade Federal de Pernambuco, ou como dançarinos em outras companhias dentro e fora da cidade.

Outro exemplo de grupo profissional atuando para formação de dançarinos é a Compassos Cia. de Danças, que criou o *Programa Compassos de Aperfeiçoamento Profissional em Dança*. Foram realizadas duas edições, a primeira entre agosto de 2010 e junho de 2011, a segunda de janeiro a dezembro de 2012, promovendo aulas de técnicas e estilos diferentes de dança. Abordando técnicas diferenciadas, bem como potencializando seu processo criativo, esta ação proporcionou

um aprimoramento técnico, estético e teórico do artista e do professor de dança, auxiliando na sua formação e inclusão profissional.

A primeira edição contou com aulas de capoeira, cavalo marinho, improvisação em frevo e xaxado, dança contemporânea, conscientização pelo movimento e educação somática, além de teoria da dança. Abrangendo três cidades do interior do Estado e Recife, o curso totalizou 120 horas, em cada cidade, e promoveu apresentações, trabalhos teóricos e coreografias dirigidas pelos professores na sua finalização. A segunda edição ocorreu em quatro cidades além de Recife, totalizando 150 horas de curso em cada. No currículo, foram incluídas aulas de balé clássico e dança teatro. Como consequência direta desse aperfeiçoamento, através das duas edições ocorridas em Recife, cinco dos alunos foram convidados a fazerem parte do elenco da companhia.

A Cia. também desenvolveu o *Programa Compassos para Formação e Qualificação em Dança*, no ano de 2009. Esta ação possibilitou que oito jovens dançarinos selecionados pudessem participar das atividades de aprofundamento teórico-prático dos integrantes da Cia. de forma gratuita. Estes jovens tiveram uma formação profissional em Dança, a partir da abordagem de diversas linguagens e técnicas de utilização do corpo, durante todo o programa, que contou com 629 horas. Essa formação multifacetada de técnicas já se tornou uma das características dos artistas de dança na cidade, como aponta Liana Gesteira em seu *artigo Corpos de aluguel: os treinamentos dos corpos dançantes da cena recifense*. A Compassos vem se dedicando a esta formação mista de conhecimento e proporcionando, a partir dessa participação direta com profissionais da companhia, que iniciantes vislumbrem a profissionalização na área através da experiência. Ana Mae aborda que “conhecer significa ter uma experiência e não apenas ter experiência. Uma experiência completa é tão íntegra que sua conclusão é uma consumação e não uma cessação.” (BARBOSA, 1998. p. 22). A combinação de saberes entre aulas de dança contemporânea, pilates, capoeira, educação somática e improvisação para dança, por exemplo, resultou na montagem de um espetáculo, uma coreografia e fez com que um dos bolsistas ingressasse na Cia.

Outras iniciativas da companhia, como o *Chá Com Arte*, originado em 2007, tendo se reconfigurado durante as edições de 2008 e 2009, promoveram diálogos descontraídos, regados pelo ritual de tomar chá, com direito a biscoitos e presença de gente interessada em discutir arte. No primeiro ano foram realizados cinco encontros, tendo sempre a participação de um ou mais convidados que conduzia a conversa acerca de suas criações. As discussões variavam entre produções em dança, cinema, teatro e o diálogo entre as artes. No segundo ano acrescentou-se uma parceria com o 13º Festival Internacional de Dança do Recife, desdobrando-se no *Dança Falada*. Durante nove dias, foi realizado um encontro com convidados diversos no espaço da Compassos, por onde passaram Paulo Caldas, Isabel Ferreira, Marcelo Sena, entre outros. No terceiro ano, com incentivo do FUNCULTURA, o projeto foi ampliado para o *Segundas com Arte*, oferecendo segundas-feiras com programações diferentes. Na primeira segunda do mês era realizado o formato *Chá com Arte*, tendo um grupo/artista como condutor da ação por mês; na segunda seguinte era dia do *Segunda em vídeo*, promovendo exibição seguida de debate; na terceira acontecia o *Trabalho em processo ou Dança/Teatro de Algibeira*, no qual se apresentavam trechos de trabalhos em criação; e na quarta ocorria a *Aula Aberta*, com professores e/ou artistas ministrando uma oficina de forma aberta. Estas iniciativas instigaram intercâmbios socioculturais, acarretando reflexões nos que constituem a companhia, nos cidadãos comuns e também em artistas presentes nesses encontros, de forma a aprofundar ou repensar princípios criativos e seus respectivos resultados.

Com ações mais pontuais, a Cia. desenvolveu, durante o projeto de comemoração *Compassos 15 anos – oficinas e debates*, em 2005, oficinas e debates abertos ao público que envolviam a criação de um novo espetáculo da mesma. As palestras e oficinas traziam discussões sobre música, diálogo entre linguagens e gêneros artísticos. Sempre promovendo a aproximação entre artistas das diversas áreas, o que engrandece a prática em todas essas vias.

A Compassos firmou uma parceria com a Faculdade Angel Vianna – RJ, desenvolvendo a Pós-graduação *latu sensu* em Dança – *Práticas e Pensamentos do Corpo*, abrindo uma turma 2010 e outra em 2011. Esta pós surgiu com o intuito de instrumentalizar o profissional para o trabalho cênico e educacional com dança, tendo como base a filosofia Angel Vianna. De conteúdo teórico-prático e duração de 18 meses, a equipe era formada por professores da Faculdade Angel Vianna e convidados. Este projeto possibilitou que artistas informais da área pudessem ter um diploma na arte que realizam sem que precisassem sair do Estado. Também serviu para quem já tivesse um diploma em artes, mas não um aprofundamento específico em Dança. Através dessa formação, foram gerados trabalhos artísticos, como a performance *Pé de Saudade*, criada por Maria Agrelli que, posteriormente ao curso, adquiriu um histórico de apresentações, rumo também tomado por outras criações iniciadas na pós. A cidade tam-

bém ganhou novos artistas, que vieram de outras localidades e passaram a atuar em Recife após sua formação.

Em abril de 2012, a parceria com a Angel Vianna deu início à única turma da *Pós-graduação em Dança como Prática Terapêutica*. Abordando disciplinas como, Eutonia, Feldenkrais, Movimento Autêntico e mantendo a configuração da equipe de professores, o curso capacitou profissionais para utilizar práticas corporais como estímulo de ratificação ou fortalecimento das potencialidades individuais. Desde então a Faculdade Angel Vianna optou por não realizar mais pós graduações fora do Rio de Janeiro, finalizando sua parceria com a Cia. Compassos. Entretanto, uma nova iniciativa foi empreendida por Daniela Santos, que coordenara as experiências anteriores, para a continuidade da existência de uma pós-graduação *lato sensu* na cidade. Dessa vez através de uma parceria entre a Compassos e a Censupeg¹, foi realizada, em 2014, uma especialização em Dança Educacional e Artes Cênicas, com professores da Faculdade Angel Vianna e de outras localidades do país, e, em 2015, iniciou-se uma outra, em Dança Educacional e Inclusão.

De caráter mais informal, o diretor da Compassos recebeu o público, antes das apresentações de seus espetáculos, nos anos de 2012, 2013 e 2014, para o *Café com Palavras*, uma conversa sobre aspectos advindos durante a montagem, criando uma apropriação e aproximação prévia do público com o trabalho a ser apresentado.

O Acupe Grupo de Dança vem explorando, por sua vez, desde 2007, trabalhos que buscam dialogar a linguagem da dança com o público, de forma prática e didática. Em seu espetáculo *Coreológicas Recife*, de 2008, aspectos dos princípios do movimento desenvolvidos por Rudolf Laban permeiam a movimentação dos artistas que se somam aos corpos do público presente. “Um espetáculo interativo de dança para todos”, diz o subtítulo do programa de circulação do espetáculo, aproximando as pessoas de suas possibilidades corporais e diluindo a ideia de que dança seria apenas para profissionais da área. Sobre essa troca de funções, novamente Isabel, escreve que “Aqueles que somente assistiam têm hoje o convite e a oportunidade de (re) criar, interpretar, dançar.” (MARQUES, 2010, pg.42). Neste espetáculo o público pode se perceber dentro e fora da experiência, modifican-

¹ Centro Nacional de Ensino Superior, Pesquisa, Extensão, Graduação e Pós-graduação.

do seu lugar enquanto público e potencializando novos olhares para a dança.

Isabel Marques, convidada a coreografar o espetáculo, no mesmo ano de sua estreia, também ministrou o curso *Linguagem da Dança: Fundamentos de Rudolf Laban*. Durante a circulação Interestadual de *Coreológicas Recife*, o diretor Paulo Henrique, ministrou a oficina *Linguagens da Dança* em seis cidades visitadas. Esta oficina, de forma prática, propôs instigar o conhecimento e a exploração de elementos que compõem a dança, baseados nos fundamentos de Rudolf Laban. A oficina *Linguagem da Dança - Reflexões e Instrumentos: Processo de ensino / aprendizagem para a criação em Dança* buscou agir sobre princípios do movimento, a formação do corpo e os contextos do ensino da dança. Essas iniciativas aproximaram elementos da linguagem de profissionais da área dos aspirantes, promoveram o aprofundamento da dança enquanto conhecimento e ainda realizaram a formação de um público atuante, desfazendo o afastamento entre este e a cena, tornando-o também participante do ato criativo.

Já em 2012 o espetáculo *Jogo Coreográfico* trouxe à cena uma proposta de interação coreográfica com o es-

pectador. Pensado para dois tempos, no segundo o próprio público era convidado a coreografar os integrantes. A dinâmica de troca é fortalecida neste processo em que a construção da dança se dá, literalmente, entre dançarinos e plateia. Sendo a potencialização do poder de decisão do público, um estímulo a mais, quanto à formação de público.

Em 2010, o Grupo promoveu o curso *Acupe: Formação do Intérprete Pesquisador em Dança*, que, trabalhando com profissionais locais, concedia aos alunos o registro profissional em dança. Esta edição atingiu 360h/a, distribuídas em sete meses dedicados aos dezenove concluintes. Com bases sobre processos de pesquisas e modos de criação em dança, o curso resultou na criação do espetáculo *Protocorpos*. Em sua grade, técnicas de dança contemporânea, contato/improvisação, dança popular, ballet clássico, entre outros, dialogavam com música, literatura, teatro, etc. Essa amplitude de prática e teórica oferecia aos participantes diferentes possibilidades de referências e experimentações.

A segunda edição ocorreu em 2013, nas cidades de Surubim, Arcoverde, Recife e

São Benedito do Sul, com o intuito de intensificar a reflexão dos artistas sobre suas práticas, emancipando-os esteticamente e poeticamente. Foram oferecidas 120h/a em cada cidade, ministrando cinco disciplinas, acrescentando as de videodança e teatro/performance, concluindo com um espetáculo. Sempre com acesso gratuito, em 2015 está em andamento a terceira edição do projeto, composto por 90h/a em quatro cidades. A proposta oferece trinta vagas por curso, e persiste no propósito de estimular a produção de conhecimento do artista a partir de sua criação.

O Acupe também encabeça, há três edições, 2009, 2012 e 2014 o *Seminário Nacional de Dança e Educação de Pernambuco*. No primeiro ano, o evento contou com palestras, mesa redonda e cursos, promovendo a comunicação de profissionais nacionais. A ação ampliou investigações corporais para bailarinos e coreógrafos, refletindo sobre posicionamentos e questionamentos tanto educativos, estruturais e sociais; quanto criativos. Na edição de 2012, o seminário teve como tema espaços e lugares de dança, foram gerados colóquios em torno dos locais onde há o ensino de dança no Brasil. Apreciações e reflexões a partir de obras artísticas também estiveram presentes, sendo esta uma atividade necessária e fundamental à prática do docente. Aumentaram a quantidade de palestras e os cursos passaram a ter 15h. Com o subtítulo Cartografia: dança e educação no Brasil, o seminário de 2014 abordou um panorama do ensino de dança no país. Os cursos ganharam um formato de workshop e a mostra de apresentações, abrangendo uma pluralidade de estilos e processos criativos, foi intensificada.

Este seminário é mais uma ação de um grupo que tem como princípio a veia educativa, interessado na formação de criadores, incentivando seu aspecto de pesquisador. O empenho em suscitar aprofundamentos acerca do ensino de dança e conquistar uma formação de público, molda uma atuação que age em várias frentes na área da dança, contribuindo para que apreciação, formação, reflexão, pensamento crítico, pesquisa e criação estejam presentes no dançarino atual, de forma cada dia mais interdependente.

FAZER RESSOAR A DANÇA

Desvendar as danças que habitam nos corpos são movimentos infinitos de descobrimentos e redescobrimientos de si. A dança está inscrita na origem da humanidade e o corpo, como primordial veículo dos sentimentos, pensamentos e saberes se torna, tanto uma porta de saída como de entrada, da essência de cada ser. Assumi-la como profissão contém uma atuação política para seu fortalecimento, e é partindo, principalmente de lacunas em suas formações, que grupos e Cias. já constituídas constroem outras estruturas de ensino. O fato de não haver ainda um curso técnico de dan-

ça e ser insólito o campo de pesquisa na área, fazem nascer projetos como o Núcleo desenvolvido pelo Experimental e o curso desenvolvido pelo Acupe. Fazer chegar a dança onde o contexto social não contribui, facilitando o acesso do outro com suas corporeidades, despertando interesses, conscientizando habilidades é o que vem proporcionando a formação promovida pelo Acupe, seus espetáculos e atividades promovidas pela Compassos. Tudo isso é capaz de agregar novos praticantes e possíveis profissionais da dança.

É importante dizer que muitas das ações pedagógicas citadas puderam ser colocadas em prática pelo fato de o Funcultura ter aberto, em seu edital de 2005, o fomento específico para formação. O Sistema de Incentivo à Cultura [SIC] municipal também foi um incentivo importante para o projeto Reciclarte, por exemplo, durante suas primeiras edições. As participações desses fundos culturais modificam a realidade artística e facilitam a subsistência do conhecimento e da prática de Dança.

A reunião dessas atuações pedagógicas, que partem dos próprios grupos e cias, reconfigura o contexto formativo da dança, no decorrer dos anos 2000, diversificando os espaços e tipos de formações. Este foi um período em que bailarinos se depararam com possibilidades de obter formação em danças específicas, de investir na reciclagem corporal, dilatar o ato criativo, investir nas atividades de pesquisa ou aprofundar-se teoricamente em seminários. Nem todos os projetos citados ainda existem, mas cada um garantiu um espaço formativo e de reflexão para quem deles participou.

A temática de ensino aprendizagem recorrente enfatiza que ações como essas precisam existir para que a formação inclua a complexidade contida na dança. Coreógrafos e diretores estimulam a produção do conhecimento em Dança em torno de seus bailarinos e incentivam a busca pela Dança em curiosos da área. Dançarinos, por sua vez, fazem circular através de debates e oficinas, seus processos de criação. Desta forma, os professores de dança também são estimulados a estarem em conformidade com a demanda de subsídios necessários à formação em dança atualmente e a refletirem sobre como trabalhar o diálogo com o público. Em se tratando de troca entre

artistas e apreciadores,
novamente Isabel Marques declara:

...o papel de apreciador, que antes era exclusivo do público, também pode ser compartilhado por coreógrafos e dançarinos. Por outro lado, o público apreciador, a quem cabia somente o papel de "olhar e ver", comentar e criticar, vem sendo constantemente chamado a participar, a dançar. (MARQUES, 2010. Pg. 42)

Este público, que está sendo agregado à Dança, como participante psicossomático, é estimulado à crítica, não se contentando com repetições figurativas, quando não se faz atuante ativo. É possível que estar em coletivo, fazendo parte de um grupo ou companhia, favoreça a um pensamento mais complexo da formação, tanto de público, como de artistas, considerando as experiências individuais dos integrantes, interesses e falhas em suas formações, para que colaborem com a profissionalização de outrem. Assim, à medida que essas práticas se desenvolvem, é essencial que se fortaleça a emancipação dos envolvidos, consolidando a produção de conhecimento e a autonomia criativa na dança feita em Recife.

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos utópicos**. Belo Horizonte:
Ed. Com/Arte, 1998. 198 p.

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

CALAZANS Julieta; CASTILHO Jacyan; GOMES Simone.
Dança e educação em movimento. São Paulo: Cortez,
2003. 271 p.

COSTA, Liana G. Festivais e Mostras: espaços de trocas e
contaminações entre corpos que dançam em Pernambuco.
In: _____. (Org.). **Coleção RecorDança - vol. 1 - vídeos**.
1. ed. Olinda: Associação Reviva, 2011, p. 21-27.

COSTA, Liana G. Corpos de aluguel: os treinamentos dos
corpos dançantes da cena recifense. In: **Anais eletrônicos
do Seminário Interseções: Corpo e olhar**. Recife: Editora
Universitária UFPE, 2009. [CD ROM].

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. São Paulo:
Cortez, 2003.

Sites visitados

ACUPE Grupo de Dança. Recife: Acupe Grupo de Dança, 2007. Reúne informações sobre espetáculos, seminários e projetos formativos realizados pelo grupo. Disponível em: <<http://acupegropodedanca.com.br/>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

COMPASSOS Cia de Danças. Recife: Compassos Cia de Danças. Reúne conteúdo sobre histórico, espetáculos, espaço de trabalho, equipe e imagens da companhia. Disponível em: <<http://www.compassosciadedancas.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

GRUPO Experimental. Recife: Grupo Experimental. Contém informações sobre o grupo, projetos realizados, espetáculos e agenda. Disponível em: [http http://www.grupoexperimental.com.br/site/](http://www.grupoexperimental.com.br/site/)>. Acesso em: 20 jun. 2015.

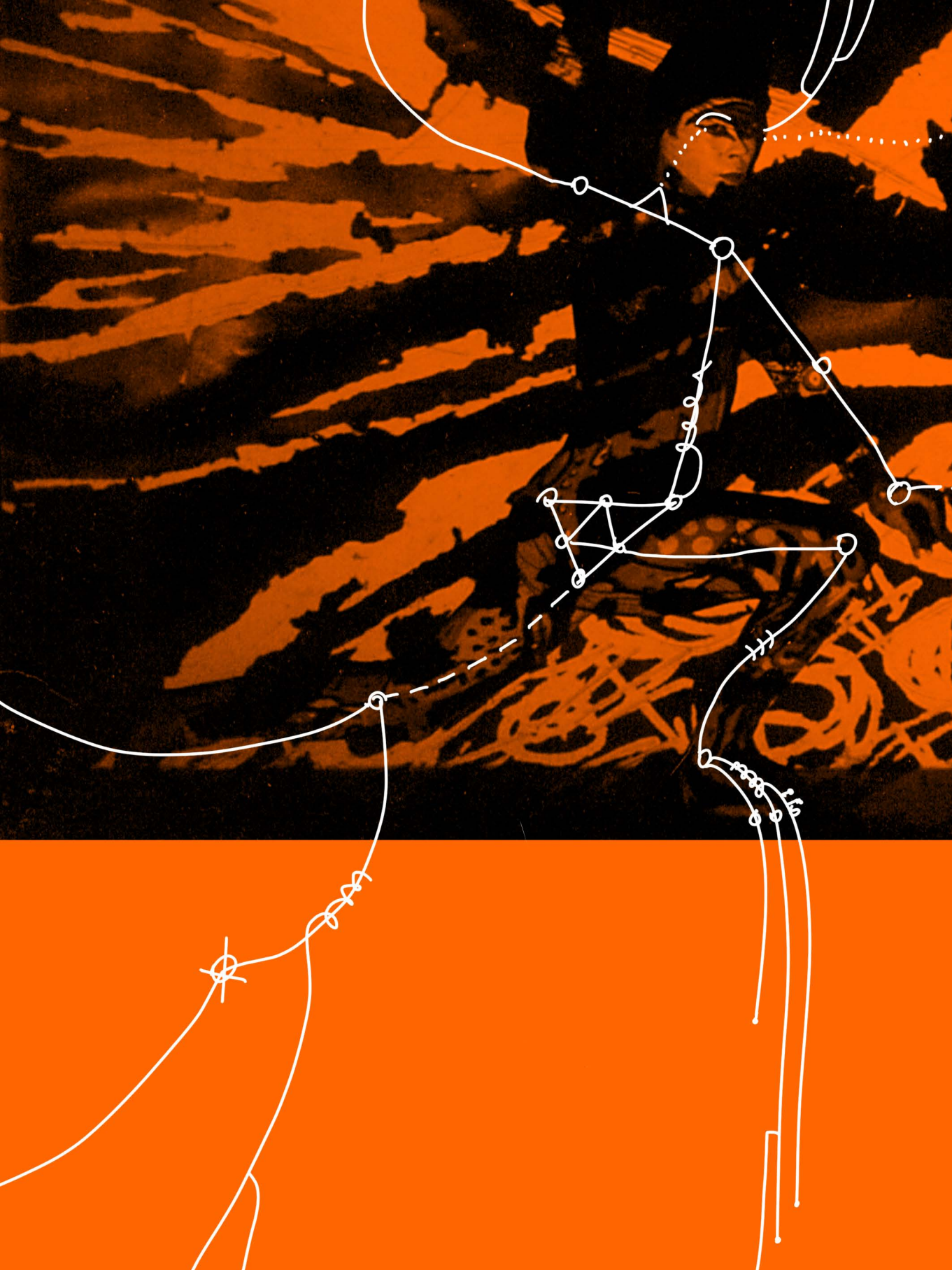
Documentos consultados do Acervo RecorDança

ACERVO RecorDança. Curso Acupe Formação do Intérprete-pesquisador em Dança [documento pedagógico 2]. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/curso-acupe-formacao-do-interprete-pesquisador-em-danca-documento-pedagogico-2/>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

ACERVO RecorDança. Coreológicas Recife [documento pedagógico 2]. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/coreologicas-recife-documento-pedagogico-2/>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

ACERVO RecorDança. Coreológicas Recife - circulação [programa]. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/coreologicas-recife-circulacao-programa-2/>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

ACERVO RecorDança. Coreológicas Recife [revista]. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/coreologicas-recife-revista/>>. Acesso em: 16 jun. 2015.





3

ESTADOS PROVISÓRIOS NO HABITAR E NO CRIAR

*Liana Gesteira
Costa*

O período de produção da dança no Recife entre 2000 e 2010 tem como uma de suas peculiaridades o surgimento de organizações artísticas com um caráter de atuação mais colaborativo. Nesse período, pôde-se identificar a proliferação de agrupamentos de artistas que tinham uma perspectiva flexível de atuação e produção em relação aos grupos vigentes até então. Há, nestes grupos, revezamento de funções entre seus integrantes, aglutinação de artistas de diferentes áreas e colaborações à distância, a partir de um pensamento menos hierárquico de relações entre seus membros¹.

O investimento em outras lógicas de gestão e organização é fruto do desejo dos artistas desse cenário de articularem outros caminhos para sua criação e para sua existência. As escolhas feitas apontam para a possibilidade, não apenas de construir diferentes formatos de grupo, mas principalmente de dar conta das subjetividades e desejos estéticos provisórios dos seus integrantes. Sendo assim, a reorganização coletiva dos artistas desse período tem como base a construção de outro corpo de relações que comporte as suas inquietações diante da arte e permita um terreno de atuação móvel. Como diz Bardawil, “subverter concepções artísticas ou sobre a arte é subverter formas de habitar, subverter modos de vida” (BARDAWIL, 2010, p. 259).

Diante desse contexto, o presente artigo pretende discutir modos de organização em grupo e seus processos de criação em dança como estados provisórios, para assim, discutir como os agrupamentos que investem em uma atuação colaborativa e flexível - como o Grupo Totem (1988), a Cia. Etc. (2000), o Coletivo Lugar Comum (2007), o Visível Núcleo de Criação (2005) e o Grupo Peleja (2002) - trouxeram outras perspectivas estéticas para o contexto da criação em dança no Recife.

¹ Para entender melhor o contexto em que se deu o surgimento dessas novas formas de organização em grupo consultar o artigo Formação e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento, escrito por Roberta Ramos na publicação Coleção RecorDança vol. 1 – Vídeos

FORMAS DE HABITAR

Para entender melhor os modos de organização dos grupos aqui discutidos, é importante remetermo-nos ao cotidiano de suas atividades, ao formato das aulas, à definição de funções, à multidisciplinaridade dos profissionais atuantes, à viabilização das criações, à forma de planejamento de projetos, etc. Estas ações refletem escolhas micropolíticas desses artistas e situam o pensamento de atuação desses agrupamentos no mundo.

O Grupo Totem foi fundado em 1988 e, desde então, já assumia um perfil artístico interdisciplinar, agregando integrantes de diversos segmentos: dança, teatro, música, performance, artes visuais. O grupo é formado por membros de uma mesma família, que atuam conjuntamente com outros artistas. A direção do grupo e dos trabalhos é assinada por Fred Nascimento, mas os processos criativos são assumidamente colaborativos. Há um revezamento de elenco, que depende da disponibilidade e afinidade de cada integrante com a obra a ser criada. Constantemente, o grupo realiza parcerias com ou-

tros artistas da cidade (músicos, atores, artistas visuais), convidando-os para participação em alguma criação.

A Cia. Etc., criada na cidade de Aracajú (SE), no ano de 2000, foi fundada pelos bailarinos Saulo Uchôa e Marcelo Sena. A partir de 2002, o grupo migra para o Recife, onde atua desde então. Sob a direção do bailarino, jornalista e músico Marcelo Sena, a partir de 2007, a companhia assume um perfil multidisciplinar, agregando em seu corpo de funcionamento bailarinos, coreógrafos, videasta, músico, filósofo, produtor, jornalistas. Os integrantes do grupo são artistas criadores que têm autonomia para propor e dirigir uma nova criação. Os integrantes, geralmente, assumem mais de uma função - criador e jornalista, criador e músico ou criador e diretor de palco - contribuindo para a gestão da companhia. O funcionamento cotidiano é composto por diferentes atividades, que se adaptam aos projetos desenvolvidos pela Cia a cada ano. Dentre as atividades por eles desenvolvidas no cotidiano, ao longo de sua trajetória, podemos citar a realização de grupo de estudos; reunião de produção artística; rodízio na proposição das aulas; elaboração de conteúdos para redes sociais e aulas interdisciplinares.² A reunião de produção engloba todos os integrantes, o que implica a participação de todos nas tomadas de decisão do grupo

² CF: http://ciaetc.com.br/home/?page_id=2#

(projetos, planejamentos, funções semanais, planilhas financeiras, valores dos cachês).

O Coletivo Lugar Comum surge em 2007, a partir de uma demanda de artistas da dança, que já desenvolviam uma carreira de forma independente ou dentro de algum grupo e que buscavam outro espaço em Recife para compartilhar processos criativos e intercambiar conhecimentos a partir do revezamento de aulas ministradas pelos seus membros. Em 2011 o coletivo foi reconfigurado, mantendo alguns integrantes fundadores e agregando um novo corpo de artistas, com perfil mais multidisciplinar. Hoje abarca um grupo de 14 profissionais de diversas áreas artísticas: dança, teatro, música, circo, literatura, moda³. Assim como a Cia. Etc., atua com revezamento de funções administrativas e artísticas entre seus membros, mas propõe uma gestão totalmente coletiva, com tomadas de decisões discutidas por todos os integrantes, sem que haja o papel de um diretor. As criações do grupo podem ser propostas por qualquer um dos membros e, mesmo quando solos, são criados a partir de uma experiência colaborativa entre alguns de seus membros. Uma das peculiaridades do discurso do Coletivo é a motivação afetiva para estarem juntos, e esse fator se revela um dos eixos principais de atuação desse agrupamento. Tanto que em 2014, foram criados núcleos de gestão dentro do Coletivo: comunicação, sustentabilidade, administração financeira e o quinto deles é o Núcleo Afetivo, que tem como proposta promover espaços de convivência e de acolhimento afetivo entre os membros.

³ <http://www.coletivolugarcomum.com/quem-somos/>

⁴ http://teatropedia.com/wiki/Visível_Núcleo_de_Criação

O Visível Núcleo de Criação é criado em 2005 e é formado por artistas criadores resi-

dentes nas cidades de Recife-PE e São Paulo-SP, que realizam projetos de artes cênicas em diálogo com outras linguagens. O Núcleo reúne, a cada projeto, um corpo específico de profissionais, mas tem como figura central de articulação de suas ações o artista pernambucano Kleber Lourenço. Os seus integrantes promovem colaborações à distância e fazem revezamento de funções artísticas em suas criações⁴. Em 2008, o núcleo integrou o Colaborativo Permanência que é um coletivo de grupos e artistas das artes cênicas do Recife.

O Grupo Peleja é fundado em 2002 por artistas-pesquisadores que residiam em Campinas (SP), mas que, posteriormente, se fixaram nas cidades de Olinda (PE) e Salvador (BA). O seu corpo de integrantes agrega profissionais formados em diferentes áreas, com duas dançarinas, um ator-iluminador e um ator-antropólogo - como se autodenominam. Desenvolvem pesquisas acadêmicas e criações, dialogando à distância e em encontros presenciais. O grupo aposta numa forma alternativa de gerenciamento interno, com espaço para projetos individuais e coletivos.

Esses modelos de organizações foram se consolidando de acordo com os desejos e necessidades de seus artistas. Foram meios de funcionamento implantados por cada grupo, de forma a viabilizar sua existência artística e profissional a cada momento, e vêm se reconfigurando de acordo com as necessidades. Cada um tem especificidades no seu gerenciamento, mas todos se afinam no desejo de criar um espaço de convivência plural, que articule singularidades e, para isso, evitam manter um modelo fixo de organização e produção artística, buscando sempre uma reconstrução desse espaço. São modos de existir que se aproximam

da discussão sobre coletivos que Nirvana Marinho propõe:

Conhecemos coletivos em vários contextos artísticos como aglomerados de profissionais interessados em questões estéticas em comum, a partir das quais algo pode ser produzido, apontando sua razão de existir. Reunidos encontram formas de repensar, questionar, refazer, exercitar o modo de concretizar sua própria prática, o que, em dança, tem suas idiossincrasias. (MARINHO, 2010, p. 267).

Assim, percebemos que os modos de organização acima citados atuam experimentando caminhos para se auto-organizarem e promovem um diálogo constante entre seus integrantes, que opinam diretamente nas escolhas administrativas e artísticas dos seus coletivos. Criam, então, relações menos hierárquicas entre seus membros e constroem um espaço com uma diversidade de pensamentos em colaboração, de temporalidades, de contextos e de desejos. Mais do que fazer escolhas práticas, esses espaços criados se propõem a agenciar a heterogeneidade de discursos presentes entre seus membros.

Inventar um lugar é inventar no corpo um campo do possível. O corpo é o lugar possível, espaço mesmo dos agenciamentos e do desejo. Permanecer em estado de invenção é abrir-se aos fluxos, é tornar-se um território plástico, permeável ao contágio, desenvolvendo anti-vírus (sic) contra todo o preconceito e absolutismo. (BARDAWIL, 2010, p. 261).

Criar esse outro ambiente se apresenta como um caminho possível para viabilizar a prática artística em um terreno instável, habitado por estados provisórios de desejos e estrutura. O desejo de criar em conjunto, de partilhar criações, pensamentos, inquietações artísticas, parece ser o que aproxima os artistas desses agrupamentos, mais do que a busca por um lugar de estabilidade. Os artistas integrantes dos grupos e coletivos aqui referidos vivenciam a inconstância dos financiamentos para a arte, o desejo de não ser exclusivo de um grupo e de interagir com criadores de outros territórios (sejam artísticos ou geográficos), a necessidade de criar obras mais autorais. Desta forma, o lugar por eles almejado e construído permite o trânsito, como ressaltava Nirvana Marinho:

Há artistas em dança que optam ou se viram dentro (e fora) de coletivos nos últimos anos. Ainda que alguns tratem isso como modismo, outros tantos veem a possibilidade de se especializar nesse jogo brutal de pertencimento e legitimidade. Veem a alternativa de serem capazes de alimentar projetos, e também de construir novas zonas de autonomia” (MARI-NHO, 2010, p. 275).

Então, a convivência entre a pluralidade de linguagens e discursos com zonas de autonomia é o que parece movimentar esses aglomerados e permitir sua vivacidade criativa. É a partir desses pressupostos que se percebem alguns dos caminhos estéticos trilhados pelos artistas desses grupos e vê-se apontar para outras perspectivas de criação em dança na cena pernambucana.

MODOS DE CRIAÇÃO

Ao assumir em seu corpo de integrantes uma pluralidade de profissionais, com diferentes formações, áreas artísticas e discursos, esses aglomerados incorporaram também um fazer interdisciplinar, que tem contribuído para a desestabilização de modelos de criação até então vigentes na cidade. Esses investimentos estão criando fissuras nos conceitos já es-

tabelecidos, abrindo brechas para surgimento de outras práticas e configurações de dança:

Quem cria instaura o inusitado, desestabiliza o previamente organizado, em si e por si. Configura novos territórios, terra firme em meio a mar revolto, tempo breve de repasto, estabilidade provisória que possibilita alguma respiração, até que ocorra nova desterritorialização. (BARDAWIL, 2010, p. 253).

Essa desestabilização das definições artísticas permeia a prática dos agrupamentos discutidos nesse texto. O Totem, por exemplo, foi criado como um grupo de teatro, mas seus trabalhos têm uma forte presença da performance, da dança, da música, das artes visuais, de acordo com o tema a ser discutido em cena. No caso do Núcleo Visível de Criação ou do Grupo Peleja, uma mesma obra, como *Jandira* (2005) ou *Gaiola das Moscas* (2007) é apresentada tanto em eventos de dança como de teatro. Essa não definição da linguagem é assumida por seus criadores. A Cia. Etc. e o Coletivo Lugar Comum surgiram em um contexto de artistas de dança, mas hoje estão mais interessados em investigar o diálogo com outras linguagens e propor outras configurações de dança.

Percebemos esse trânsito por outras linguagens com o investimento que esses agrupamentos fizeram no audiovisual. O Grupo Peleja produziu o documentário *Munganga* (2009); o Visível Núcleo de Criação realiza o projeto *Curta Teatro*, em que cineastas dirigem atores em cena; o Grupo Totem realizando sessões de filmes e performances sobre temas de sua pesquisa; e a Cia. Etc. tem se dedicado a pes-

quisar e a produzir videodanças, embora essa prática já exista em Recife desde a década de 90 e, atualmente, viesse sendo realizada também por alguns artistas independentes⁵.

Em seus 10 anos de existência, a Cia. Etc. também trouxe à tona outra ação, a publicação do livro *Pele e Ossos*. E investiu também, em 2013, na criação de trabalhos em áudio, produzindo programas em formato de podcasts e criando 'audiodança'. O Coletivo Lugar Comum, desde 2011, tem investido na realização de sessões de improvisação de dança e música, as "Jams sessions"⁶.

Assim, esses agrupamentos têm ampliado o campo de atuação para além de espetáculos, experimentando e investindo em variadas configurações de dança: performances, vídeos, instalações, livros, sessões de improvisação, programas de rádio, site, etc. Essas experiências têm corroborado com a construção de "estados provisórios" de atuação, a depender das configurações de organização e de integrantes do momento e de seus interesses estéticos.

No que tange à criação de espetáculos e montagens, percebe-se também uma tendência na criação em dança nesses agrupamentos, contaminados por um pensamento de "paradigma performático", conceito trazido por André Lepecki (2004) no ensaio *Conceito e presença⁷: a cena contemporânea da dança europeia*. Neste, apontam-se tendências recentes na cena de dança europeia e como parâmetros formais e ontológicos fixados pela dança moderna no início do século XX são repensados. No texto, ele propõe "uma interpretação da mudança da dança de um paradigma teatral (com base na dança-teatro e suas variações) para um paradigma performático, como uma mudança política necessária e como uma reformulação radical na dança"⁸ (LEPECKI, 2004, p. 172). A partir, principalmente, da análise dos trabalhos do francês Jérôme Bel, da espanhola La Ribot e da portuguesa Vera Mantero, o autor aponta as seguintes características desse "paradigma performático" na dança europeia:

⁵ CF: MELO, Ailce M. Videodança: um possível caminho dessa história no Recife. In: COSTA, Liana G. (Org.). *Coleção RecorDança: vol.1 – vídeos*. Olinda: Associação Reviva, 2011.

⁶ O termo Jam surgiu por volta da segunda década do sec. XX, e vem da expressão jazz after midnight, quando os músicos de jazz americanos passaram a se encontrar depois do trabalho para improvisar livremente. Nos anos 70, o termo Jam Session passou a ser usado também para os encontros de prática de Contato Improvisação, movimento de dança surgido na década de 70 nos Estados Unidos..

⁷ Título original: *Concept and Presence: the contemporary europeandance scene*.

⁸ Tradução feita por Roberta Ramos Marques, para fins didáticos. Original no inglês: "[...] an interpretation of this move of dance from a theatrical paradigm to a performance paradigm as a necessary political move and as a radical recasting of dance."

[...] *desconfiança da representação, suspeita da virtuosidade como um fim, a redução de elementos e adereços cênicos não essenciais, insistência na presença do dançarino, um diálogo profundo com as artes visuais e a performance, uma política informada pela crítica da visualidade, e um diálogo profundo com a teoria da performance. Os elementos mais importantes por trás desses aspectos seriam: uma absoluta falta de interesse em definir se o trabalho cai dentro de parâmetros ontológicos, formais ou ideológicos de algo chamado, ou reconhecido, como dança. (LEPECKI, 2004, p. 173).*⁹

Mesmo compreendendo que o conceito trazido por Lepecki refere-se especificamente a um movimento específico de artistas europeus, reporto-me a seu pensamento para dialogar com uma mudança no perfil das obras criadas por alguns agrupamentos do Recife a exemplo da Cia. Etc. e do Coletivo Lugar Comum, que surgiram primeiramente como referências na criação em dança, mas hoje habitam outros territórios em sua criação.

Podemos pensar em uma tendência do “paradigma performático” no espetáculo *Corpo-Massa: Pele e Ossos* (2007), da Cia. Etc. - que propõe uma instalação coreográfica, sendo realizado em galerias de artes e espaços alternativos - e no espetáculo *Dark Room* (2011). O Coletivo Lugar Comum dialoga com esse conceito nos solos *Pé de Saudade* (2011); de Maria Agrelli; no *Topografias do Feminino* (2011), de minha autoria; em *Valsa-me* (2012), de Cyro Moraes; em *OS-SevaO* (2011), de Sílvia Góes; e em *Solo para Várias Vozes* (2013), de Conrado Falbo. Em 2015, o Lugar Comum realiza a criação de uma performance de rua intitulada *Motim* (2015).

Nesses trabalhos citados acima, podemos perceber, bem claramente, o atravessamento de alguns aspectos desse paradigma como: a desconfiança da repre-

⁹ Tradução feita por Roberta Ramos Marques, para fins didáticos. Original no inglês: “[...] a distrust of representation, a suspicion of virtuosity as an end, the reduction of unessential props and scenic elements, an insistence on the dancer’s presence, a deep dialogue with visual arts and with performance art, a politics informed by a critique of visuality, and a deep dialogue with performance theory. The most important element behind all these aspects would be: an absolute lack of interest in defining whether the work falls within the ontological, formal or ideological parameters of something called, or recognized as, ‘dance’.”

sentação, o não virtuosismo como fim, a redução nos elementos cênicos, a insistência na presença cênica e, principalmente, o diálogo com a performance. Essas características contribuem, principalmente, para uma quebra dos parâmetros formais da dança desses agrupamentos em relação à produção artística dos outros grupos atuantes em Recife.

Ao que parece, esses trabalhos estão mais interessados em investigar diferentes corporeidades, de acordo com o tema explorado em cada criação, e menos em construir uma linguagem de movimento que se aplique em todas as suas obras. Essa prática de fazer suscitar do corpo o material para cada criação é explicada por Jussara Setenta, como uma perspectiva performativa de dança, que age no momento do processo criativo e não traz modos de se movimentar préestabelecidos:

Atentar para o diferencial entre ação/atuação pode ajudar a tratar com mais clareza as diferentes danças de um corpo dança. Serve também para tratar o corpo como produtor de questões e não receptáculo reproduzidor de passos ordenados e investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo. (SETENTA, 2008, p. 20).

Essa perspectiva performativa perpassa, portanto, não apenas o modo de criação, mas também as formas de habitar desses agrupamentos. São experiências de convivência artística e profissional que evitam repetir modelos, e procuram estados provisórios de atuação e gestão, sempre implicando desejos atuais em seus fazeres e questionando seu próprio fazer.

Percebe-se, na atuação interdisciplinar e flexível do Visível Núcleo de Criação, do Grupo Totem, do Grupo Peleja, do Coletivo Lugar Comum e da Cia Etc. a reorganização de uma cartografia, que não delimita seu fazer com linhas definidas, mas com traços espaçados, porosos e permeáveis. Um terreno móvel e instável, assim como os corpos atuantes em seus trabalhos. São formas de habitar e criar que trazem novas questões e são articuladas no corpo desses agrupamentos cotidianamente, criando espaços provisórios de estar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDAWIL, Andréa. Por um estado de invenção. In: NORA, Sigrid (org). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

LEPECKI, André. Conceito e presença: a cena contemporânea da dança européia. In: CARTER, Alexandra (Ed.). **Rethinking dance history: a reader**. London: Routledge, 2004.

MARINHO, Nirvana. Coletivos em dança: corpos políticos. In: NORA, Sigrid (org). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

MARQUES, Roberta Ramos. Formações e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento. In: GESTEIRA, Liana (Org.): **Coleção RecorDança: vol.1-Vídeos**. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011. p. 57-66

MELO, Ailce M. Videodança: um possível caminho dessa história no Recife. In: COSTA, Liana G. (Org.). **Coleção RecorDança: vol.1 – vídeos**. Olinda: Associação Reviva, 2011.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.





FIGURINOS, UMA SEGUNDA
PELE NA HISTÓRIA
DA DANÇA DO RECIFE

4

*Djalma Rabêlo
do Amaral Filho*

Tomando como objeto de pesquisa¹ a produção de figurino de dança, convidamos o leitor para alinhar conosco entendimentos e reflexões sobre o figurino de alguns trabalhos artísticos de dança produzidos no Recife e, também, para casar alguns botões que unem esses figurinos ao pensamento vigente de como os artistas locais se organizam para serem e fazerem arte. Neste alinhavo, temos como plano (e pano) de fundo uma discussão que explana os contextos e temporalidades históricos que perpassam a dança contemporânea local. Com a observação dos figurinos dos espetáculos, chegamos a uma reflexão sobre a vivência artística da dança no Recife, seus fatos e momentos históricos.

As mudanças de pensamentos e visões de dança propiciam o desencadear de variações na forma de se conceber e expressar e o fruir das produções envolvidas nos diferentes contextos históricos. Tais mudanças atravessam as escolhas técnicas, estéticas, ideológicas e temáticas dos espetáculos. O figurino, como um componente cênico, também está sujeito a essas mudanças, sendo uma fonte pela qual tais transformações podem ser comunicadas e interpretadas. Pensamos nos figurinos com um viés que extrapola os nexos dramatúrgicos de um espetáculo cênico. É preciso estar atento ao que atravessa cada escolha feita durante a composição do que se veste em cena, considerando motivações estéticas e conceituais, contextos históricos e outros fatores.

Em suma, dois pontos podem ser destacados acerca das relações de significação de um figurino: a primeira delas diz respeito ao figurino como parte significativa dos nexos de um espetáculo; e o outro, ao figurino enquanto vestuário, e, como tal, significativo

¹ Este artigo é resultante da monografia do autor como exigência para conclusão do curso de Dança (UFPE), escrita em 2014 e intitulada *FIGURINOS, UMA SEGUNDA PELE NA HISTÓRIA DA DANÇA NO RECIFE: Reflexos entre o vestuário e os ideais de um período histórico nos contextos da produção de figurino da dança contemporânea recifense*.

de um contexto que extrapola o universo de um espetáculo. É neste segundo ponto que pretendemos chegar.

Pensar o porquê do fato de presenciarem-se pedagogias e metodologias para a criação em dança, voltadas para a produção coletiva e autoral, enquanto a produção de figurino ainda se encontra muitas vezes centrada no figurinista, foi um dos primeiros questionamentos levantados, antes mesmo de começarmos esta pesquisa. A partir de então, passamos a estudar as temporalidades históricas referentes aos contextos da dança contemporânea no Recife, investigando as transições e consolidações de aspectos característicos dos processos de criação em dança na produção artística.

Escolhemos analisar três processos artísticos de figurinos de espetáculos de três grupos de artistas recifenses diferentes. Cada um desses artistas assume formas distintas de organização para produzir sua arte. Um artista independente; uma companhia que se posiciona de maneira linear com as hierarquias das funções dos membros em grupo; e, por fim, o último grupo é um coletivo de artistas. Adiante veremos que o estudo dos figurinos dos espetáculos desses artistas mostraram correlações entre suas criações e as peculiaridades na forma de se organizarem para produzir. Faremos, também, uma reflexão mais ampla e histórica no que diz respeito à formação artística em dança na cidade.

1. VESTINDO DANÇA, VESTINDO-SE DE HISTÓRIA

O cenário da dança contemporânea no Recife, metaforicamente, seria como um *parchwork*, com retalhos dotados de características aparentemente distintas entre si, com formas e organizações diversificadas, mas que se contaminam, encaixam-se e constituem os meios que configuram a dança contemporânea na cidade. Os artistas recifenses convivem com diferentes processos e possibilidades para meios de formação, produção e organizações artísticas. São diferentes maneiras de se reunir em grupo, formações ecléticas, diferentes possibilidades de processos criativos e produção de projetos artísticos, tudo convivendo em um mesmo período histórico.

No Recife, ou em qualquer outro nicho artístico de outra localidade, as formas como se dão os processos criativos e a formação em dança passam por algumas transições durante seu percurso histórico. Podemos interpretar uma relação de reflexo entre esses dois pontos: os primeiros contextos de formação em dança na cidade, com a atuação das escolas, academias e das primeiras companhias de dança, demonstram sinais de uma formação que não privilegiava a autonomia da criação dos artistas; do outro lado, as produções artísticas dos grupos e artistas da dança contemporânea abrem espaço para criações, autorais e coletivas, descentrando essa produção da figura do coreógrafo e centrando na figura do artista como intér-

prete criador, fato que implicará uma formação em dança que privilegia a autonomia da criação dos artistas.

Durante os anos 2000, ocorrem transições nessa perspectiva de formação e atuação dos grupos, fragmentando este cenário em outros contextos conviventes. Surgem, ainda, novas possibilidades de formas de organização entre os artistas que estão em consonância com a realidade da dança no país.

Artistas assumem, mais comumente do que antes, a opção de trabalhar independentemente de grupos e companhias, contextualizando outras realidades de produção em dança, desenvolvendo projetos artísticos solos, duos e até mesmo em grupos, porém, sem estar vinculados a alguma companhia. Outra forma de os artistas se organizarem são os coletivos, núcleos ou colaborativos. Tal forma constitui uma temporalidade com lógica de trabalhos coletivos, com cooperação e maior flexibilidades entre os artistas e os modos de organização e produção da dança na cidade. O funcionamento dos coletivos constituem estruturas de organização menos hierárquicas e mais “horizontais” (MELO, 2012, p. 3). Tais pensamentos organizacionais desdobram-se no pensamento e funcionamento de alguns grupos na cidade. Ao invés de centralização na figura do coreógrafo ou diretor, alguns grupos apresentam rodízios de funções na rotina de trabalho, horizontalizando a relação existente entre todos os integrantes. As hierarquias existem, porém, de forma mais flexível, de modo que todos assumem a autonomia do processo².

Sendo assim, chegamos a um questionamento que ajuda a objetivar o desenvolvimento de nossa pesquisa: na dança contemporânea no Recife, as mudanças nos modos de os artistas se organizarem para produzir refletem-se em seus processos de criação de espetáculos, e, consequentemente, na concepção dos elementos cênicos, em especial, na criação de seus figurinos? Dessa forma, haveria relações entre as formas de criar figurinos de trabalhos artísticos e as perspectivas de criação em dança, individual ou coletiva, e numa estrutura menos ou mais hierarquizada?

² Conferir o artigo Estados provisórios no habitar e no criar, de Liana Gesteira Costa, nesta publicação.

2. O FIGURINO E A DANÇA CONTEMPORÂNEA RECIFENSE

Compreendemos que os processos de criação também são meios através dos quais se constroem pensamentos sobre a dança, seus aspectos de formação e processos de ensino e aprendizagem. Escolhemos para nossos estudos abordar alguns processos de criação de espetáculos recifenses de dança contemporânea, analisando os figurinos desses espetáculos, através dos quais pretendemos refletir sobre o pensamento da dança contemporânea no Recife. Como já havíamos mencionado, pesquisamos três diferentes situações de organização artística recifenses, com as seguintes criações: o artista independente Cláudio Lacerda, com o seu espetáculo *Espaçamento*³;

a Cia. Etc. e o espetáculo *Dark Room*⁴; e coletivo de artistas Lugar Comum, com o espetáculo *Segunda Pele*⁵.

Tanto o artista independente Cláudio Lacerda, quanto a Cia. Etc. e o Coletivo Lugar Comum, assumem um posicionamento comum para seus projetos artísticos. Cada qual com a sua lógica de se organizar, trabalha em bases de processos criativos diversificados e imbricados na busca de experimentações de movimentos imbuídos com as necessidades e desejos de cada projeto artístico. Há uma construção de movimento com estilo próprio e temporário para cada projeto. É próprio porque nasce de um processo criativo único e particular, que busca se relacionar com e atender às necessidades artísticas e ideológicas de cada projeto artístico. É temporário, pois dá conta apenas de um projeto em específico. A cada novo projeto, uma nova demanda surge e um novo processo criativo faz-se necessário e, assim, uma busca por movimentos que se relacionem com essas novas necessidades.

Em qual lugar se encontra o figurino nesses processos? O figurino, nesses espetáculos abordados, está como parte construtora dos processos de criação dos mesmos, isto porque o seu processo de criação acompanha a mesma lógica de criação da dança. Maria Agrelli (2014), figurinista nos espetáculos *Segunda Pele* e *Dark Room*, comenta: “Cria-se uma dramaturgia para o corpo, para o espetáculo e, se eu não acompanho isto, parece que o meu figurino é só vestir o corpo.” Os figurinos dos espetáculos estudados

³ Figurino de Paula Ricardo.

⁴ Figurino de Maria Agrelli e Juliana Beltrão.

⁵ Figurino de Maria Ribeiro, Maria Agrelli e Juliana Beltrão.

apresentam detalhes e especificidades que correspondem diretamente aos seus espetáculos.

Há algumas características de estilo em cada proposta de figurino, que condizem exclusivamente com os demais elementos da cena, com a dramaturgia e com a dança de cada projeto artístico em particular. Isso implica dizer que, assim como é para o movimento, cada projeto artístico implicou um processo de criação de figurino diferente de acordo com as peculiaridades de seu projeto. Isto é notado em nossas análises, nas quais identificamos entre os elementos do design de cada figurino detalhes como recortes, costuras e texturas que foram escolhidos de acordo com a especificidade da poética de cada espetáculo. Em *Espaçamento*, de Cláudio Lacerda, por exemplo, no figurino, os detalhes das aplicações de círculos situados nas articulações aludem a determinados aspectos da arquitetura enfocada no trabalho de pesquisa do espetáculo. Os pontos de articulações do corpo, na cena do espetáculo, têm funções de apoios, elos e estruturação dos corpos dos artistas, funções estas inspiradas nas construções arquitetônicas.

Outra característica em comum a estes artistas é a independência ou autonomia ar-

tística, até mesmo para os artistas que se organizam em grupo como da Cia. Etc. e o Coletivo Lugar Comum. Eles têm independência para transitar e participar ativamente como intérpretes criadores dos projetos artísticos que desenvolvem. Nenhuma dessas organizações em grupo exige exclusividade de seus artistas.

O trabalho de intérpretes criadores implica peculiaridades a cada projeto e processo criativo desenvolvidos. Os trabalhos de Cláudio Lacerda primam por processos autorais. Ele assume a direção de suas obras, incluindo a produção e escolhas de seus elementos cênicos. Nas roupas do figurino do espetáculo *Espaçamento*, a intervenção da direção pontuada do artista está refletida na unidade estilística de formas das peças de roupas. Não há muita mudança entre uma peça e outra e, no caso dos dois artistas de gênero masculino, as roupas são iguais.

A Cia. Etc. funciona com uma organização de grupo com menos hierarquias nas tarefas e funções dos artistas. Seus processos artísticos estimulam a criação individual de cada artista, todos são, diretamente, coautores de suas obras. Em *Dark Room*, cada artista usa um figurino diferente dos outros. As peças das roupas são

comuns ao cotidiano. O figurino individualizado cria na cena uma representação de construção identitária singular para os artistas. As peças de roupas diferentes para cada artista no espetáculo valorizam o indivíduo, não coletivizando os corpos em cena como uma unanimidade. Tal fato reafirma a maneira como ocorrem os processos criativos na companhia, nos quais as singularidades artísticas são ouvidas, o artista é estimulado a criar, tudo em uma lógica organizacional de diminuição das hierarquias de papéis existentes em uma companhia de dança.

No espetáculo *Segunda Pele*, do Coletivo Lugar Comum, a criação compartilhada fica refletida na diversidade de figurinos do espetáculo e na semelhança entre as peças usadas pelas três artistas em algumas das cenas do espetáculo. A configuração em que se organizou o processo de criação, tanto do figurino quanto do espetáculo, reafirma a forma de organização dos coletivos artísticos.

Para esse espetáculo, houve uma convocatória de estudantes do curso de licenciatura em Dança e de Design de moda para participarem como consultores durante o processo de criação de movimento e de figurino para o espetáculo. Isto, além dos demais artistas participantes do Coletivo Lugar Comum, que também participaram dos processos, assistindo aos ensaios, emitindo críticas, experimentando e propondo, em alguns casos, alguma atividade que estimule a criação no processo. O Coletivo funciona com uma lógica de processo de criação compartilhada entre os artistas, e o processo de criação do figurino para o espetáculo *Segunda Pele* seguiu essa mesma lógica compartilhada de processo.

A forma diferente adotada entre esses artistas pesquisados - seja na perspectiva de artista independente, coletivos artísticos ou uma companhia de dança com lógicas menos ou mais hierárquicas entre as funções de seus artistas - acarreta singularidades nos processos desses artistas que podem ser interpretadas não só na forma final de como os figurinos foram apresentados, mas também nos processos de criação dos quais eles foram concebidos.

Contudo, os figurinos dos espetáculos abordados, no geral, cada qual com diferentes nuances, apontam para a existência de relações entre as formas de os artistas se organizarem para produzir e a produção de figurino dos seus espetáculos. Nos três processos artísticos abordados, podemos notar que existem relações convergentes entre os meios de organização dos artistas para produzir, a formação em dança e o desenvolvimento de processos artísticos de criação em dança na cidade, assim como podemos perceber no depoimento de Liana Gesteira (2014):

Existe uma questão da formação em dança, pelo menos que eu tive, que a gente aprendeu muito de técnica de dança, trabalho de corpo, mas, a gente nunca aprendeu a criar, nunca aprendeu que existem processos de criação diferentes, formas diferentes de criar. Não aprendeu a se relacionar com os objetos de cena, não aprendeu a pensar aspectos visuais da cena. Então, isso tudo influencia hoje na relação da criação. É como se estivéssemos aprendendo durante o processo de criação do espetáculo tudo isso, de que existem metodologias diferentes pra criação de espetáculos e que existem aspectos visuais na cena que têm que ser criados junto com o corpo. (GESTEIRA, 2014).

Diferentes formas de criação, metodologias e concepções de processos criativos foram

sendo construídas na atuação dos artistas em suas produções, com os seus respectivos processos de criação. Nesses contextos, os trabalhos de concepção dos elementos visuais dos espetáculos, entre eles o figurino, também não são estimulados com as mesmas perspectivas, de uma formação imbricada na autonomia da criação do artista. Por vezes, a autonomia é encarada como algo à parte do processo de criação da dança. Tal fator, talvez, seja um reflexo decorrente de uma perspectiva de criação centrada na figura do professor, coreógrafo, com uma linguagem de repertório de movimentos preestabelecida, ou seja, uma formação que não privilegia a autonomia da criação do artista.

Essas diferentes formas de os artistas se organizarem refletem, também, perspectivas diferentes de formação e criação em dança no Recife, perspectivas estas que, por sua vez, relacionam-se diretamente com os processos de criação dos artistas. Nessas particularidades, estão incluídos, não apenas o que se refere à criação de movimentos, mas também aspectos da criação de figurinos e dos demais componentes que completam a criação dos espetáculos artísticos de dança como um todo.

As perspectivas de criação em dança, individual ou coletiva, e numa estrutura de grupo menos ou mais hierarquizada, refletem-se nos processos criativos e nas concepções dos figurinos. Os figurinos nos espetáculos estudados foram pensados para atender às necessidades da poética de cada obra, contribuindo para aquilo que o espetáculo representa. Os figurinos são um objeto de estudo que abrem margens para desdobrarmos pensamentos sobre dança, acerca de temporalidades e contextos específicos na sua história em outros domínios que não só os do corpo e do movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERLE, Simone Regina. **A roupa da dança:** Estudo sobre desenvolvimento e execução de figurino.... 2009. 49 f. Monografia (Graduação em moda) - CCHC, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2009.

BARTHES, Roland. **O Sistema da moda.** São Paulo: Ed. Nacional/ Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

COSTA, Liana Gesteira. Festivais e mostras: espaços de trocas e contaminações entre corpos que dançam em Pernambuco. In: GESTEIRA, Liana (Org.). **Coleção RecorDança:** vol.1. Vídeos. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011. p. 37-42.

GALDINO, Christiane. Geografias do corpo tradicional-contemporâneo: um olhar sobre os relevos da dança do Recife. In: NORA, Sigrid (Org.): **Humos, 4.** Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2011. p. 27-35.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion design:** manual do estilista. Tradução: Iara Biderman. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MARQUES, Roberta Ramos. Formações e desdobramentos da dança contemporânea no Recife: modos de organização para produzir, concepções de corpo e treinamento. In: GESTEIRA, Liana (Org.): **Coleção RecorDança:** vol.1-Vídeos. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011. p. 57-66

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus:** o figurino em cena. Ria de Janeiro, RJ: SENAC Rio, 2004.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos:** teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PINTO, Maria Cristina. **Os elementos do espetáculo de dança na experiência criativa do dançarino autor.** 2001. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes,

Universidade Estadual de Campinas, 2001.

SIQUEIRA, Arnaldo. **Dança contemporânea para um tempo presente:** Recife (PE), Campina Grande e João Pessoa (PB). In GREINER, Christine; SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (Org.): Cartografia: rumos itaú cultural dança 2009-2010. São Paulo, SP: [s.n], 2010. p. 5663.

Documentos eletrônicos

MELO, Ailce Moreira de. **Da experiência da partilha, considerações sobre organização e criação na Cia. Etc.** Disponível em: <<http://www.recordanca.com.br/?p=2625>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

Entrevistas e depoimentos

AGRELLI, M. **Maria Agrelli: depoimento [2014].** Entrevistador: Djalma Rabêlo. Recife: 2014. Entrevista concedida a pesquisa da monografia registrada em audiovisual.

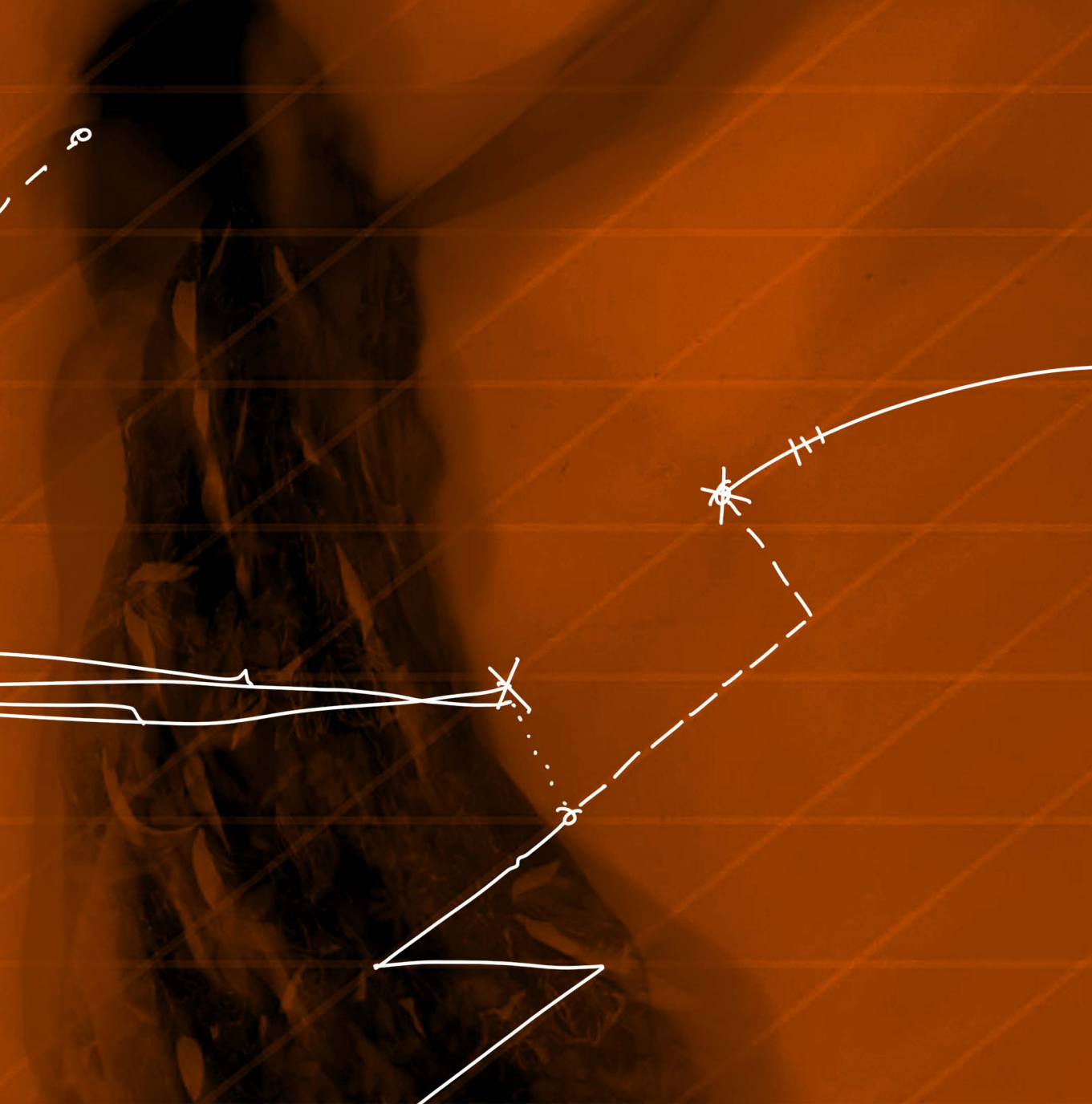
GESTEIRA, L. **Liana Gesteira: depoimento [2014].** Entrevistador: Djalma Rabêlo. Recife: 2014. Entrevista concedida a pesquisa da monografia registrada em audiovisual.

LACERDA, C. **Cláudio Lacerda: depoimento [2013].** Entrevistador: Djalma Rabêlo. Recife: 2013. Entrevista concedida a pesquisa da monografia registrada em audiovisual.

MUNIZ, R. **Renata Muniz: depoimento [2013].** Entrevistador: Djalma Rabêlo. Recife: 2013. Entrevista concedida a pesquisa da monografia registrada em audiovisual.

JÚNIOR, J. José W. **Júnior: depoimento [2014].** Entrevistador: Djalma Rabêlo. Recife: 2014. Entrevista concedida a pesquisa da monografia registrada em audiovisual.





5

FRAMES E TRAJETÓRIAS
DA VIDEODANÇA NO RECIFE



Ailce Moreira de Melo

Ao considerar os vários entendimentos que podemos ter sobre a videodança, início este artigo propondo que pensemos aqui alguns aspectos relacionados ao tema, sem, contudo, ter a pretensão de definir um conceito fechado acerca daquilo que esse tipo de produção vem a ser. Pois, em concordância com Leonel Brum (2012), pensar em um conceito para a videodança seria o mesmo que tentar conceituar a arte contemporânea como um todo com suas infinitas hibridações e constantes transformações.

Assim, começamos por considerá-la um produto artístico que põe em questão três aspectos comuns à dança e ao vídeo: o movimento, o espaço e o tempo (BRUM, 2012), a fim de se chegar a um resultado audiovisual em que integre, ao mesmo tempo, as dimensões coreográficas e videográfica, tornado-as indissociáveis, numa obra que existe apenas no vídeo e para o vídeo. Ela nasce, então, da contaminação e do diálogo entre os campos do vídeo e da dança, mas sem qualquer lógica hierárquica que seja eixo para essa relação. Numa tentativa de resumo, a videodança pode ser considerada um produto em vídeo, que carrega, intrinsecamente, “impacto cinestésico e significados da dança” (GREENFIELD apud BRUM, 2012, p. 111).

Confesso que as palavras não dão conta de explicar – ou seja, não são o melhor meio para isso – o que pode ser a videodança para alguém que nunca teve contato com uma. Lembro-me de que, na primeira vez em que me falaram sobre o assunto, fiquei um pouco confusa e curiosa sobre o que seria essa tal videodança. Isso aconteceu no final do ano de 2008, quando comecei a trabalhar no Acervo RecorDança. Creio que, na mesma semana em que ouvi falar, fui apresentada à obra *Elástico* (1992)¹, uma das primeiras² videodanças produzidas no Recife da qual temos notícia. A partir desse momento e do encantamento, fui cada vez mais direcionando meu foco de estudo, dentro e fora do Acervo, para essa área.

¹ Videodança realizada pela Cia. de Dança Cais do Corpo, com direção de Lirio Ferreira e Paulo Maurício Caldas. Assim como *Elástico*, todas as videodanças citadas neste artigo estão disponíveis no site do Acervo RecorDança: <www.recordanca.com.br>.

² A primeira videodança produzida em Recife, da qual temos ciência, é *Lua Cambará* (1991), dirigida por Marcelo Pinheiro e coreografada por Zdenek Hampl.

Foi assim que, no ano de 2012, tive o privilégio de investir na pesquisa acerca da videodança sob três vieses: a pesquisa *Como o vídeo muda a dança?*, desenvolvida por mim, como pesquisadora do Acervo RecorDança, juntamente com Roberta Ramos e Taína Veríssimo³, com incentivo do Funcultura⁴; a participação, como colaboradora, na pesquisa teórico-prática *Contribuições entre o corpo e o vídeo*, promovida pela Cia. Etc., também incentivada pelo Funcultura; e pela entrada no mestrado em Artes Visuais das Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba, no qual estudei a aplicação do conceito de dramaturgia no âmbito da videodança⁵, resultando na dissertação *Nexos da videodança: a construção dramática em Maxixe*. Sendo assim, este artigo é fruto das reflexões traçadas a partir dessas três experiências.

escolhas, recortes. Por isso, optei por abordar aqui alguns aspectos que creio possuírem relevância dentro do conjunto deste livro. Proponho, então, que nos debruçemos sobre questões que envolvem o campo da videodança de uma maneira geral; algumas das escolhas metodológicas utilizadas nessas pesquisas, como o uso da história oral; e exemplos trazidos do contexto e da produção de videodanças em Recife, a partir de algumas obras específicas e da experiência ou produção de alguns dos artistas da cidade. Entretanto, a discussão não acontecerá necessariamente nessa ordem.

Antes, porém, gostaria de ressaltar um posicionamento do qual não abro mão, quando se trata de produção do conhecimento e que também permeia nossas diversas produções no Acervo RecorDança. Esse pensamento tem a ver com a forma como encaramos a nossa contribuição para a preservação, construção e difusão da memória da dança e pode ser esclarecido a partir de uma afirmação de Lígia Tourinho (2009, p. 77): “[...] o mundo das idéias [sic] e das definições é um mundo dinâmico: o que é hoje não o será para todo o sempre”. Dessa forma, não pretendo apresentar aqui respostas definitivas e fechadas acerca do que será abordado, nem defender esta ou aquela metodologia como o único caminho de pesquisa possível. Tenho a plena consciência de que este artigo é mais uma contribuição para que outras reflexões sejam impulsionadas por quem busca estudar esse campo do conhecimento.

³ Roberta Ramos atuou como orientadora, e Taína Veríssimo, como assistente de pesquisa.

⁴ Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Governo do Estado de Pernambuco), que, anualmente, lança o edital Funcultura Independente.

⁵ Também sob a orientação de Roberta Ramos.

No entanto, para aquilo que um artigo é capaz de abarcar, faz-se necessário realizar

METODOLOGIAS E CONTEXTOS

Ao iniciar os estudos sobre videodança, a primeira curiosidade que tive foi a de saber quem eram os produtores e realizadores de videodança em Recife. Assim, como parte da pesquisa *Como o vídeo muda a dança?*, foi realizado um mapeamento para que fosse possível identificar quem investia e se afinava com esse tipo de criação artística. Na época, chegamos a obras e nomes de 15 artistas que se dedicam ou se dedicaram a esse tipo de produção; atualmente, acredito que esse número já deve ser maior.

Dentre esses, alguns estavam ligados às primeiras produções de videodança do Recife, que aconteceram ainda na década de 1990, como Maria Eduarda Gusmão, Lírio Ferreira e Marcelo Pinheiro, além de Zdenek Hampl, falecido em 2007⁶. Daqueles que produzem atualmente, identificamos dois perfis: os que investiram em videodança em algum momento de suas trajetórias com trabalhos pontuais; e aqueles que possuem certa continuidade na realização de videodanças, como: a Cia. Etc., Orlando Nascimento, Oscar Malta, Breno César, Marcela Rabelo, Adriana Carneiro e Irma Brown⁷.

Em seguida, apareceram perguntas como: o que os motiva a produzir videodanças? Em quais condições acontece essa produção? Como são os processos criativos? Diante desses questionamentos, nos indagamos sobre qual seria a melhor forma para investigar a trajetória da videodança em Recife. Partimos, então, para um levantamento bibliográfico e leitura de títulos sobre o tema e para a realização de entrevistas com alguns desses realizadores, tendo como suporte metodológico a utilização da história oral, a qual continuei empregando, metodologicamente, durante a realização do mestrado.

Algumas das razões que motivaram a escolha pela história oral foram três. Primeiro a constatação de que não havia quase nenhuma informação publicada anteriormente sobre a videodança em Recife e de que ainda eram escassos os títulos sobre o assunto de forma geral, principalmente, em português, sendo necessária a realização de uma coleta de dados, para além da utilização das referências bibliográficas disponíveis. Segundo, o fato de que estudar esse contexto seria construir conhecimento a respeito de um tempo presente, principal objeto de estudo da histó-

⁶ Para saber um pouco mais sobre esse contexto inicial da videodança em Recife, é possível conferir o artigo Videodança: um possível caminho dessa história no Recife, de minha autoria, publicado em 2011. Cf. MELO, 2011.

⁷ Além das obras citadas neste artigo, o site do Acervo Recordança abriga outras videodanças de autoria desses criadores. Cf.: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/?s=videodan%C3%A7a>>.

ria oral, tendo em vista que a produção de videodanças em Recife foi iniciada na década de 1990 e que sua história no mundo também é recente⁸. A terceira foi a possibilidade de valorização e entendimento histórico a partir dos discursos dos próprios artistas e realizadores, sujeitos ativos na construção da memória da videodança na cidade.

Dessa forma, ficou cada vez mais clara a importância de continuar guiando o trabalho sob a égide desse direcionamento metodológico, que vem sendo utilizado e

aprimorado pelo RecorDança desde seu surgimento no ano de 2003.

Entretanto, tínhamos uma questão: como legitimar nossos encontros para coleta de dados com os artistas como fontes históricas? Para isso, decidimos realizar a gravação das entrevistas em audiovisual, no caso da pesquisa *Como o vídeo muda a dança?*, e em áudio naquelas realizadas durante o mestrado. Disponibilizamos este material ao público através do site do Acervo RecorDança e também a publicação das transcrições junto à dissertação. Entendemos que essa legitimação acontece na medida em que, com a disponibilização das fontes a outros pesquisadores e público em geral, torna-se viável o acesso a elas e a possibilidade de confrontação dos resultados dessas pesquisas a partir de suas fontes primárias (AMADO e FERREIRA, 2006).

Paralelamente a essas duas pesquisas, o envolvimento com a manutenção de grupo da Cia. Etc., *Contribuições entre o corpo e o vídeo*, foi de extrema importância para entender e vivenciar, de forma prática, o cotidiano de uma companhia de dança que investe na produção de videodanças de maneira contínua. Assim, se por um lado era possível ter contato com as obras, os discursos e a bibliografia disponível, por outro houve a oportunidade de participar ativamente das discussões acerca das inquietações, dos questionamentos, dos recursos, das resoluções, dos experimentos e do processo criativo que envolvem a feitura de uma videodança⁹.

A partir dessa experiência e de algumas entrevistas realizadas, é possível inferir que o contexto de produção de cada realizador, o que envolve sua forma de or-

⁸ Se considerarmos as primeiras experimentações envolvidas na dança e cinema, essa história pode apresentar pouco mais de um século, estando ligada às primeiras obras do próprio cinema, ainda do final do século XIX; ou ainda podemos considerar que esses foram precursores daqueles que viriam a pensar na videodança propriamente dita e, aí, temos uma história que se constrói a partir de meados da década de 1960, com o surgimento e difusão da tecnologia do vídeo, e que se consolida a partir da década seguinte, ganhando força maior no início dos anos 2000. Para mais detalhes, cf. BRUM, 2012.

⁹ Como resultado artístico dessa pesquisa, foram realizados quatro experimentos – Close, Contracampo, Slow e Vinhetas 12345 –, além da videodança Rebu, todos de 2012, dos quais tive o privilégio de participar e que me impulsionaram também a iniciar uma trajetória de criação em videodança.

ganização, seu posicionamento diante de sua produção artística, sua formação, experiências pessoais, recursos, etc., reverbera, de maneira mútua muito mais do que causal, em suas criações; e não apenas no que diz respeito à forma de condução do processo criativo, como também, não raramente, em aspectos estéticos¹⁰.

No caso da Cia. Etc., por exemplo, observo alguns fatores de sua organização que contribuem para que a produção artística do grupo não se restrinja à realização de espetáculos de dança, mas dê condições para que haja investimento em outras formas de fazer dança, como a criação de videodanças, podcasts, documentários, livro, dentre outros. Destaco dois desses elementos: 1. Uma organização que foge da lógica hierárquica, promovendo um espaço de troca contínua entre os integrantes, no qual cada sujeito tem espaço para colocar-se e reconhecer-se no tempo presente; assim, as diferenças não são rejeitadas, mas vistas como um fator impulsionador de produção e criação; o exercício da negociação se torna constante e há colaboração e, até, interferências no trabalho do outro. 2. A presença de sujeitos advindos de outros campos artísticos, como a música e o cinema, como integrantes da companhia, o que alarga as possibilidades e discussões acerca do fazer e conceber a dança. Sobre esse assunto, Marcelo Sena, diretor da Cia. Etc., afirma em entrevista:

[...] muitas vezes a opinião que eu tinha certeza que ia tomar, que eu tomaria sozinho, muda, porque, nos argumentos, nas discussões, eu começo a perceber outras coisas; e, ao mesmo tempo, também as pessoas têm, às vezes, uma ideia muito clara do que acha que poderia ser e, quando a gente começa a discutir, cada um vai mudando a opinião, cede aqui, apoia ali e, no final, a gente decide. Fica uma decisão realmente em coletivo; e acaba que as criações da gente também são dessa forma. Mesmo que a gente assine direção de espetáculo, direção de videodança, direção de intervenção urbana. Mesmo que essa pessoa assine a direção, está todo mundo envolvido. [...] mas a gente sabe que aquela pessoa é que está coordenando suas ideias, pra decidir suas escolhas e o que vai acontecer no final, mas a gente interfere um no trabalho do outro de uma forma muito tranquila [...] A gente tem uma tranquilidade e uma generosidade com o trabalho do outro [...] Tem alguém que assume essa responsabilidade, mas que está sempre em diálogo com outras pessoas para decidir. (SENA, 2012).

¹⁰ Para saber um pouco mais sobre o assunto, cf. o artigo Estados provisórios no habitar e no criar, de autoria de Liana Gesteira, neste livro.

Por outro lado, ao assistir a videodanças de Marcela Rabelo e Orlando Nascimento, é possível perceber como a formação deles está presente em suas obras. Em *Frevo Labore* (2009) e *00:00* (2012), de autoria de Rabelo, ela busca relacionar a Dança com o Design (sua área de atuação acadêmica), utilizando-se de uma estética que põe a dança numa relação com variadas interposições gráficas. Falando sobre o processo

criativo de *Frevo Labore*, em entrevista concedida ao RecorDança, ela afirma:

[A formação em Design influenciou na criação coreográfica] primeiro por conta da história que te falei: imaginei grafismos antes mesmo de ir pra gravação. [...] imaginava que ia ter um martelo puxando o pessoal, então, ia ter uma movimentação que fosse inclinando pro lado [...] Eu acho que, no meu próprio dançar mesmo, quando eu penso dança, eu penso muito dança desenhada; eu não consigo pensar de outra forma [...] meu pensamento é sempre por aí. Então, o vídeo deve ter tido muito disso [...] e o trabalho foi também analisar como o grafismo se comportava diante do corpo dançando [...] Tem ainda, no meu trabalho, não só no vídeo, mas também fora do vídeo esse pensamento de desenho, de Design, junto com a Dança. (RABELO, 2012).

Já Orlando Nascimento, em algumas de suas criações, traz para a videodança relações explícitas com a música, primeiro campo artístico no qual investiu através do curso de contrabaixo no Centro Profissionalizante de Criatividade Musical do Recife. Esta formação foi aprofundada com o estudo da percussão e sua posterior atuação como músico profissional. Assim, em algumas de suas videodanças, Nascimento dá destaque à musicalidade, como em *Rói Rói* (2007), na qual a trilha sonora é construída no momento mesmo da gravação, através da utilização do instrumento rói-rói como parte da *performance* do bailarino. Nesse caso, o instrumento também faz parte da cena.

Em *Zangoma* (2010) e *Assim dá pé* (2008), também de Nascimento, observo, na trilha sonora, a presença de uma pesquisa sobre o som produzido pelo corpo, através da utilização de sonoridades diversas produzidas pela boca em conjunto, ou não, com outros instrumentos. A sonoridade da voz se torna instrumento e dita a métrica, o ritmo das videodanças. Por outro lado, em *O Movimento do Som.doc* (2007), o som é trazido à tona pelo artista já no tema da videodança. Nesse trabalho, é possível notar tanto a presença de instrumentos, convencionais ou não, em cena; como também

a pesquisa sobre a sonoridade produzida pelo corpo (boca, pés, mãos...).

No que se refere aos recursos e às possibilidades de financiamento para a videodança, ainda são quase inexistentes as alternativas ofertadas em Pernambuco. No principal edital de financiamento público da cultura promovido pelo Governo do Estado, o Funcultura Independente, desde o ano de 2010 – o edital surgiu em 2003 –, existe uma linha de ação dedicada à videodança. Sem dúvida, uma conquista dos artistas da área. Entretanto, essa carteira não fomenta a criação de videodanças, mas dá ênfase à pesquisa, como é possível notar pelo título que recebe: *manutenção, por, no mínimo, 06 (seis) meses, da pesquisa continuada em vídeo dança [sic], desenvolvida por artistas independentes, grupos, companhias ou coletivos*¹¹. Todavia, percebo um alargamento das possibilidades de artistas que podem concorrer à referida linha de ação, quando comparo o último texto publicado ao primeiro, de 2010, no qual o valor só poderia ser pleiteado por artistas independentes.

Sem um edital local pelo qual possam pleitear o custeio de produção de videodanças, alguns artistas optam por arcar com esses custos, o que, na maioria das vezes, inviabiliza a contratação de mão de obra adequada e o aluguel de equipamentos de qualidade. Isso, normalmente, gera um acúmulo de funções na produção de uma videodança ou a dependência de profissionais amigos que se disponibilizam a realizar o trabalho a custo quase nulo. Quando não há essa possibilidade, compromete-se a qualidade técnica do vídeo, contexto que, de forma geral, desvaloriza o próprio campo da videodança. Essa é a realidade da maioria dos artistas que produzem hoje em Recife.

Outra opção é concorrer a editais nacionais, como os do festival *Dança em Foco*, por exemplo, nos quais alguns artistas pernambucanos já foram contemplados, como a Cia. Etc., com a realização de *Bokeh* (2010); e Orlando Nascimento e Priscilla Figueirôa, com *Do Ponto de Vista* (2010). Por fim, resta a alternativa de realizar videodanças através do recebimento da premiação em linhas de ação que não são especificamente para este fim, o que também compromete o orçamento da produção. É o caso de Maria Agrelli e Breno César no projeto *Imanência*, contemplado no edital 2013/2014 do Funcultura Independente, na linha de ação supracitada de pesquisa em videodança, e que prevê a realização de uma videodança com lançamento previsto para 2016.

Assim, através dessas pesquisas, foi possível perceber múltiplos fatores e conjunturas – como o histórico dos grupos ou artistas, sua organização, os modos de criação, os recursos, o contexto da cidade, etc. – que interferem não apenas nas condições para que seja possível a realização de videodanças, mas também em escolhas que são vistas no resultado final da obra.

¹¹ Título que consta no edital 2014/2015, último lançado até então.

VIDEODANÇA E DRAMATURGIA

Diante do que foi visto em relação aos contextos e modos de produção, infiro que os aspectos apontados anteriormente como interferentes na realização de videodanças podem ser considerados relevantes também para a realização de outros produtos artísticos, não estando relacionados, portanto, especificamente à videodança. Sob essa constatação, a pesquisa em videodança ganhou aprofundamento em minha trajetória, quando decidi investigar alguns dos aspectos que seriam próprios dessa maneira de produção. Esses estudos partiram, então, do que viria a ser a dramaturgia em videodanças, considerando as especificidades desse campo.

Sendo assim, parto de três aspectos que considero fundamentais acerca do entendimento de dramaturgia: 1. Diz respeito a todas as escolhas estéticas e conceituais tomadas durante o processo criativo e que resultam na versão final da obra; 2. É responsável pelo estabelecimento de critérios que norteiam a construção do trabalho artístico; 3. Esses critérios devem contribuir para a construção de uma lógica interna à obra que, se respeitada, leva a uma produção artística coesa, a qual apresenta ao público nexos de sentido¹², estabelecendo coerência entre os elementos que a cons-

tituem e que serão interpretados a partir do repertório individual de cada espectador.

Diante disso, para aplicar a dramaturgia à videodança, entendo que o que muda não é o conceito de dramaturgia em si, mas quais elementos devem ser considerados na construção e na análise dramatúrgica de uma videodança, uma vez que algumas diferenças a distinguem tanto de um vídeo quanto de um espetáculo de dança. A primeira dessas diferenças em relação ao vídeo é que a videodança sempre vai apresentar uma dimensão coreográfica ou do movimento. Esse é o principal aspecto que a diferencia de qualquer vídeo – apesar de sabermos da existência de alguns deles que, mesmo não sendo videodanças, possuem ênfase num caráter rítmico.

Por outro lado, numa temporada de espetáculo, a dramaturgia pode ser atualizada a cada apresentação, o que não é possível em videodanças. Assim, é necessário que a dramaturgia seja acabada no momento mesmo da edição. Ou seja, a dramaturgia de uma videodança é iniciada e finalizada durante o processo criativo. Além disso, o suporte do vídeo possibilita que

¹² Utilizo essa referência a partir da seguinte perspectiva: “A idéia [sic] de nexos é correlata a um princípio lógico-organizativo em situações particulares vividas pelo sujeito, princípio pelo qual ele estabelece conexões entre entidades – idéias [sic], pessoas, lugares, etc. – para dar significado às coisas. Já a idéia [sic] de sentido corresponde a uma multiplicidade de nexos organizados de modo a apresentar coerência entre as coisas relacionadas pelo sujeito.” (CORRADINI, 2010. p. 65).

novas formas de fruir a dança sejam possíveis tanto através da forma como a câmera é utilizada (ângulos, planos, enquadramentos) quanto pelas escolhas realizadas na edição em relação às concepções de tempo e espaço.

Dessa forma, é possível perceber que a dramaturgia organiza a obra; dá ordem aos seus elementos no que diz respeito às relações entre eles e à sequência em que são apresentados. Ciente de que a dramaturgia é constituída pela organização de várias partes, infiro que, pensar cada uma dessas partes e suas relações entre si, é importante para que seja possível a elaboração de uma lógica dramatúrgica para determinada obra. Nas pesquisas, optei por chamar essas partes de instâncias dramatúrgicas.

Assim, a indagação seguinte foi: quais seriam as instâncias dramatúrgicas indispensáveis a uma videodança?

Tendo em conta o diálogo estabelecido entre a dança e o vídeo numa videodança, consideramos que essas instâncias dramatúrgicas advêm também desses dois campos artísticos; isso nos levou a considerar que, atreladas à dança cênica, temos as instâncias dramatúrgicas que dizem respeito às proposições corporais, relativas à movimentação desenvolvida; à textura espacial, que envolve toda ambiência da cena, como cenário, objetos cênicos e iluminação; ao figurino; e à sonorização. Já da herança videográfica, consideramos a própria filmagem e a edição.

As escolhas que determinam a forma final de cada instância dramatúrgica, as relações entre elas e a forma como são organizadas na obra é o que vai garantir a coerência entre o resultado artístico e o objetivo almejado pelo(s) autor(es) da obra. Além disso, quanto mais coesa a produção artística se apresentar, mais haverá a possibilidade de o público construir nexos de sentido coerentes com aqueles pretendidos pelo(s) artista(s). Para finalizar, quero apenas destacar que cada produção artística tem uma dramaturgia única, pois cada processo criativo tem suas especificidades, tanto em relação aos recursos humanos e materiais, quanto em relação a seus contextos.

Dessa forma, infiro que entre a dramaturgia de uma obra e seus contextos não existe, necessariamente, uma relação direta de causa e efeito, mas que eles se relacionam a partir de interferências mútuas e múltiplas. Portanto, ao propor uma análise dramatúrgica, é preciso levar em conta aspectos que estão para além daquilo que é visto na tela, ou seja, estão para além da obra finalizada.

Por outro lado, mesmo que seja possível considerar uma videodança coerente, sob

o ponto de vista dramático, é necessário lembrar que tantas quantas são as infinitas possibilidades de criação, assim o são também as de interpretação. Cada espectador e até mesmo pesquisador, a partir de sua trajetória de vida, irá imprimir sobre determinado trabalho impressões que serão sempre atravessadas por suas experiências anteriores; da mesma forma que essas experiências também interferem na maneira como cada um poderá ser afetado por determinada obra. Assim, ao falar de análise de uma criação artística, não é possível se desvencilhar das dimensões subjetivas que esse contexto de produção do conhecimento implica. Antes, é preciso trazê-las à tona para que sejam encaradas como tal, e não, como verdades absolutas.

Sendo assim, a partir das discussões apresentadas, é possível, então, considerar a videodança como um campo de estudo abrangente e em ascensão, que nos oferece múltiplos caminhos para sua exploração. Dentre esses caminhos, temos a possibilidade de desenvolver pesquisas teóricas, práticas e experimentos; e cada um desses vieses carrega em si o potencial de contribuir com a expansão da arte, tanto em construção do conhecimento, como em sua prática, fruição ou atuação política. Desse modo, desejo que não nos falem perguntas capazes de nos impulsionarem a novos desafios na pesquisa teórica e prática da videodança.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUM, Leonel. Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS, Paulo. et al. (Org.). **Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. p. 75-113.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na Dança: uma perspectiva coevolutiva entre Dança e Teatro**. 2010. 148 f. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

MELO, Ailce M. Videodança: um possível caminho dessa história no Recife. In: COSTA, Liana G. (Org.). **Coleção RecorDança: vol.1 – vídeos**. Olinda: Associação Reviva, 2011. Disponível em: <<http://idanca.net/videodanca-um-possivel-caminho-dessa-historia-no-recife/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

RABELO, Marcela. **Marcela Rabelo: depoimento oral [2012]**. Entrevistadoras: Ailce Moreira e Taína Veríssimo. Recife: 2012. Entrevista concedida ao Projeto Acervo RecorDança, registrada em audiovisual. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/marcela-rabelo-entrevista/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

SENA, Marcelo. **Marcelo Sena: depoimento oral [2012]**. Entrevistadoras: Ailce Moreira e Taína Veríssimo. Recife: 2012. Entrevista concedida ao Projeto Acervo RecorDança, registrada em audiovisual. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/marcelo-sena-entrevista/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

TOURINHO, Lúcia L. **Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena**. 2009. 543f. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.



HISTÓRIA E DANÇA – UMA
RELAÇÃO COM A MORTE

6

*Flavia Pinheiro
Mireles*



Nos registros em áudio da aula que abre o curso no Collège de France em 1978, sobre o (desejo do) neutro, Barthes explicita aos participantes a forma que selecionou sua bibliografia. A seleção dos textos a serem trabalhados seguiram basicamente dois critérios: 1. ele escolheu livros onde o neutro (argumento do curso) era associado a uma rede de leituras não exaustivas, isto é, não cristalizadas numa noção fechada do neutro e com possibilidades virtualmente infinitas de composição de biblioteca¹. Barthes compara essa seleção à ação de uma feiticeira: a cada livro lido a vassoura da feiticeira se levanta e faz um sobrevoos onde o chão seria a palavra neutro. Essa palavra se modifica, ganha inflexões e modifica o próprio leitor, formando uma biblioteca que passeia em torno do argumento; e 2. ele somente selecionou textos de autores já mortos. Ele comenta que isso pode parecer fúnebre ou passadista, mas que sua compreensão não passa pela via negativa. A fim de que ele se interesse de modo vivaz em seus contemporâneos, Barthes precisa ser atravessado pela morte, notadamente pela história. Segundo ele, ler livros de pessoas já falecidas é fazer pensar a morte em si. A morte seria, dessa perspectiva, criadora: quando ele lê um autor já falecido ele é

perturbado, ao mesmo tempo, pela consciência da vida intensa do texto do autor e pela tristeza em saber que ele está morto. Essa dupla perturbação (e performatização da morte a cada leitura) o emociona e coloca em marcha o pensamento.

Abro este artigo rememorando essa digressão, pois, ao ouvir essa aula, também fui perturbada: em primeiro lugar pela récita da morte² como criadora e como sensibilizadora de um processo histórico. Pensar cada autor devolvendo-o à sua historicidade me parece uma maneira interessante de abordá-lo; e confrontá-lo com a morte - interrupção inelutável da vida de todos nós - parece, de fato, abrir uma via afetiva com o pensamen-

¹ A um determinado momento ele explicita que não haverá nenhum texto de Husserl, pois não há nenhum livro de Husserl em sua biblioteca, explicitando também o caráter arbitrário da seleção. Essa carência de certos autores estaria ligada ao que ele nomeia como não-exaustivo, portanto, incompleto de saída.

² Ironicamente estes são os dois últimos cursos que Barthes ministra já que ele vem a falecer em 1980, vítima de um acidente.

to, pois é muito difícil estarmos incólumes a ela³. Em segundo lugar interessa-me a forma explícita e franca com que Barthes expõe os pontos de partida bibliográficos da sua aventura, deixando-se afetar pelas leituras que convoca, não se exigindo um sobrevo totalizante do tema e expondo informações que, nas suas palavras, poderiam ser encaradas como pessoais, biográficas ou egoístas. Elas, entretanto, conferem concretude, contingência e, mais uma vez, história aos conteúdos.

Barthes, no entanto, trata de um campo teórico filosófico-literário, em que o estabelecimento de critérios de recorte (do curso, nesse caso) estabelece-se em diálogo com mídias estáveis e fixas (os livros). Mesmo que ele aborde ações concretas, situações da vida, elas são mediadas pelo papel, por essa materialidade relativamente estável no espaço e no tempo⁴. E o que (e como) dizer quando estamos expostos ao ato performático (que envolve o corpo vivo e a dança) como materialidade? Como falar dele?

[...] o pensamento do corpo é aquele que enfrenta um limite no qual a linguagem já não pode determinar o que é um corpo, onde a própria questão 'o que é um corpo' deixa de fazer sentido. Isso não quer dizer que o corpo emudeça o pensamento: pelo contrário, é justamente diante dessa fronteira irreduzível que o pensamento se constitui como uma força que atravessa o senso comum propondo novas formas de sentir e estar junto. Pois, ao suspender a possibilidade da linguagem de definir o que é o mundo, suspendem-se também as relações de poder que estão configuradas nesse mesmo mundo. Logo, o pensamento do corpo é sempre político, mas não está nunca no lugar do instituído, está sempre, ele próprio, em suspensão. (FERNANDES, 2012).

Dito de outra maneira, o corpo e a dança propõem desafios para a escrita (em suas variadas formas) e para a linguagem que quer definir, identificar. Essa fronteira entre o corpo/dança e a linguagem força o pensamento a inventar novas possibilidades de expressão, outros modos de enunciar. E essa invenção é necessariamente política, pois, continuando com Mariana Patrício:

Como falar com ele? Segundo a pesquisadora Mariana Patrício, ele seria uma materialidade em fuga, pois:

³ Vilém Flusser propõe, em um de seus textos, que os objetos serviriam justamente para tapar a morte, esse lugar para onde caminhamos inevitavelmente. Lembrando disso, o movimento de Barthes seria o de (re)abrir o buraco da morte com os livros de autores falecidos. (FLUSSER: 2006)

⁴ Aqui caberia uma digressão sobre, por exemplo, o conceito de papel-máquina em Derrida e as apropriações que o pesquisador André Lepecki faz desse conceito, mas isso seria tema para uma análise mais extensa.

[...] o pensamento do corpo embaralha as oposições entre passividade e atividade, entre afetar e ser afetado, entre movimento e repouso, entre forma e matéria, todas elas entreligadas na constituição do pensamento ocidental desde Platão e Sócrates. Segundo essa tradição, a materialidade do corpo é o lugar da passividade que só toma forma e se movimenta através da ação de uma força externa (FERNANDES, 2012).

Repolitizar a materialidade do corpo/dança é, dentro dessa perspectiva, algo fundamental e inerente à invenção de enunciações do corpo.

Mas, voltando aos critérios de Barthes, ainda podemos tirar algumas contribuições da sua fala. O fato de ele se posicionar em relação à escolha de sua bibliografia é justamente o que interessa a este texto. Podemos entender que tal relação com o conhecimento é, na verdade, produção de conhecimento. Aproximando esse pensamento para a prática da pesquisa em dança (em sala de aula ou na sala de ensaio) selecionar seu material é também produzi-lo, já que se leva em conta o

modo pelo qual recebemos essas materialidades, das mais estáveis (como os livros) às materialidades em fuga (como o corpo e a dança em ato). A produção de conhecimento, em Barthes, vem através da ativação das leituras em si e da maneira que nos conta o modo pelo qual as leituras o modificam e ganham historicidade. O interesse nesse modo de operar diz bastante do trabalho do grupo de pesquisa Temas de Dança⁵, o qual coordeno em conjunto com a pesquisadora Mariana Patrício⁶ no Rio de Janeiro desde 2011. A ideia é aproximar os campos da dança e do pensamento, vistos historicamente como campos em separado, no intuito de traçar relações, detectar movimentos, registrar intensidades, cartografar nossas próprias ações. Assim como em Barthes, propomos nas ações do grupo de pesquisa leituras não exaustivas dos temas que levantamos, trabalhando mais em direção a uma intertextualidade (e intercorporalidade) e de uma polifonia de discursos, deixando as incongruências, contradições e buracos aparecerem e também constituírem o discurso.

Uma das tensões bastante perceptíveis e sobre a

⁵ Formalmente desde 2011, o grupo de pesquisa vem elaborando critérios - a partir de leituras, análise de vídeos, oficinas temáticas, conversas com artistas - que auxiliem a pesquisa em dança, mais especificamente, as relações entre pensamento, história, dança e corpo. A ideia é possibilitar, tanto aos profissionais, quanto aos estudiosos da dança um arsenal teórico e prático que contribua para a formação, produção e difusão em dança. O grupo mantém o site www.temasdedanca.com.br.

⁶ Mariana Patrício Fernandes é historiadora graduada pela PUC-Rio (2005). Mestre em Literatura Brasileira (2008) e doutora em Letras pela mesma universidade (2012) com tese Sentidos em Fuga: o espectador e a dança. Uma experiência contemporânea. Desde 2009 colabora com projetos artísticos ligados à dança e ao teatro.

qual temos nos debruçado desde o início do grupo (e antes ainda, em minhas aulas de História da Dança na Faculdade e Escola Angel Vianna⁷) é a da relação da História com a Dança. Em primeiro lugar é preciso evidenciar a existência de histórias, no plural, e de danças, também no plural, e em segundo lugar é preciso, a meu ver, se relacionar tanto com a história como com a dança de maneira menos monumental, podendo ser possível usar letras minúsculas. Ainda, outra questão importante é precisar o que significa estudar/produzir estes conteúdos no Brasil, explicitando os diferentes “brasis” aos quais nos relacionamos. Explico-me melhor: ao condensar a expressão história da dança, aproximamos a história como disciplina (com sua historicidade própria, contextos e debates) do campo da dança, é fundamental que tenhamos um olhar atento para os próprios questionamentos que a história como disciplina enfrentou/enfrenta. A falência de um modelo historicista, que coincide com a própria modernidade para alguns pensadores⁸, precisa ser endereçada, discutida e, a partir daí, outros modos de relação com a história se tornam visíveis⁹.

Por outro lado o próprio campo da dança é um campo heterogêneo, constituído de diferentes danças, agentes, contextos e concepções. É preciso, então, politizar a dança a ser estudada para se desembaraçar dos discursos totalizantes e essencializantes de como a dança seria ou deveria ser. Vale a pena, nessa abordagem, explicitar fatos da recepção dos materiais estudados, suas genealogias, suas passagens através dos campos e a relação entre os seus agentes, de forma a cercar o discurso de uma história, de uma concretude e de afeto, lembrando uma vez mais a aula

⁷ Leciono nesta escola ininterruptamente desde 2005, na matéria de História da Dança, no âmbito do curso técnico desta escola, situada no Rio de Janeiro. Nela pude experimentar (e continuo experimentando) diversos modos de abordagem e produção dos conteúdos com os alunos. Desde pelo menos 2009, as aulas têm um caráter prático-teórico. A flexibilidade e autonomia na gestão dos conteúdos nesta escola contribuem, efetivamente, para que as aulas teóricas permitam experimentações mais próximas da prática da dança contemporânea. Ademais, esta é uma disciplina iniciada com o coreógrafo Paulo Caldas (nos anos 90) e continuada pelo coreógrafo e cientista social Gustavo Ciriaco, e com os quais, (especialmente Gustavo Ciriaco) tive uma interlocução bastante próxima. Esta disciplina tem, portanto, um histórico de ser lecionada por artistas-pesquisadores (tematizado mais adiante no texto).

⁸ Para Sloterdijk: “Considerando-se que a História real é o processo no qual foi criado o sistema mundial, não há senão um único episódio realmente histórico: é o trajeto que tem início em meados do século XV, com a conquista do oceano pelos navegadores portugueses e a primeira viagem de Cristóvão Colombo, para ter seu ponto culminante em meados do século XX, com a criação de um sistema pós-colonial tendo como referência, de um lado, a emergência de um sistema monetário global (...) e, de outro, o processo de descolonização da década de 1950. (...) Do ponto de vista de uma teoria da ação, a História seria a fase bem-sucedida do unilateralismo.”

⁹ Aqui também poderíamos pormenorizar as diferentes abordagens da história e da modernidade para as quais deixo apenas pistas como o colóquio *La parenthèse du moderne – l’art moderne, rupture ou parenthèse dans l’histoire de l’art* (2004) e o artigo *Rachaduras ou desvios: dança pós-moderna americana, tropicalismo e histórias* (2001), este último disponível online na revista *OLHARCE*, da bienal de dança do ceará.

de Barthes. Tal empreitada não é de fácil execução, pois exige do pesquisador um olhar curioso e atento aos diversos processos históricos, que são heterogêneos em si e que constituem um campo de forças complexo.

No nosso caso, do grupo Temas de Dança, o interesse de estudo é uma dança cênica ocidental produzida a partir dos anos 60, já que esses anos representam um marco na história cultural e política do ocidente pelas intensas transformações que então se iniciaram. Transformações essas que incidiram, sobretudo, no modo de experimentação e politização do corpo. O movimento *hippie* nos Estados Unidos, o tropicalismo no Brasil, as insurreições estudantis em 68 na Europa, a formulação e a criação das disciplinas em estudos culturais, o surgimento dos estudos biopolíticos por Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari, são representativos dessas mudanças, que, através de desdobramentos múltiplos e singulares, ecoam até nossos dias. No Brasil, o golpe militar em 1964, marcou a experiência de uma geração pela brutalidade das restrições impostas às expressões artísticas e políticas, através da censura, no período compreendido entre 64 e 88 (ano da Assembleia Constituinte). A repressão, no entanto, não conseguiu impedir o surgimento de potentes manifestações artísticas que, de forma singular, dão prosseguimento ao procedimento antropofágico criado por Oswald de Andrade, redefinindo a relação entre cultura popular, erudita e identidade nacional.

Ainda um terceiro ponto que gostaria de abordar dessa relação da(s) dança(s) com a(s) história(s) é precisar o que significa estudar/produzir estes conteúdos no Brasil, explicitando os diferentes “brasis” aos quais nos relacionamos e uma possível relação com o contexto internacional. Se existe um descompasso, em termos mais gerais, do que se produz em países desenvolvidos economicamente e o Brasil, ele certamente vem impregnado por uma história em que a instauração da modernidade também instaura a colonização dos corpos e pensamentos não ocidentais. Encarar e abordar esse fato não o explica nem o justifica, mas torna-se matéria de pesquisa. No entanto, é preciso evitar formulações simplificadoras de um processo complexo, desviando-se de demonizações ou de lugares afirmativos demais. Esses lugares são justamente o revés da modernidade em nós, procurando pureza e origem onde o que há são hibridações e contaminações. Reverter ou descolonizar esse pensamento é tarefa mais complicada do que parece, pois nos-

sas instituições (a escola, o estado, a identidade), mesmo contemporaneamente, demandam justamente uma posição comprometida com a modernidade¹⁰. Ao mesmo tempo, descolonizar o pensamento não significa um multiculturalismo ou uma inclusão neoliberal de perspectivas que antes estavam “fora do quadro”. Está ao nosso cargo dar exemplos mais bem-sucedidos de tal empreitada.

Há, ainda, que se entender o que significa pesquisar/produzir conteúdos no Brasil entendendo o Brasil fora de uma unidade homogênea. Como pergunta Ribas (2014), o “Brasil, Brasiu, Brazis [são] significações em disputa. Um sonho moderno não consumado. Por ninguém. Como querer consumir um projeto moderno, quando na verdade não há consumação que chegue?” (RIBAS: 2014, p. 59).

A autora faz as diferenciações entre os brasis da seguinte forma: o Brasil é este que

todo mundo menciona, esse Brasil utópico que enxerga no crescimento seu motor de existência. O “Brasiu” seria...

[...] aquele brasiu (sic) pequeno [que] escapa pelos discursos ostentatórios e promissores, como se não ouvisse, pela sua preguiça mixta (sic) de resistência (...). brasiu (sic) código pequeno de sabor gigantesco, bula de sobrevivência essa sua toda medicina. (RIBAS: 2014, p. 61).

Já o Brazil habitaria “uma cena entre a floresta e a barragem, o grande verde-amarelo que é vendido é um Brazil colonizado por si mesmo, pequeno império regional.” (RIBAS: 2014, p. 63). Compreender o cenário em que habitamos ou em que pesquisamos é tarefa fundamental para embasar o discurso e a relação das histórias das danças e aproximar esses brasis de maneira inventiva, sem parar em categorias e nomeações.

Para finalizar, gostaria de tocar no tema do artista-pesquisador, tema este tocado numa nota de rodapé deste texto (nota 7) e que foi formulado desta maneira pelo artista visual e pesquisador Ricardo Bausbaum (2013). Tal nomeação me parece importante pelo meu próprio percurso dentro dos estudos em histórias das danças: uma artista que dá aulas de uma matéria “teórica”. Com todos os desafios desse percurso entendo essa prática como mais uma variável para o artista-etc de que Bausbaum fala. Ele chama de ar-

¹⁰ Modernidade esta que, segundo Bruno Latour (1999), requer uma dupla assimetria: por um lado trabalha com a noção de progresso, de evolução (com pré e pós), de ruptura com uma tradição que se manteria estática e, por outro lado, requer uma separação entre discurso (o que se diz) e prática (o que se faz).

tista-artista aquele que dedica 100% do seu tempo à prática artística e artista-etc ao artista que *“questiona a natureza e a função de seu papel”* (BASBAUM: 2013, p. 167) além de dedicar seu tempo a outras atividades. Em vez de lamentar uma dedicação integral ou mesmo uma falta de formação formal numa disciplina (sou formada em Artes e não em História), aposto que a prática artística, com seu saber e lógicas próprias, tem muito a contribuir para o pensamento, para as disciplinas, para a relação fora do campo das artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc.**

Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Do inobjeto.** In Revista Ars

(nº 08 - ISSN 1678-5320)

dez. 2006. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

LATOUR, Bruno. **Qu'est-ce qu'un style non moderne?.** In: La

parenthèse du moderne. Actes du colloque 22-22 mai 2004

"L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'histoire de l'art?".

Paris: Centre Georges Pompidou: 2005

_____. **Jamais fomos modernos.** Rio de Janeiro:

Editora 34, 1999.

OHANIAN, ROYOUX, Melik, Jean-Christophe (eds). **Entrevista**

com Peter Sloterdik. Paris: Kristale Company, 2005.

RIBAS, Cristina. **Vocabulário político para processos**

estéticos. Rio de Janeiro: 2014. Disponível em [www.vocapol.](http://www.vocapol.cristinaribas.org)

[cristinaribas.org](http://www.vocapol.cristinaribas.org). Acessado em 12 de fevereiro de 2015.

Registros de áudio

BARTHES, Roland. **Cours de Collège de France 1978-80.**

Disponível em <http://www.ubu.com/sound/barthes.html>.

Acessado em 31 de março de 2015.

Websites

FERNANDES, Mariana. **Pensamento do corpo/corpo do**

pensamento. Texto disponível no site [www.temasdedanca.](http://www.temasdedanca.com.br)

[com.br](http://www.temasdedanca.com.br). Acessado em 03 de abril de 2015.

MEIRELES, Flavia. **Rachaduras e desvios:** dança pós-moderna

americana, tropicalismo e histórias. Disponível na edição no. 2

da Revista OLHARCE em www.olharce.com. Acessado em 15 de

março de 2015.





"ESPALHANDO BRASAS": PENSANDO
PEDAGÓGICA E CRIATIVAMENTE O FREVO
A PARTIR DE UM OLHAR DO PRESENTE

Jefferson Elias de Figueirêdo

7

Esta pesquisa surgiu em 2013, na Universidade Federal de Pernambuco, a partir do estímulo e orientação da professora doutora Roberta Ramos Marques, que busca, em seus estudos sobre história da dança, estabelecer uma relação mais próxima entre teoria e prática, deixando reverberar em seus alunos a importância de revermos alguns paradigmas educacionais presentes no tempo e na história.

Partindo de um referencial histórico específico, neste artigo será abordado o universo da dança frevo, por perceber diversas transformações ocorridas durante sua trajetória histórica centenária. Mas, que frevo é esse que pretendemos pesquisar? Quem faz esse frevo? Como ele é visto? Como ele pode ser repensado?

Para que seja possível compreender essa perspectiva de ensino de História da Dança, a partir de uma visão histórica não linear, ou seja, uma abordagem histórica aberta a relações, redes, diálogos com outras temporalidades, é necessário considerar alguns aspectos sobre a conceituação da História enquanto discurso produzido sobre os fatos.

O pensamento de História trabalhado aqui está em afinidade com perspectivas historiográficas recentes, que consideram a inscrição e a autoria do historiador, bem como o caráter interpretativo do discurso historiográfico. Na forma de organizar-se, o discurso historiográfico é compreendido como tendo uma “temporalidade não linear, constituída de contextos paralelos e co-habitantes”, um reconhecimento da irreversibilidade do tempo (Britto, 2008 apud COSTA, 2011, p. 37). Assume-se, portanto, que não podemos hoje reviver o passado, de forma que só podemos recriá-lo a partir de um olhar atual (COSTA, 2011, p. 37).

A História pode ser pensada a partir de uma abordagem através da qual é possível afirmar que estudá-la é, principalmente, romper com o que parece lógico e natural, de modo a compreender que dar significado a determinado objeto é considerar que os fatos ocorrem e são percebidos segundo uma lógica contextual, pertencente a um dado tempo sócio histórico.

Assim como o próprio homem, os discursos e os modos de pensar são construções que estão em constante transformação. Eles se configuram como frutos das ‘falas’ de uma subjetividade, a qual, por sua vez é também uma construção dada pelas relações

que o homem estabelece dentro de uma rede de representações comuns a uma coletividade (ALBUQUERQUE JR., 2007).

Tratando-se de História da Dança não devemos nos limitar “[...] à biografia de bailarinos e coreógrafos, à enumeração de obras importantes, com suas temáticas e datas.” (TORRES, 2008, p. 170). Neste trabalho propomos refletir a questão do pensar e fazer História da Dança, investigando como isso ocorre também no corpo, partindo de um processo criativo e pedagógico que teve como resultado um trabalho experimental performativo acerca da história da dança no Recife. Partimos de um pensamento que aponta que esse campo de estudo é também uma área de pesquisa, a fim de promover uma reflexão sobre os conteúdos historiográficos em dança, envolvendo seus diferentes métodos de observação e produção de conhecimento (TORRES, 2008).

Thaís Gonçalves (2013), em seu artigo *Histórias a dançar: percepção de si a configurar uma estética da existência*, aborda os seguintes questionamentos:

Qual o ponto de intersecção entre a história da dança que está nos livros, vídeos e imagens com a história de vida de cada pessoa que transita pela dança? Como dar vida a história da dança, abrindo perspectivas de diálogos com o passado, de modo a revisitá-lo e a percebê-lo enquanto algo vivo e passível de ser compreendido por diferentes perspectivas? Ao mesmo tempo, como não separar teoria e prática, dança e pensamento, processos de formação em dança de processos de criação em arte? De acordo com Celso Favaretto, a história não é um passado, mas um modo de pensá-lo (1993). (GONÇALVES, 2013. p. 1).

Nesta direção, identificamos a relevância de considerar o contexto histórico atual nas discussões sobre história da dança, pois percebemos a história muito mais pelas questões e pelas relações que suscita do que simplesmente pelos fatos (GONÇALVES, 2013).

Dessa forma, nossa proposta de investigação histórica e criativa foi pensar o frevo a partir do hoje e como no tempo presente dialogamos com realidades do passado. Como, atualmente, olhamos para o frevo já dançado e como podemos repensá-lo, recriá-lo, reconfigurá-lo. Como inscrevemos no corpo de hoje

questões sobre a história da dança do frevo.

O ensino do frevo enquanto dança foi desenvolvido primeiramente por Nascimento do Passo, que construiu seu repertório dançando, imitando e criando novos passos, sem nenhuma formação em outras técnicas de dança, o que o rendeu o título de mestre na cidade do Recife. O mestre teve grande importância dentro do cenário da Dança da cidade e exerceu influência direta no Balé Popular do Recife, grupo que se tornou uma forte referência das danças populares do Nordeste. O grupo observou o trabalho de Nascimento do Passo, catalogou, criou e rebatizou alguns movimentos, apropriando-se de grande parte deles para a criação cênica e poética.

Segundo Valéria Vicente:

O Balé Popular do Recife tornou-se um grupo de referência nacional e internacional sobre as danças pernambucanas e também desenvolveu atividades de valorização e ensino dessas danças junto à classe média e às escolas particulares. Diante de tal repercussão, sua tradução do frevo influenciou de forma efetiva a imagem e a interpretação do frevo visto atualmente. (VICENTE, 2011, p.5).

Apesar de ter surgido a partir de movimentos espontâneos do povo nas ruas durante o período carnavalesco, a dança do frevo, trabalhada e desenvolvida pelo Balé Popular do Recife, apresenta-se sob outra perspectiva, de forma diferenciada em relação a como ela surgiu. Para levá-la aos palcos e apresentá-la como elemento da cultura popular, dentro de seus espetáculos, o Balé Popular, além de catalogar os passos e pensar uma estrutura coreográfica, definiu outros elementos “como a utilização do espaço e o alinhamento postural do elenco” (VICENTE, 2008, p. 94 e 95).

O frevo dançado pelo Balé Popular, sobretudo na época do seu surgimento, costuma apresentar-se em estruturas de palco italiano. Com isso, os bailarinos são levados a assumir certa postura em cena. “A performance dos dançarinos deveria ampliar as movimentações para que tivessem visibilidade ao público que estava, por conta da estrutura do palco, distante do elenco” (VICENTE, 2008, p. 96). Movimentos expandidos e saltitados, postura ereta, referência espacial predominantemente única (de frente para o público), ou seja, o frevo passou a ser vivido e compreendido por esse grupo de outra maneira, dentro de suas necessidades e da sua perspectiva de trabalho.

Nessa relação entre a dança e as tradições populares e no trabalho com as recriações dessas danças, Roberta Marques descreve três tipos de relações semânticas:

O primeiro tipo é aquele que vincula, sem questionamento algum, a transposição dessas danças a um discurso afirmativo de brasilidade; o segundo, ao contrário, que constrói uma dramaturgia que se enuncia, explicitamente, como anticorpo à “imagem do que se convencionou chamar de dança brasileira ou corpo brasileiro” (Greiner, 2007: 14); e o terceiro, que não pronuncia nenhuma dessas duas polaridades ideológicas, mas parte de princípios, elementos, questões pertinentes às danças populares (ou, principalmente, a alguma dança específica) como matéria de investigação criativa. (MARQUES, 2012, p. 235).

Essas três relações semânticas trazidas por Marques podem auxiliar

na compreensão do lugar ocupado pelos grupos e artistas que trabalham com as danças populares no Recife. É possível classificar o Balé Popular a partir do primeiro tipo de relação semântica apontado, pois, em suas apresentações, podem ser observados aspectos que denotam a afirmação de um discurso de brasilidade. Neste eixo, a transposição e recriação das danças de tradições populares ganham o espaço cênico, apresentando a riqueza cultural de uma determinada região através da dança, reafirmando assim um discurso nacionalista.

Na segunda relação semântica, o artista quebra e desconstrói a imagem criada e formatada sobre o que seriam as danças de tradições populares. Dentro dessa perspectiva semântica, é possível identificar o espetáculo “Fervo”, criado no ano de 2006, pela coreógrafa Valéria Vicente. Neste espetáculo, a coreógrafa propõe trabalhar partindo de um estímulo coreográfico baseado na liberdade de movimento, remetendo-se ao contexto social e histórico em que surgiu o frevo, em meio à violência, brigas, libertação dos escravos, luta de classes.

O espetáculo é criado a partir de um ponto de vista não convencional, que retrata violência em meio a qual emergiu esta manifestação popular, algo incomum na história dessa dança, que normalmente é mostrada, vista e conhecida por sua alegria e alto astral.

“Fervo” já mostra um olhar diferenciado sobre a maneira através da qual a dança do frevo é abordada. Em sala de aula essa seria uma questão a ser pensada e discutida, tendo em vista que propõe outra visão em relação aos padrões enrijecidos dentro dos quais o frevo foi criado e desenvolvido.

Ainda citando Valéria Vicente e seus trabalhos coreográficos, no espetáculo Pequena Subversão (2007), ela trabalha a partir de outro tipo de relação semântica com a dança frevo. Nesse solo é possível identificar o terceiro entre os três tipos de rela-

ções semânticas citados acima, a utilização de princípios do frevo, além disso, nele existe espaço para considerar também a subjetividade do artista.

No trabalho, a coreógrafa se interessou em investigar a relação entre risco, desequilíbrio e alegria. Não se preocupando em reafirmar e nem contestar o uso do frevo, não existe a necessidade em justificar porque vai trabalhar o frevo, simplesmente é.

Essa terceira relação trazida pela autora é exatamente o que propomos usar em nossa pesquisa.

Os dançarinos de frevo, por muito tempo, estiveram dentro de “caixinhas classificatórias”, e na caixinha do frevo isso consistia em executar passos acrobáticos e sequências de movimentos que desafiavam os próprios limites corporais. Pouco se via a individualidade nos dançarinos de frevo; eram os mesmos passos frenéticos que, sempre combinados, conquistavam os aplausos do público. Com isso foram sendo estabelecidos padrões, criou-se uma imagem do que é o frevo. A partir disso é que propomos pensar e refletir acerca de um processo que desconstrua padrões e que nos possibilite trabalhar com criatividade e autonomia, entendendo os princípios e elementos pertencentes a essa dança.

Em geral, no ensino do frevo, a transmissão dos passos é baseada na repetição dos movimentos, executando-os na mesma marcação binária da música. Pode-se destacar também o uso de sequências de movimentos em uníssono (o que posteriormente resultará em coreografias). Esse modo de transmissão, muitas vezes, sustenta-se a partir de uma hierarquia sob a qual o aluno não tem muito espaço para expor sua singularidade criativa, e na qual a repetição mecânica dos movimentos visa alcançar uma imagem ideal.

Nesta perspectiva, vemo-nos afinados com a visão de Isabel Marques (2010, p. 191) quando afirma que “o grande desafio da Didática atual é justamente repensar, pesquisar e propor formas de ensino para danças ‘tradicionais’ que sejam condizentes com as propostas contemporâneas de educação”, ou seja, pensar e elaborar outras maneiras de ensinar o conteúdo das danças tradicionais que não seja apenas pelo modelo cópia e repetição.

Princípios de verticalidade, a observação dos centros de leveza e gravidade, a instabilidade, o desequilíbrio, os níveis relacionados ao espaço (baixo, médio e alto), a transferência de peso, o improviso,

dentre outros, são princípios e elementos próprios da dança do frevo, que a torna bastante rica e complexa. Mas, estes elementos, sob uma perspectiva tradicional, são pouco entendidos e explorados, já que, na prática de ensino, o educando apenas executa o movimento tal qual o seu professor, tendo-o como referência de perfeição e objetivo final.

O ensino de danças com repertórios de movimento não pode ser confundido com a simples transmissão da forma do movimento. É preciso que o entendimento do caminho que as partes do corpo realizam em cada etapa do movimento seja dividido através do estímulo da consciência corporal do aluno. Compreender o movimento dessa forma significa ampliar as capacidades motoras com consciência das musculaturas envolvidas, dos limites anatômicos e das potencialidades a serem desenvolvidas. O aprendizado da Dança pode estar também na transformação dos movimentos, no estudo de diferentes dinâmicas possíveis e também de sua realização com diferentes intenções ou emoções. Atividades de observação e verbalização de impressões também são formas de apropriação dos movimentos e de reconhecimento das singularidades individuais. (VICENTE, 2011, p. 17).

Sobre o ensino de danças que já possuem passos codificados, Valéria Vicente afirma que:

Trabalhar em sala de aula com os princípios do frevo seria um facilitador na aproximação dos educandos com a dança e com os passos, pois estaria valorizando e respeitando o que cada um tem de melhor e suas limitações, além de desenvolver a autonomia, contribuindo para os processos técnicos criativos, já que, segundo Vicente (2011, p. 5), “as danças tradicionais são inúmeras e variadas e, portanto, não pode existir apenas uma forma para ensiná-las.” Essa colocação de Vicente é interessante para pensarmos que uma metodologia de ensino, mesmo criada em um determinado momento histórico e considerando os aspectos e influências da época, não precisa ser transportada para os dias atuais tal qual foi criada. Podemos entendê-la dentro de uma perspectiva do presente, respeitando o momento histórico no qual estamos inseridos hoje.

Em relação ao processo criativo que constitui parte desse estudo, as questões sobre a forma de execução do frevo e possibilidades de ensino surgem da prática e das vivências com essa dança. Contudo, buscamos um suporte teórico, a fim de contri-

buir para nossos questionamentos e dialogar com nossa prática. Teoria e prática são vivenciadas sem hierarquia. Escrita e leitura dão base para o trabalho corporal, assim como o trabalho corporal para a escrita e a reflexão, pois entendemos que existe um único processo, o de estudo e construção de conhecimento, que não privilegia momentos práticos ou teóricos.

Historicamente, durante muito tempo, os processos de criação em dança utilizavam estratégias e modelos enrijecidos, de representação e justaposição de movimento. A figura do coreógrafo, como a pessoa que, exclusivamente, criava toda a estrutura e composição coreográfica, foi sendo modificada com o passar dos anos. Os bailarinos, que antes tinham papel apenas de representar os movimentos e sequências elaborados por seus coreógrafos, começaram a ter mais autonomia e participação nos processos criativos.

De acordo com Maria Tereza Furtado (2013):

O processo criativo ganha mais valor. O aprender fazendo, o experimentar, o mudar as “regras” durante o caminho, de acordo com o que se sente. Surgem novas estratégias de composição que contrariam a linearidade, a continuidade, a representação, a figuração, em favor de estruturas com outra lógica, da simultaneidade, da justaposição e da repetição. O corpo dançante ganha um novo conceito. O bailarino passa a ter um treinamento que se utiliza de diversas áreas, como yoga, teatro, artes marciais, etc., buscando o corpo híbrido e multidirecional. (FURTADO, 2013, p. 2).

De acordo com essas modificações, o bailarino passa a ser visto de outra forma, não apenas como reprodutor de passos e movimentos. Os processos criativos ganham amplitude, começa a não existir uma centralização do poder delegado a apenas uma pessoa (coreógrafo). A experiência, a vivência e as contribuições de quem dança começam a ser valorizados e respeitados. O rigor técnico, que limitava e colocava os bailarinos em lugares comuns, cheios de formas, beleza estética e sem reflexão, começa a mudar. A subjetividade e a improvisação começam a ganhar espaço, os bailarinos passam a utilizar a técnica como suporte para as criações em que participam e não apenas como for-

ma definida de passos, ampliam-se as possibilidades de movimentos, considerando os corpos e as vivências de cada um. Começa-se a levar em consideração o histórico do bailarino e suas relações com o mundo, com as pessoas e com a vida. Há de se considerar, ainda, a historicidade desses aspectos de como conceber as relações entre coreógrafos e bailarinos, assim como as existentes entre educador e educando, e ainda, perceber que, numa perspectiva atual e crítica de ensino de História da Dança, é preciso englobar tais aspectos como conteúdo a ser trabalhado, talvez tão digno ou mais de ser conteúdo do que um conjunto de datas, feitos, heróis, espetáculos, etc., isolados de todo um contexto de produção e rotina de atuação em Dança.

Aqui não cabe apenas refletir e problematizar teoricamente, o corpo é o nosso lugar de ques-

tões e o nosso canal de comunicação; é através dele que falamos, trabalhamos para que as indagações, inquietações e reflexões estejam inscritas e sejam provocadas por ele. Corpo e mente, assim como teoria e prática, são indissociáveis.

Sendo assim, em relação à presença cênica, ao corpo ereto, aos movimentos expansivos, saltitados, a exacerbação da expressão facial de alegria e a referência espacial de frontalidade proposta pelo Balé Popular, resolvemos inverter tais referências. Experimentamos construir um frevo dançado mais espontaneamente, sem tanto rigor técnico e estético dentro de um padrão estabelecido, a exemplo do frevo das mugangas e firulas, da troca rápida de níveis e do trabalho do tronco mais relaxado e maleável. Realizamos uma atividade de improvisação a partir da mobilidade do tronco, experimentando e sentindo como seria um tronco mais rígido, “chapado”, sem muitas oscilações e como seria um tronco mais relaxado, solto, torcido, que se deixa contagiar e reverberar com o movimento e que também gera um novo movimento que reverbera no corpo.

Experimentamos ainda, partindo do desequilíbrio, sair do eixo e perceber até onde esse desequilíbrio iria e que possibilidades de movimento ele poderia gerar. Foi interessante perceber o frevo dentro dessa perspectiva, já que geralmente aprendemos a ficar no eixo e não desequilibrar. Ir até o limite desses apoios e deixar o corpo seguir, fincá-los no chão e deixar o corpo se movimentar sem que acontecesse o deslocamento. A partir da falta de equilíbrio, surgiu uma alternância entre os apoios dos pés no chão, e começamos a brincar com isso, a trocar esses apoios e perceber como isso reverberava no corpo e, junto com o desequilíbrio, para onde nos levava, em que qualidade de movimento estávamos. Também variávamos a dinâmica, pois

quando conseguíamos nos equilibrar, mesmo que por poucos segundos, sentíamos que a dinâmica era quebrada. Nessa proposta, coube ainda experimentar transferência de peso, mudança de níveis e alguns saltos. Os saltos no frevo são bem codificados, existindo os saltos específicos dessa dança. Todos os dançarinos executam os mesmos, mudando apenas a forma de executá-los devido às estruturas e limitações corporais. Mas, por que não experimentar outros saltos? Experimentamos! Saltávamos quando queríamos, sem ter uma preocupação com o lugar do braço, com o pé que deveria ficar esticado ou qualquer preocupação técnica presa aos paradigmas convencionais de apresentação da dança frevo.

Trabalhamos também com material audiovisual, utilizando vídeos de apresentações de frevo, para visualizarmos como o frevo era dançado por grupos e artistas diferentes. Esse recurso foi útil para compreendermos melhor o nosso processo. Percebemos o quanto o frevo tornou-se uma dança rotulada e que encanta pelos seus movimentos rápidos, enérgicos e espetaculosos.

Segundo Vera Torres
(2008, p. 173):

Considerar a visão dos artistas sobre a memória e a história de sua própria arte é, sem dúvida, de extrema importância para estudos em história da dança. Mais interessante ainda é observar projetos artísticos que são também projetos de memória em dança. Como a dança pode, ela mesma, ser um arquivo vivo, suporte para a memória e ainda contribuir para a reflexão sobre sua história?

Como a dança pode tudo isso? Para nós, esse questionamento de Torres fica bem claro e respondido com a proposta dessa experiência prática relatada. A dança como um arquivo vivo deu suporte para que nós pudéssemos refletir sobre a sua própria história, através do estudo teórico-prático, do uso de documentos históricos, pesquisa bibliográfica e experimentações corporais. Pudemos pensar e refletir acerca da criação e do desenvolvimento da dança frevo. A dança nos deu suporte e possibilidades de refletir e reconfigurar a sua própria história, tendo espaço também para relacionarmos a nossa história e memória, considerando-nos como seres ativos na construção desse conhecimento, seres que problematizam, analisam, criticam e transformam. A partir de uma construção histórica refletimos e transformamos, contribuindo e influenciando na continuação dessa história. Fizemos história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica das categorias e conceitos que embasam o discurso sobre a cultura no Brasil. In Gisele Marchiori Nussbaumer (org). **Teorias & Políticas da Cultura: visões multidisciplinares**. EDUFBA Salvador - BA, 2007. (Coleção CULT).

COSTA, Liana Gesteira. Associação de Dança do Recife: instante de emergência e de construção de permanência de uma cena profissional. In: GESTEIRA, Liana (Org.): **Coleção RecorDança: vol.1-Vídeos**. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011.

FIGUEIREDO, Jefferson Elias de. **A Reconstrução do Frevo pela Dança Documental: uma proposta teórico-prática para o fazer e o ensino de História da Dança**. 2014. 53p. TCC. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

FURTADO, Maria Tereza. Dançar-se: processos de criação em dança contemporânea. Revista Eletrônica **Cena em movimento**, n. 3, 2013. UFRGS. [ISSN 2178-2172]. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/view/36201> > Acesso em 06 janeiro 2014.

GONÇALVES, Thaís. **Histórias a dançar: percepções de si a configurar uma estética da existência**. Universidade Federal do Ceará, 2013.

HERCOLES, Rosa. A não representação do movimento. **Coleção corpo em cena** – Volume 2 – Editoras: Lenira Rengel e Karin Thrall. Anadarco, São Paulo, 2011.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo, 2010.

_____, Isabel A. **Dançando na escola**. - 5. ed. - São Paulo: Cortez, 2010.

MOMMENSOHN, Maria; PETRLLA, Paulo (Org.).
Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.
São Paulo: Summus, 2006.

MARQUES, Roberta Ramos. Identidade nacional e cultural na dança cênica "brasileira". **Diálogos possíveis**. Ano 5, n. 1 (Jan. / Jun), 2006.

MARQUES, Roberta Ramos. **Deslocamentos Armoriais**: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais. Recife: Ed. Universitária da UFPE : [Olinda] : Editora Associação Reviva, 2012

TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. In: **Seminários de dança** – Histórias em movimento: biografias e registros em Dança / organização de Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora. Caxias do sul, RS: Lorigraf, 2008. p. 167-178.

VICENTE, Ana Valéria. **Entre a ponta do pé e o calcanhar**: reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. Salvador – UFBA, 2008.

VICENTE, Ana Valéria. Frevo: uma arte urbana, a dança e suas formas de ensino. In: _____, VICENTE, Ana V.: SOUZA, Giorrdani G. Q.. **Trançados musculares**: saúde corporal e ensino do frevo. Recife: Editora Associação Reviva, 2011. DVD

_____. Dança popular: Quem? O quê? Quando? Como? Onde? Por quê? IN: In: GESTEIRA, Liana (Org.): **Coleção RecorDança**: vol.1-Vídeos. Olinda, PE: Associação Reviva, 2011.

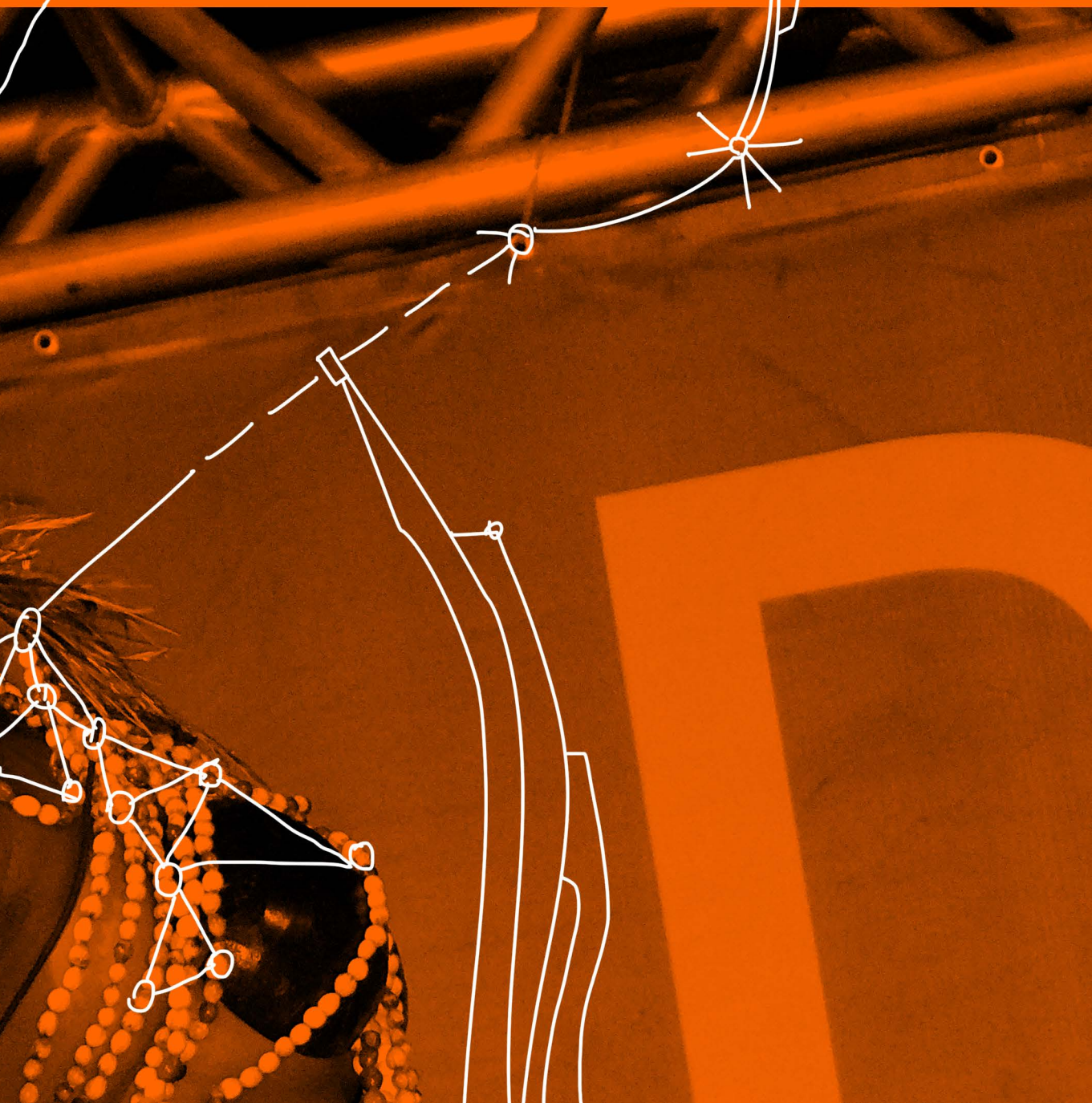
VICENTE, Ana Valéria; SOUZA, Giorrdani.
Trançados musculares: saúde corporal e ensino do frevo, 2011. 1 CD-ROM.



MULHERES NOTÁVEIS:
DESPERTANDO OLHARES
PARA A CONTRIBUIÇÃO
DAS MULHERES NA DANÇA
AFRO DO RECIFE

*Daniela
Santos*

8



INTRODUÇÃO

Neste artigo discuto a participação e contribuição das mulheres na Dança Afro no Recife e suas trajetórias nos espaços e comunidades que atuam, num cruzamento sobre gênero, cultura e corpo. Busco, assim, dar continuidade à pesquisa *Mapeando o Entre-lugar da Dança Popular*, do Acervo RecorDança, projeto contemplado pelo Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), no qual fui pesquisadora no ano de 2013.

Este estudo surge de uma necessidade motivada por algumas mulheres integrantes dos grupos pesquisados: a primeira, de investigar a participação de três mulheres na Dança Afro; a segunda, de buscar quais foram as atuações e apontar a importância do encontro dessas mulheres, companheiras, organizadoras, dedicadas ao conhecimento cultural local com seus respectivos companheiros, mestres envolvidos com a Dança no Recife; e a terceira, de dar visibilidade às contribuições delas em seus espaços de atuação.

A escolha do tema está intrinsecamente relacionada com a pesquisa citada acima e com minha pesquisa atual no Museu Paço do Frevo¹ sobre a participação das Mulheres no Frevo. Para o RecorDança foram realizadas gravações com as famílias envolvidas na Dança Afro no Recife. O foco da pesquisa era compreender o funcionamento de alguns grupos de Dança Popular e sua colaboração nas atividades artísticas e de formação nas comunidades das quais

¹ O Museu Paço do Frevo foi inaugurado em 09 de fevereiro de 2014. Espaço de difusão, formação e salvaguarda do Frevo, localizado na praça do Arsenal no bairro do Recife.

fazem parte. Ainda no processo de execução das entrevistas, surgiram evidências sobre a importância e participação dessas mulheres, mães e companheiras, como protagonistas, executoras e produtoras da história da dança local, junto com seus companheiros. Desejo, com este artigo, pesquisar o movimento que acontece na “arte do encontro”, na relação, despertando olhares e estimulando o reconhecimento das três mulheres como “agentes”. Não pretendo com isso substituir ou diminuir a importância de um em detrimento de outro, isto é, ao “evidenciar” as mulheres, não estou em oposição aos Mestres e suas contribuições. Ao contrário, desejo fazer emergir a potência criativa, que se dá na relação, no encontro, questionando atitudes ou escolhas que, mesmo inconscientes, diminuem ou abafam partes importantes do processo de construção e de afirmação coletivas, no caso aqui, das mulheres e da Dança Afro. Por que será que por vezes elas (mulhe-

res) não são citadas e devidamente referidas como participantes do processo?

Para tal, pontuo as atuações de Vilma Carijós, Glória Maria e Antonia Batista; e dos Mestres Meia Noite, Gilson Gomes (Iansã) e Ubiracy Ferreira. Transcorro o texto localizando e contextualizando a Dança Afro, explicando a escolha dessas mulheres como protagonistas.

Segundo Paulo Herkenhoff (2015)², “A mulher é agente da história da arte e não apenas sublimada e objeto de representação”. Em acordo com este pensamento, a intenção é reverenciar a participação das mulheres atuantes em múltiplos papéis, relacionando suas funções como “forças motrizes”, que geram movimentos e se relacionam, impulsionando atos criativos expressivos em nossa sociedade.

Acho relevante salientar as bases teóricas deste trabalho, mesmo que durante a discussão não sejam citados. Trago alguns conceitos, realizando discussões com Judith Butler (2003), para as relações entre corpo, gênero e sexualidade; e, para o corpo, levo em conta também as contribuições de Valéria Vicente (2009), mais especialmente para compreender o corpo no campo do controle sociocultural. Uso também, como base reflexiva, o texto de Claudilene Silva e Ester Monteiro de Souza (2011), *Sem Elas não haveria Carnaval*.

² Curador da exposição *Tarsila e mulheres modernas no Rio*, Museu MAR (Museu de Arte do Rio)

**POR UMA HISTORIOGRAFIA FEMININA:
INVESTIGANDO A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES
NA DANÇA AFRO NO RECIFE**

A Dança Afro no Recife também pode ser vista como uma das estratégias de valorização e

conscientização da cultura negra, assim, a dança foi aprendida em diferentes espaços e de diferentes formas: em espaços ligados à cultura popular e à arte, em terreiros ligados a religiosidade africana, na capoeira, na rua e por artistas. Além dos espaços de resistência e militância, em grupos ligados ao Movimento Negro e aos Afoxés. Ainda nesse momento não se entendia que se poderia ter uma relação da Dança com outros elementos, e que um diálogo poderia ser impulsionado através da capoeira e das diferentes matrizes africanas.

No Recife, no final da década de 1970, foi através da capoeira que os elementos da cultura afro-brasileira passaram a ser mais fortemente introduzidas na criação de espetáculos de dança. A partir das entrevistas, revisão bibliográfica e leitura de documentos a que tivemos acesso, podemos concluir que a dança afro primitiva, surgiu em Recife com proposta de criação de um espetáculo, chamado *Ânsia de Liberdade* de um grupo de dança: o Balé Primitivo de Arte Negra.

Simbolicamente, o conceito afro, da maneira que entendemos hoje, passou a ser utilizado largamente para expressar uma certa pureza de manifestações das etnias negras presentes em nossa sociedade, conferindo a essência e a originalidade às atividades dos afro-brasileiros. Essa semântica faz referência aos espaços de etnicidade, como as manifestações religiosas que, tradicionalmente, são reconhecidas como detentoras da reconstrução das etnias negras presentes em nossa sociedade. (SOUZA, 1998, p.86)

Criado através do encontro de duas lideranças ligadas a cultura afro-brasileira, o Mestre Ubiracy Ferreira e o Mestre Zumbi Bahia, de capoeira, o Balé Primitivo de Arte Negra, introduz, pela primeira vez em Pernambuco, o imaginário, músicas, elementos visuais e técnicas corporais de matriz africana (que nunca foram entendidas como técnicas corporais), no universo da criação de espetáculos de dança. (VICENTE, 2013)

Segundo Mestre Zumbi Bahia³, com a capoeira ele trabalhava a música, os ritmos, a capacidade cardiopulmonar, as habilidades, assim como agilidade, coordenação, pensando na preparação do dançarino. Então a capoeira foi o caminho que fez quebrar paradigmas, preconceitos muito fortes:

O dançarino tinha que ser homossexual, isso era o que a sociedade determinava. Eu estava numa capital do Nordeste onde o machismo era muito forte. E eu precisava buscar algo que quebrasse esses preconceitos. A capoeira foi e continua sendo aliado para quebrar esses preconceitos. Então quando o jovem ia para os ensaios ele encontrava os movimentos de capoeira e ele não era perturbado pelos amigos porque estava fazendo capoeira, mas a extensão dessa capoeira foi inicialmente o maculelê, que a gente observa no momento que estavam dançando para se auto afirmar enquanto macho, estava dançando, mas era macho. Batia com tanta força que o bastão ia pro outro lado. (BAHIA, 2013.)

³ Angoleiro, coreógrafo, percussionista, professor. Um dos primeiros difusores da Dança Afro em Pernambuco e um dos responsáveis pela retomada da capoeira no Estado, na década de 1970. Foi um dos fundadores do Balé Primitivo de Arte Negra e, posteriormente, Balé de Arte Negra de Pernambuco.

A partir dessa fala do Mestre Zumbi Bahia, podemos perceber que, para construir outras possibilidades de estar atuando com arte, dança e cultura no Recife, era preciso criar estratégias e romper com estruturas sociais e preconceitos de gênero. Para nós, mulheres, a entrada na arte constitui um fator que pode sugerir a adesão a um processo de construção de conhecimento, que, anteriormente, era dirigido apenas por e para homens. Para Paulo Herkenhoff (2015), a mulher deu as chaves estéticas ao Brasil. As mulheres foram à luta, mas sua plena emancipação esteve sujeita a fatores de imobilidade social, estrutura de classes, origem étnica e geográfica, discriminação, falta de acesso à educação e ao trabalho.

Durante as entrevistas da pesquisa do Acervo RecorDança, observamos que as mulheres integrantes dos grupos, atuavam notavelmente em igualdade com os homens, como líderes, com participações ativas, motivando jovens e adolescentes a exercerem diferentes papéis em suas comunidades. Tal reconhecimento, por vezes, torna-se invisível nas produções artísticas e culturais, fruto de “outros” interesses, mas possuem relevância, valorização e reconhecimento dentro da comunidade.

A partir dos relatos e pesquisas, temos o registro da entrada das mulheres na Dança Afro, ainda através do grupo Balé de Arte Negra. Algumas mulheres entraram para o grupo pelas relações afetivas que estabeleciam com seus respectivos companheiros.

Essas mulheres são lideranças importantes e continuam envolvidas nas atividades artísticas dos grupos, buscando vozes, espaços e, por muitas vezes, impulsionando o grupo para além das atividades artísticas.

Atualmente, em um contexto em que se fala tanto em Políticas de Ações Afirmativas⁴, Eveline Pena da Silva (2013), em seu artigo *Dança Afro: uma possibilidade de reconhecimento da corporeidade e um espaço de libertação da mulher negra*, revela que o corpo negro e sua corporeidade estão mais em evidência, principalmente na mídia, mas ainda em um processo tenso e ambíguo, uma vez que, embora apareça mais, ainda é retratado em posição de inferioridade, em comparação com a exibição e a representação do corpo e da corporeidade branca. A mulher negra, por sua vez, é constantemente levada a enfrentar esse estereótipo e esta visão estigmatizada, na qual seu corpo, com características e formas peculiares, é quase sempre visto com apelos sexuais e eróticos.

A percepção corporal necessária para o bailarino de dança afro não deve estar “descolado” da razão histórica pelas quais se justificam tanto o ritmo quanto a musicalidade, utilizadas pela cultura afro-brasileira em suas manifestações. Esta corporeidade exige dos bailarinos uma aceitação do seu corpo, do corpo do outro e de suas raízes africanas para ser fiel ao que a dança afro se propõe, ou seja, provocar emoção e reconhecimento histórico. (SILVA, 2013, p.8)

⁴ “As Políticas de Ações Afirmativas são aquelas que visam a corrigir uma história de desigualdades e desvantagens sofridas por um grupo racial (ou étnico), em geral frente a um Estado nacional que o discriminou negativamente. A motivação para essas políticas é a consciência de que essas desigualdades tendem a se perpetuar, se o Estado continuar utilizando os mesmos princípios ditos universalistas com que tem operado até então na distribuição de recursos e oportunidades para as populações que contam com uma história secular de discriminação. Não resta dúvida de que uma superação do quadro atual de racismo no Brasil exigirá a implementação de Políticas de Ações Afirmativas generalizadas: no mercado de trabalho, nos concursos públicos, nas imagens publicitárias e televisivas e até mesmo nas políticas de saúde e moradia.” (CARVALHO, 2003, p.07)

MEMÓRIAS, HISTÓRIAS E VIVÊNCIAS: BUSCANDO AS ATUAÇÕES DAS MULHERES COMO FORÇA RESULTANTE DOS ENCONTROS CRIATIVOS EM ALGUNS GRUPOS DO RECIFE

Daruê Malungo

Gilson Santana, Mestre Meia Noite como é conhecido desde os 13 anos, passou a frequentar as primeiras aulas de dança, na escola estadual Professor Alfredo Freyre, no bairro de Água Fria, Zona Norte do Recife. Fez parte do Balé Popular do Recife, fundado em 1977 por André Madureira. Com *Prosopopeia: o Auto do Guerreiro* (1979) apresentou folguedos e danças populares de todo o Nordeste em diversos países. O espetáculo viajou também pelo interior de Pernambuco, onde os municípios se vestiam de festa para receber os artistas. Juntamente com Vilma Carijós, Meia Noite, repassa a tradição e a inventividade da arte popular para outros tantos jovens, através do trabalho realizado pelo Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo, que fundaram na comunidade Chão de Estrelas. O nome vem do dialeto africano iorubá, no qual: *daruê* significa força, axé, luta; *malungo* é amigo, companheiro, camarada. A combinação das palavras reúne companheiros de luta, de resistência. “Aqui, o A é de atabaque, o B de berimbau, o C de capoeira” (SANTANA, 2013), explica Meia Noite, que repassa um pouco do que ele mesmo aprendeu ainda criança. “No fim de semana, o lazer era ir pro terreiro, fazer uma roda de coco, cantar loas, ladainhas”. As primeiras lições eram repassadas oralmente, por meio das histórias que os mais velhos contavam aos

mais jovens. “Depois é que fomos tendo acesso à literatura de cordel, aos livros, pra poder engrandecer e fortalecer a nossa cultura”.

Vilma Carijós dançou no Balé Popular do Recife, colaborou com Mestre Meia Noite na idealização da ONG Daruê Malungo, que começou pela Capoeira Malungo. Com a entrada das “meninas” na ONG, o nome mudou para Daruê Malungo, mesmo nome do grupo de dança, as primeiras danças trabalhadas pelo grupo eram Frevo, Maculelê e Afoxé. As crianças que procuravam a ONG não sabiam ler e escrever, a forma que encontraram para conscientizar da importância da Escola e de valorizar a leitura foi com a Dança, “porque para você dançar um frevo na multidão, se você fizer a base da capoeira e abrir os cotovelos, dessa base faz qualquer movimento, e todo mundo abre espaço para você” (CARIJÓS, 2013).

O Daruê acabou se tornando um espaço de convivên-

cia e passou a desenvolver um trabalho de percussão com vários jovens de bairros da periferia da Zona Norte. Daí surgiu o grupo Lamento Negro, com moradores de Peixinhos, que atraiu músicos como Chico Science, Fred 04 e Otto, num movimento que sedimentaria o surgimento do *manguebeat*. O Centro Daruê Malungo mantém uma companhia profissional de dança, um grupo de maracatu e um bloco afro, além de oferecer oficinas para produção de instrumentos e aulas de capoeira. Os alunos participam das atividades culturais, assistem aulas complementares à educação formal. Vilma atua, nos dias atuais, à frente da ONG, coordenando as ações artísticas e pedagógicas.

Bacnaré

Mestre Ubiracy Ferreira foi diretor e criador, juntamente com Antônia Batista, do Balé de Cultura Negra do Recife- Bacnaré. Segundo seus relatos e de seu filho Thiago, teve uma ligação com as danças africanas desde cedo, ainda com quatro anos de idade, aos dezesseis já estava envolvido com trabalhos comunitários. Foi o primeiro bailarino negro a dançar no teatro de Santa Isabel na década de 1950. O encantamento o fez ingressar na prática da dança cedo, ainda nas festas juninas e natalinas da família. Na década de 1980, com Mestre Zumbi Bahia, criou o Balé Primitivo de Arte Negra, pioneiro na Dança Afro da cidade e que durou até 1985. Tiveram reconhecimento do público - segundo matérias da época que ressaltam a importância do trabalho para manutenção das tradições culturais da África no Brasil - e participação em eventos nacionais e internacionais. Atento às necessidades formativas dos jovens da sua comunidade, Ubiracy começou a oferecer cursos e oficinas de dança, percussão, construção de instrumentos. Com este trabalho social, preparava os dançarinos do Bacnaré. A participação da família é também uma característica deste grupo, pois com Antônia Batista e o filho Thiago Ferreira, desenvolveram trabalhos artísticos atentos com o desenvolvimento humano, afetivo e profissional.

Antônia Batista atuou como professora no município na Escola Vasco da Gama, sendo a fundadora do primeiro grupo de dança da prefeitura, o Grupo de

danças folclóricas da Fundação Guararapes. Dedicou-se à pesquisa das danças de origem Africana e danças populares do Brasil, especialmente a das regiões Norte e Nordeste. Graduada em Educação Física, tornou-se pesquisadora da Cultura Africana, dançou no Balé Primitivo de Arte Negra, com forte participação na criação dos figurinos, cenário, atua na parte da pesquisa e estética do grupo, tornando-se diretora do Bacnaré. Após a morte do Mestre Ubiracy Ferreira em outubro de 2013, o grupo passou a contar com atuação expressiva e necessária de “Dona Antônia” e do filho do casal Thiago Ferreira, também formado em Educação Física, para diminuir a resistência, os preconceitos e as dificuldades de introduzir a dança como conhecimento e arte. Dona Antônia cuida dos integrantes desempenhando múltiplas funções desde mãe, professora e conselheira; orienta vocações, estimula atuações e estudos, fomentando em sua própria casa cursos profissionalizantes que contribuam com os jovens da comunidade de Água Fria e da Bomba do Hemetério. O Bacnaré, desde 2012, vem atuando sob a direção de Antônia Batista Ferreira e Tiago Ferreira. Antônia traz a experiência na pesquisa das danças de origem Africana e danças populares do Brasil, especialmente a das regiões Norte e Nordeste.

Majê Molê

Gilson Gomes iniciou sua atuação como dançarino no Balé de Arte Negra ao lado de Zum-

bi Bahia. Após o término do Balé, Gilson ocupa diferentes profissões. Estimulado por Glória, cria uma coreografia para ser apresentada na escola que ela lecionava. Assim na comunidade de Peixinhos surge o grupo Majê Molê, formado por meninas com idades entre 11 e 19 anos, além dos percussionistas, de diferentes idades. “Crianças que brilham”- é o significado de Majesi Mimolê, nome original do grupo em dialeto iorubá. A intenção era empenhar as crianças em atividades musicais e corporais durante eventos que deveriam ocorrer sempre em 12 de outubro. E mais, estimular a participação e comprometimento das meninas com as atividades escolares. Para tal, Gilson e Glória iniciam os ensaios conversando com as meninas, numa tentativa de aproximação do cotidiano. Glória Maria, professora, criadora, diretora do grupo Majê Molê, teve a ideia do balé Afro e nunca dançou, gostava de ir para o Afoxé Alafin, conheceu o Balé de Arte Negra através de Gilson em uma apresentação no Alafin Oyó. A

ideia de iniciar com o balé, Glória trouxe consigo desde que nasceu, é uma missão, assim nos conta Glória “não tive um filho, meus filhos são do Majê, Gilson não trabalha, o trabalho dele é dar oficina aqui”. O Majê Molê mantém seu projeto no nascedouro de Peixinhos, oferecendo atividades artísticas durante três dias na semana, mantendo os sábados para ensaios e vivências especiais. Ao lado de Glória, o grupo também conta com a figura feminina de Angélica, como professora, bailarina durante mais de uma década e, atualmente, como diretora, coreógrafa, dividindo tal função com Gilson e Glória. O grupo é conhecido pelo seu trabalho de formação com crianças e adolescentes das comunidades de Peixinhos, há mais de 16 anos, e também possui atuação na profissionalização dos jovens, investindo na cidadania. Glória ainda atua como educadora na rede municipal e incentiva as crianças da escola ao conhecimento da arte e da dança.

MULHERES E LIDERANÇAS EM RECIFE, TRAZENDO VISIBILIDADE PARA AS CONTRIBUIÇÕES EM SEUS ESPAÇOS DE ATUAÇÃO

De acordo com Silva e Souza (2011) “As mulheres que ocupam os espaços de dança ligados ao carnaval de Recife possuem ocupações profissionais muito distintas.” Estamos falando aqui de um segmento participativo que produz arte e que não sobrevive desse fazer fora dos ciclos festivos. Então encontramos professoras, empregadas domésticas, costureiras, auxiliares de serviços gerais, enfermeiras e funcionárias públicas exercendo funções de liderança (mesmo que ainda sem esse mérito) dentro de grupos ligados à dança em Recife. O nível de escolaridade também é variado, algumas não passaram do ensino fundamental e outras finalizaram cursos de mestrado e pedagogia. “A formação em cursos técnicos profissionalizantes acontece em sua maioria, servindo de entrada imediata no mercado de trabalho” (SILVIA E SOUZA, 2011, p. 35).

Contudo é importante perceber que, embora atuando em cargos coadjuvantes, são elas que, em muitos grupos, decidem e resolvem, tomando iniciativas e diretrizes de organização. Também parece ser recorrente nos depoimentos das mulheres entrevistadas a necessidade de trazer fatos que evidenciam e potencializam as figuras pa-

ternas e masculinas, deixando que eles ocupem destaque, por amor, respeito e cooperação. Algumas iniciam seus papéis e funções impulsionadas pela relação com os companheiros, ou pela tradição familiar. No caso das três mulheres participantes, “agentes” deste artigo, observamos diferentes situações que se apresentam, pois as

três foram companheiras e ocupam até os dias atuais papéis de destaque nos grupos.

Problematizar arte e gênero é poder lidar com construções culturais. O feminino ou masculino se constitui no sentido performático, a partir do que Judith Butler chama de “gestos elocutórios”. Afirmar, sublinhar linguagens, gestos e signos sociais é lutar por políticas de inclusão. A identidade de gênero, dirá Butler, se faz na repetição de atos, pois o corpo é uma “ideia histórica”. (CAMPOS, 2015, P.04)

Escolhi Antônia Batista, do Bacnaré, Vilma Carijós do Daruê Malungo e Glória Maria do Majê Molê, entre as mulheres entrevistadas anteriormente, com o objetivo de trazer visibilidade à participação delas para além dos espaços de atuação. “A visibilidade é um dos elementos básicos para se existir na sociedade de massa, assim estar no palco é ampliar as possibilidades de contaminação, disseminação, aceitação e transformação de olhares. (VICENTE, 2009, p. 32).”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este artigo, deparei-me com as entrevistas gravadas e com um desejo profundo de aprofundar meu conhecimento na dança afro investigando essas mulheres ativas, cheias de iniciativas.

Aprendi que, de uma forma muito mais insistente e recente do que eu imaginava, nós temos relegado a arte do povo pobre do Brasil a um lugar social folclórico que nos impede de enxergar todo incrível trabalho estético, criativo e ético que envolve as diversas produções que chamamos de popular. (...) Criações extremamente ousadas, transformadoras e politizadas facilmente recebem classificação, rótulo, delimitação e, terrivelmente, recebem interjeições. (VICENTE, 2013)

É coerente pensar que, se parte de nossas atitudes foram motivadas por gestos singulares, pessoais, hoje se multiplicam no anseio por valorização e reconhecimento. Se, por um lado, ainda somos silenciadas e oprimidas, por outro, encontramos força em resistir nos unindo em espaços que fortalecem nossas atitudes. Espaços de encontro, de fomento e de criação surgiram nos últimos anos, movendo diferentes necessidades e distintas formas de se revelar perante atitudes opressoras. Performances, pesquisas, pinturas, poesias, músicas, são criadas diariamente revelando olhares que transbordam pelo anseio de liberdade de expressão.

A sociedade patriarcal impôs códigos culturais para a mulher e o feminino. O mundo contemporâneo reconhece que a democracia é para todos, inclusive no direito a escolhas tocantes a gênero. O binômio homem-mulher é hoje atravessado por situações complexas em que a identificação e a identidade de cada sujeito são direitos da esfera privada. “[...] um corpo não é um “ser”, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo de hierarquia do gênero [....]” (BUTLER, 2003, p. 198).

Estamos, nesse momento, movendo relações e formas estruturais de convivência que podem parecer simples, pois fazem parte do cotidiano, mas, ao nos depararmos com pequenas situações, que cresciam silenciosas em espaços distantes, percebemos que tais situações nos revelam uma vigência marcante do patriarcado em nossa sociedade. Temos diferenças culturais criadas entre homens e mulheres, provavelmente essa marca distanciou possibilidades de outros encontros criativos para a arte. A responsabilidade atual é compreender o que está por vir, assumir direcionamentos claros e investir em espaços de encontro que produzam reflexões. Para nós mulheres, o desejo continua sendo o de reconhecimento e valorização social. Podemos justificar alguns comportamentos como geradores de um sistema que exclui a mulher, mas, nesse momento, vejo como necessária uma revisão no discurso e no posicionamento das mulheres, não basta entrar e se apropriar de espaços, ocupar funções, precisamos ser vistas, desejamos ser notadas e respeitadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acervo Recordança. Disponível em:< <http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/acervo-on-line/>>
Acesso em: 27 de julho de 2015.

ALMEIDA, Camila. Mestre da Delicadeza. In: Diário de Pernambuco. **Revista Aurora**. Publicada no dia 16 de fevereiro de 2013. Recife, 2013.

BAHIA, Zumbi: depoimento [2013]. Entrevistador: S. Daniela. São Luís 2013. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança (audiovisual)

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Identidade, Etnia e Estrutura Social**. São Paulo: Pioneira, 1976.

CARIJÓS, Vilma: depoimento [2013]. Entrevistador: Paço do Frevo. Recife: 2013. (audiovisual)

CARVALHO, José Jorge de. Ações afirmativas para negros e índios no ensino superior: as propostas dos NEABs. In: SANTOS, Renato Emerson dos; LOBATO, Fátima (Org.). **Ações afirmativas: políticas públicas contra desigualdades raciais**, Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 191- 203.

CUNHA, Manuela Carneiro da Antropologia do Brasil. Mito - história - etnicidade. São Paulo: Ed Brasiliense, 1986. 173 p.

COSTA, Liana Gesteira, SANTOS, Daniela, VICENTE,

Ana Valéria. Daruê Malungo. IN: Acervo Recordança – Companhias. Disponível em: <<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/darue-malungo-1988/>>

COSTA, Liana Gesteira, SANTOS, Daniela, VICENTE, Ana Valéria. Gilson Gomes. IN: Acervo Recordança – Artistas. Disponível em: < <http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/gilson-jose-pereira-gomes-iansa-1962/>>

PENA DA SILVA, Eveline. Dança Afro: uma possibilidade de reconhecimento da corporeidade e um espaço de libertação da mulher negra. Salvador, 2013. In **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN 2179-510X

SILVA, Claudilene; Souza, Ester Monteiro. **Sem elas não haveria carnaval:** mulheres no carnaval do Recife. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2011.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento:** as práticas de batuques e o controle das emoções. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Unicamp. Campinas, 1998.

VICENTE, Ana Valéria. **Entre a ponta do pé e o calcanhar:** reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife. Recife: Ed.Universitária da UFPE/Reviva, 2009.

VICENTE, Ana Valéria. **Dança afro:** criação e autenticidade no jogo das identidades. (palestra apresentada no 18. Festival Internacional de Dança do Recife - Seminário RecorDança: o entrelugar da dança popular). Recife, 2013.

Pedacos
de Mim
Bernot
Sanches

Cal
D

9

Nirvana Marinho

MEMÓRIA COMO
EXPERIÊNCIA POLÍTICA



História da dança
não deveria ser só uma
disciplina, um par de

aulas nas quais nossa curiosidade profissional ou leiga se satisfaz com acontecimentos marcados por revoluções de movimentos e pessoas, artistas e coreografias. Deveria ser mesmo uma coleção de experiências, revividas, reconstruídas, idealizadas ou reais, pautada pela capacidade de fazer e transmitir experiências e lembranças, de todo instante do fazer artístico, organizados por uma certa arqueologia¹, maior do que a história de acontecimentos.

A experiência tem o seu necessário correlato não no conhecimento, mas na autoridade, ou seja, na palavra e no conto, e hoje ninguém mais parece dispor de autoridade suficiente para garantir uma experiência, e se dela dispõe, nem ao menos o aflora a ideia de fundamentar em uma experiência a própria autoridade. (AGAMBEN, 2005, p. 23).

Lembranças são mesmo *souvenirs* de cristal, menos por sua fragilidade e mais por sua preciosidade, o que envolve afeto e também uma ação política. Nossa tarefa nesse artigo e ensaio é mesmo esta: adensar nossa percepção da história da dança por meio da intensificação de uma memória, por assim dizer, afetiva e política. Uma memória nutrida de experiências e que, ainda que tenha sua base cognitiva, certamente complexa e de aprofundada teoria, é abordada no núcleo da experiência, ou seja, como que ao lembrar história, vivenciamos história. Experiência, pois considera-se fundamental a recriação de sentido e, ainda, a inevitável convivência da dança, do corpo e do movimento com outros signos, sejam visuais, literários, da

¹ Arqueologia, conhecida como estudo científico de antiguidades através dos vestígios, tem uma relação estreita também com a concepção de arqueologia do saber de Michel Foucault, na qual o propósito é desvelar o solo onde se ancoram as possibilidades do pensar que, a partir de práticas discursivas, justificam e demonstram as relações de saber-poder.

vida, do olhar, da sensação e tantos outros que envolvem nossa relação com as lembranças.

Tal proposição acerca da memória pretende acordar nossa sensação de história: de passado, de pertencimento, dos lugares e pessoas que nos integram e, por que não, de um futuro, uma promessa, um dever de lugares, pessoas que anunciam nossas afinidades, escolhas estéticas. Daí diremos: anunciam modos de composição e de política. Tal proposição parte da inexorabilidade do mal de arquivo (DERRIDA, 2001) e das relações transdisciplinares realizadas por Maria Esther Maciel (2004), entre a literatura, cinema e artes plásticas, que nos avisam das relações possíveis da dança e outras artes e fazeres.

Derrida e Maciel não fazem parte diretamente das experiências que desenham a história da dança do Recife, tema deste livro *Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife*. Mas, certamente, tais contextos juntos contam-nos das rebeldias entre passado e futuro, entre promessa e acontecimento, entre lembrança e memória contada. Saber, portanto, do que habita tais entres pode ser um exercício não somente indispensável, mas sobretudo politicamente fundamental nos dias de hoje.

ANSIEDADE DO ARQUIVO

A proposta de situar o arquivo ao mesmo tempo técnica e política, ética e juridicamente, já vem sendo desenhada, não somente por arquivistas, bibliotecários ou pesquisadores da cultura, mas também por filósofos como Derrida (2001), já mencionado, e Foucault (1987). Sobre a questão da autoridade e da instituição do arquivo, como está em *O Mal do Arquivo*², Derrida (2001) afirma que o arquivo não pode ser reduzido à experiência da memória, tampouco ao retorno da origem, mas postula a memória como prática de escavação, de lembrança e, ainda mais, uma certa arqueologia.

Arkheion, como arconte, remete-nos a lugar de autoridade e também ao Estado patriárquico que condiciona o arquivo aos seus cuidados. *Arkhe*, por sua vez, define o começo e o comando, tendo ali onde as coisas começam e onde ali as coisas têm um comando para existirem, uma autoridade. Também indica um princípio nomológico³, quem dá nomeação ao con-

² Conferência proferida por Jacques Derrida, em 5 de junho de 1994, em Londres, por ocasião de um colóquio internacional intitulado: *Memória: a questão dos arquivos*.

³ Refere-se à normatização, à elaboração de leis éticas para determinado campo de saber.

junto reunido. O arquivo tem sua topografia⁴, seus escritos guardados contam certa história de quem o coleciona, remetem à memória e também se submetem a uma organização. Evocam, ainda, uma paixão, segundo também Derrida, o que pode muito munir-nos de um olhar sobre a ansiedade de colecionar. Paixão porque, ao mesmo tempo que marca, imprime, dá forma e visualidade, também desvia, destrói o próprio princípio do arquivo em sua “impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9).

O conceito do arquivo guarda a memória, conserva aquilo que se esquece. E aqueles que comandavam aquilo que não se deve esquecer, os arcontes, sabiam interpretar os arquivos, ao mesmo tempo legislavam sobre o que parecia esquecido, o guardavam e constituíam sua localização. Detinham certo e tal poder. O que se escolhe não esquecer, onde e como, tem um certo privilégio, pois, ao abrigar, também o dissimula. Uma ação de consignar e reunir seus signos, e também nomeá-los, não desmonta essa outra ansiedade: lidar com o que escapa, o que não se encaixa na norma, na descrição, o que se esvai. Por um lado, o direito que legitima a memória, por outro, que legitima o que é esquecido. O que for secreto, ou também heterogêneo, pode ameaçar quem a consignou dessa forma - a memória enclausurada no arquivo. Sobre isso, Derrida pontua: “[...] Os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidas por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida” (DERRIDA, 2001, p. 15).

É precisamente a partir deste mal, que Derrida elabora o conceito de arquivo: embora ordenado e topológico, não se contém numa unicidade, homogêneo ou consistente, pois uma vez que o arquivo remete a “apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar da fidelidade da tradição”, ele também põe em questão o futuro. Então, segundo Derrida:

[...] a questão do arquivo não é, repetimos, uma questão do passado. Não se trata de um conceito do qual nós disporíamos ou não disporíamos já sobre o tema do passado, um conceito arquivável de arquivo. Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã. O arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. (DERRIDA, 2001, pp. 50-51).

⁴ Topografia como ciência do lugar é aquela que, ao descrevê-lo, tem seus detalhes como aquilo que pode defini-lo em sua mais ampla complexidade, desde geográfica até, para alguns geógrafos como Milton dos Santos, questões sociais do espaço. Para mais, Cf. <<http://miltonsantos.com.br>>.

“LANCE TEATRAL”

É também como um lance apaixonante (amor e transferência) que, num clarão, atravessa de luz a memória do primeiro. De uma outra luz. Não se sabe muito bem qual teria sido o tempo deste teatro, o primeiro lance teatral, o primeiro lance, o primeiro. O primeiro ponto. A questão do arquivo continua a mesma: o que vem primeiro? Ou melhor: quem vem primeiro? E em segundo? (DERRIDA, 2001, p. 52)

Ao falarmos do mal do arquivo ou de sua autoridade, há o discurso enunciado e legitimado; há também a

necessidade real de certificarmos-nos dos nomes próprios da história contada, de suas filiações ou corpos, nacionais ou familiarizados. Isso é uma camada mais aparente da existência do arquivo, e já detém complexos alicerces. Mas, para Derrida, a encenação do arquivo performa, para usar um termo atualizado no debate acerca de arquivos, a ciência e seus modos de validação do conhecimento. Assim como, de maneira densa e nuclear, no livro, há uma psicanálise deliberada na ação do arquivo, que diz respeito ao seu recalce, ou seja, à necessidade de repetir e retomar a ação que a memória marca como fundante de um certo pensamento ou modo de pensar.

A metáfora não poderia ser mais apropriada, quando este certo “lance teatral” é ficção à medida em que é real ao retomar memórias. Um treino em gestualizar, encenar, localizar, repetir e performar um pensamento, validando o conhecimento, a história e a relação entre acontecimentos. Essa profundidade do que um arquivo pode contar interessa-nos não somente por utilizar-se da ação do arquivo, mas porque o define. O arquivo seria, portanto, um teatro, possuiria uma certa dramaturgia, tem uma atuação, uma experiência e se encena.

Maria Esther Maciel, professora de Teoria Literária da UFMG, dedica-se a encenar relações entre litera-

tura, cinema e artes plásticas, no livro *A memória das coisas* (2004). Em *Inventários do Mundo*, seu primeiro capítulo, estão o artista sergipano Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), Peter Greenaway (1942-), cineasta britânico cujo contato com Bispo foi em 1998, no Rio de Janeiro, e o autor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

Com o mesmo afã de completude que moveu Noé [mitologia bíblica] e Funes [personagem do conto “Funes, el memorioso”, de Borges (1974)], Bispo buscou inventariar todas as coisas, acreditando que assim poderia manter viva a memória do mundo. Mas ao contrário do personagem borgiano, não fez de seu inventário um grande e insensato “despejamento de lixos”. Procurou, sim, fazer seus objetos coexistirem em um todo finito e organizado, a partir de uma lógica desconcertante [...]. (MACIEL, 2004, p. 18).

Tal “gesto catalogador”, como aponta Maciel a respeito dos três artistas e suas obras, é uma obsessão que mistura vida e arte, realidade e ficção, passado e futuro. Por vezes, com a forma de ironia, artistas reverterem as lógicas dominantes de um arquivo, olhando para sua arqueologia que nos define, personagens ou sociedades, aficionadas em reunir, catalogar, colecionar, inventariar ou até mesmo “enciclopediar”. Maciel faz referência a Umberto Eco que, em *Sobre os espelhos e outros ensaios* (1991), lembra-nos que, “ao comparar o dicionário à enciclopédia, chama a atenção para o princípio de ‘semiose⁵ limitada’ que define o modelo enciclopédico que, (...) segundo algum critério provisório de ordem, busca-se dar sentido a um mundo desordenado ou cujos critérios de ordem nos escapam” (MACIEL, 2004, p. 23).

Há, portanto, na tentativa de ordenação, a desordem, que a antecede e a repete, pois a desordem não deixa de compor nossa obsessão que, nada mais é, sobretudo do ponto de vista artístico destes citados por Maciel, tentativas de apreensão totalizadora do mundo. Tentativas irônicas, em vão, razões para continuar lembrando do que não se deve esquecer, Maciel nos lembra de tais práticas transdisciplinares de artistas de dife-

rentes campos. Afirmo, assim, que o arquivo – tal como coletânea, ordenação, catalogação – é um gesto infundável de memória. Contíguo à realidade, o arquivo, que padece do mal de Derrida, é matéria criativa em Maciel e nos faz rever a base sobre a qual os acervos de dança e suas histórias são e podem ser contadas diante de uma série de produção artística em dança no Brasil. A saber:

⁵ Semiose é o movimento do signo em criar continuamente sentido, tendendo a sua permanente contiguidade. Para mais, ver *O que é semiótica*, de Lucia Santaella (1993).

OBSESSÃO POR CRIAR SENTIDO, OU MEMÓRIA

Tive, como tantos pesquisadores em dança tiveram ou estão à busca, a experiência de visitar um acervo onde os arcontes e sua dramaturgia estão politicamente definidos, e algo se dá a ver. Nota-se que esta dramaturgia a que nos referimos não se limita a uma política de acervos (como funciona, o que coleciona, como cataloga) mas se estende a quem, por que e como é financiado, pois isso nos conta sobre os aspectos constituintes do acervo, tanto quanto sua forma de organização.

O que podemos notar quando conhecemos e vivenciamos um acervo de dança é que nossa relação corporal com a história muda. Nossa memória ativa-se para um estado de presença, para aqui utilizar outro termo das artes cênicas. Assim como praticamos a atenção e a leitura perceptiva do corpo para ativar a memória de movimentos e de sensações do tempo e do espaço para, assim, criar danças; a prática do acervo aciona dispositivos de memória que atravessam os campos que o definem: de sua organização,

referências, comandos, seu recorte conceitual e seus documentos vistos e relacionados.

Tais dispositivos da memória operam em nos mover em direção à construção do conhecimento e também nos guiam em definir propriedades sobre o saber experienciado, ou seja, visitar acervos não é só conhecer mais e melhor, é saber como conhecer, é aprender a ativar nossa percepção histórica, é relacionar-nos com passado, presente, futuro sem distinção cronológica. Há uma capacidade que se desenvolve, com a qual o arquivo habita o corpo, em pedaços e fragmentos que compõem nossa própria história da dança. Inventada, como vem praticando o Acervo RecorDança, o Acervo Mariposa e tantos outros programas de gestão da história, como o Temas de Dança, e o Memória da Dança no Brasil.

O mal que aflige e define o arquivo está presente também na obsessão por criar nossos arquivos em dança, para que misturem fatos e corpo. Nosso corpo torna-se história daquilo que tomamos conhecimento. Nosso corpo mistura memórias e cria histórias. Recria, de novo e de novo, onde nós somos arcontes. Se contígua, a promessa de futuro se constrói a cada instante que tornamos experiência nossa relação com acervo, memória e história. História, desse modo, torna-se também prática, assim como acervo torna-se modo de conhecer.

QUESTÃO POLÍTICA NÃO SE ENCERRA EM QUEM FINANCIA

Começamos este artigo apresentando, de um lado, as questões afetivas que ativam memória, de outro lado, a nossa problemática com a história da dança, que insiste em nos deixar em uma espécie de limbo, a saber: uma ligeira e, por vezes, real percepção de que sabemos tão pouco da nossa história, seja da dança produzida no Brasil, seja a história ocidental e, o que dizer, de outros modos de compreensão cênica como a das artes corporais orientais e de outras formas de compreender a história da dança, como as da antropologia, que performam o corpo na sociedade.

Quando falamos de políticas de acesso, de democratização do conhecimento e da formação mais fundamentada de nossas estruturas, formais ou não formais, de profissionalização do artista ou do amador, sabemos que há uma lacuna na história da dança. Encaixada em semestres, o tempo da experiência fica confinado no tempo da disciplina, impedindo-nos uma reflexão crítica e emancipada da história.

Contornar esse espaço e preenchê-lo de novas possibilidades é uma tarefa pedagógica e cultural, mas, sob certo aspecto, é política. No primeiro piscar de olhos, entendemos política aqui como aquela do arconte - quem cuida, divide, organiza e compartilha o conhecimento acumulado. Arconte como aquele que endossa os acervos, o faz ao tornar acessível este e/ou esquecido aquele, este vigente, curatorialmente dado à visibilidade, ou aquele imerso no caldo heterogêneo da cultura. Mas arconte é também o corpo que o apreende. Artista, estudante, gestor, professor, coreógrafo. Sob este certo aspecto vacilante da política da cultura, somos todos arcontes, corpos em experiência da história. Fazedores e contadores de histórias nos atravessam, vão formando outros recortes curatoriais do tempo da história da dança. Na produção atual, sobre o que é escrito, diante daquilo que é sublinhado na história, o que é reiterado ou excluído - são estes movimentos políticos possíveis da história da dança.

Quem financia, como é financiado e a justificativa com a qual pautamos a dança contemporânea - aqui contemporâneo pois discursa sua reflexão na cena - é um alicerce importante da política a partir da qual a história da dança é possível, em Recife, em São Paulo, em Viçosa ou em Goiânia. O montante destinado na partilha sócioeconômica costuma conferir à história, aos acervos, à memória, um quilhão que se define como passado, importante de ser lembrado. Sabe-se, diante do que procuramos aqui desenvolver, que tal partilha atende a um discurso do arquivo, discurso este obsessivo de totalidade, submisso ao arconte cuidador, ambos aspectos dedicados a atender o passado, não esquecê-lo, organizando o que deve estar visível.

No entanto, outros movimentos estão no jogo político da experiência *história, memória, acervo*, principalmente quando podemos observar sua dramaturgia daquilo que é heterogêneo, periférico ou “fora da curva”. Há outras performances de curadoria sendo encenadas. Há experiências de acervo sendo desenhadas, sobretudo aquelas

junto às curadorias educativas. Há públicos e estratégias de história sendo recontadas pelos centros culturais, por professores, por estudantes e artistas que fazem da história uma espiral, e não mais uma linha reta.

Centro Cultural São Paulo e o Arquivo Multimeios fazem parte de uma história importante da cidade de São Paulo, sua programação e a construção histórica de sua cultura metropolitana. O desejo e empenho em extroverter o arquivo desenha sua programação, constituindo não só uma efemérides - datas comemorativas, a exemplo da atual Discoteca Oneyda Alvarenga, criada em 1935 por Mário de Andrade e sendo celebrada este ano – mas em curadorias elaboradas para refletir a história e o contexto atual.

A Bienal de São Paulo, já em sua 30ª edição (2011), vem se preocupando em entrelaçar a curadoria artística e educativa em ações convergentes, como observa Stella Barbieri:

As ações do Educativo Bienal para a 30ª edição começaram a ser elaboradas ainda em 2011, em parceria com a curadoria da exposição. Em janeiro de 2012, iniciaram-se os Encontros de Formação em Arte Contemporânea para professores, educadores sociais, jornalistas e público em geral, dando início à interlocução com os conceitos, artistas e obras da exposição “A iminência das poéticas”. Durante toda a 30ª Bienal, que ocorreu de setembro a dezembro de 2012, foi intensa a programação da Ação educativa, que tem curadoria de Stela Barbieri. Em 2013, ações educativas da 30ª Bienal continuam acontecendo pelo país⁶.

Em dança, nos festivais de médio e grande porte, estamos habituados com as atividades formativas e também uma curadoria voltada ao educativo, assim como os festivais do Circuito no qual estão FID - Fórum Internacional de Dança / Belo Horizonte; Panorama de Dança / Rio de Janeiro; e Bienal de Dança do Ceará / Fortaleza⁷. Alguns destes têm se mostrado atentos a estabelecer seus acervos a partir da prática e gestão do festival, disponibilizando o material reunido, como tem feito o Panorama de Dança.

Com um olhar inventivo, o Acervo RecorDança nos conta a história de dança do Recife, fazendo-nos tra-

⁶ Disponível em <http://www.stelabarbieri.com.br/edu/curadoria.htm>, consultado em 27 de abril de 2015.

⁷ O Festival de Dança do Recife, hoje Festival Internacional de Dança do Recife, também já esteve incluído neste circuito.

çar outros caminhos de relação entre um artista, um período, uma dança, um afeto. A heterogeneidade ou a diferença chama atenção a um historiador, bibliotecário ou curador, atento a vacilos da história, a afetos da memória ou, simplesmente, a formas inusitadas de rever nossa própria história e, nela, achar um certo futuro.

Estamos aprendendo que, ao contar a história da dança, ao ativar dispositivos de memória na experiência da dança, é possível que no nome *política* caiba o nome *afeto*; que, nas estruturas de ensino-aprendizagem, de conhecimento cultural e de dinamização da produção, estejam presentes preocupações históricas, arquivísticas, e que a memória não seja só uma experiência *legal, bacana* com a dança, seja aquela que torna possível olhar para todos os tempos (passado, presente, futuro) da ação artística. Tempos que atuam em várias direções de interpretação do que guardamos como mais importante para cada um de nós.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história** - destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DERRIDA, Jacques. **O mal de arquivo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004

MARINHO, Nirvana. Certa política da memória: Acervo Mariposa. In: **Pensando a Gestão Cultural** – reflexões e práticas nos contextos regionais. Brasília/DF: Ministério da Cultura, 2014.





10

Elis Costa

HISTÓRIAS AO
PÉ DO OUVIDO:
O MEU CONTO
SOBRE A DANÇA
QUE O RECIFE
ME CONTOU

Em 2014, com incentivo do Funcultura¹, realizei junto ao Acervo RecorDança um projeto de pesquisa que se propôs a investigar o contexto da dança nas últimas décadas do século XX, a partir de alguns aspectos selecionados durante o percurso da investigação. Este projeto, que chamamos de *Histórias ao pé do ouvido*², foi o primeiro que aprovei como proponente e sua construção afirma e renova o fazer historiográfico do Acervo RecorDança. Ele diz muito sobre mim e sobre as complexas decisões que precisamos tomar no dia a dia de uma pesquisa. *Histórias ao pé do ouvido* também veio reforçar a política do Acervo de dar voz aos fazedores da dança no estado de Pernambuco, propondo a elaboração de oito episódios de *podcast*³ a partir das falas dos bailarinos mapeados pelo RecorDança que atuaram entre os anos de 1970 e 2000. As falas foram extraídas de entrevistas de áudio concedidas ao Acervo em sua primeira fase de atuação, entre 2003 e 2004 – até então não disponibilizadas ao público. Mas antes de me dedicar a falar do *Histórias ao pé do ouvido*, me deixa contar um pouco sobre como o desejo de contar a dança do Recife através de podcasts nasceu em mim.

Em 2013, com apenas um ano como pesquisadora do Acervo RecorDança, fui designada para a equipe responsável pela execução do projeto *Imagens e Histórias da Dança nos anos 80*, que acabara de receber o incentivo do Funcultura. O projeto previa a realização de 10 exposições virtuais, uma exposição fotográfica física (que contava com um educativo inclusivo) e a catalogação e inserção do material que seria utilizado no acervo on-line, de forma a disponibilizá-lo gratuitamente ao público. Dentro

¹ Funcultura é a sigla do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura. Um dos principais mecanismos de fomento e difusão da produção cultural no Estado, ele está inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Para mais informações consultar: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura>

² Para ouvir os episódios, acesse: <http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/hpo/>

³ Podcast é um formato digital de arquivo de áudio. É uma das mais atuais formas de comunicação nos meios virtuais. Normalmente é feito em episódios e pressupõe uma continuidade. Pode ser acessado gratuitamente por qualquer pessoa e, aquelas que o assinarem sempre receberão um comunicado sempre que um novo episódio estiver disponível (mas é possível também escutá-lo diretamente em qualquer computador, da mesma forma como se faz com qualquer arquivo de áudio).

dessa equipe, assumi a função da escrita das exposições – discutidas previamente com a equipe, por onde novamente passaria antes da publicação – e de curadora – juntamente com Liana Gesteira, Roberta Ramos, Taína Veríssimo e Ailce Moreira – da exposição física que foi aberta ao público no mês de outubro do citado ano, abrigada pelo Museu Murillo La Greca. A exposição se chamou *Presente Passado Movimento: a dança de 80 pelo olhar do RecorDança*. A ideia dessas ações veio à tona ainda em 2012, durante uma reunião de planejamento para o ano seguinte que seria o décimo de vida do acervo, em virtude da preocupação da equipe com as várias fotografias e recortes de jornais doados durante esta última década que se encontravam vulneráveis aos efeitos do tempo no nosso escritório, ainda sem catalogação. A aprovação desse projeto nos proporcionou, enfim, a possibilidade de nos debruçarmos, com tempo e atenção devida, sobre esse material.

Uma curiosidade que merece atenção nesse processo é que nós três, eu, Ailce e Taína, nascemos na década de 80, ou seja, não tivemos qualquer outro contato com a dança realizada nesse período no Recife que não através de fotos, jornais, vídeos, depoimentos e entrevistas em áudio realizadas entre os anos de 2003 e 2004, na primeira fase do Acervo RecorDança. Diante da missão de curar uma exposição que nasceria exclusivamente de parte desse material e dessas informações, esse fato tornou-se para nós um grande e rico desafio, exigindo muito estudo e peculiar olhar. A exposição *Presente Passado Movimento* acabou sendo a primeira das muitas ações comemorativas dos 10 anos do RecorDança e um evento muito bem recebido na cidade pelos artistas, que viveram e dançaram a década de 80, especialmente.

Passada toda a euforia dessa realização, chegava, mais uma vez, o momento de planejar. A equipe se reuniu e colocou na mesa seus desejos e vontades. Em 2013, além de ter me dedicado por todo o ano à concepção da exposição física junto com Ailce e Taína, além de ter concretizado as exposições virtuais previstas (transformando em palavras e imagens tudo o que vinha lendo, percebendo e refletindo durante o ano), mantive minhas atividades como artista na Cia. Etc. Lá, também nesse ano, realizamos um programa de *pod-*

casts chamado *Contracorpo: conversando com dança*, através do qual eu e Marcelo Sena - ex-pesquisador do Acervo RecorDança e também integrante da Cia. - entrevistamos 10 grupos/companhias da cidade, o que nos deu a oportunidade de ouvir muitas outras histórias. Por tudo que tinha vivido e experienciado nos últimos meses, anunciei naquela reunião de planejamento os meus desejos de continuar a difundir o acervo e a história da dança, de tornar essa história acessível a outros públicos e de permanecer ouvindo as histórias que a própria dança tinha pra me contar. Assim, começava a desenhar-se o *Histórias ao pé do ouvido*, o *podcast* do Acervo RecorDança que pôde, então, se concretizar mais uma vez através do incentivo do Funcultura.

A PESQUISA

A partir da mesma preocupação que originou o projeto dos anos 80, eu elaborei o *Histórias ao pé do ouvido* pensando em dar prioridade aos documentos já existentes no acervo e que não tinham ainda sido catalogados e disponibilizados ao público. *Histórias ao pé do ouvido* consistiu, como já mencionado, numa pesquisa realizada por meio de entrevistas e depoimentos dos artistas da dança do Recife concedidos ao RecorDança ainda na primeira fase do acervo, entre os anos de 2003 e 2004. Esse material me serviu como importante fonte de informação durante todo o processo de curadoria da exposição *Presente Passado Movimento*, quando tive meu primeiro contato com ele. Meu contato com as vozes desses artistas e com o conteúdo de suas falas, bem como o que suscitava em mim enquanto eu os ouvia me levou a querer compartilhar essa experiência. A querer dividir o saber de cada artista, o que cada um deles pôde acumular de conhecimento através de suas vivências – isso tudo através de eixos temáticos.

No total, as entrevistas em áudio presentes no acervo somavam 43 CDs, 25 horas de gravação ouvidas pela nova equipe inúmeras vezes. Gravações estas, é importante dizer, que quando realizadas não tinham qualquer pretensão de serem publicadas, o que implica muitos ruídos, baixa qualidade técnica (imaginem que, há uma década, os recursos de gravação sonora eram muito mais precários que hoje) e bastante informalidade. Essas horas de papo foram decupadas e re-decupadas por Ju Brainer (historiadora e pesquisadora em dança convidada), Ailce Moreira (jornalista e mestre em artes visuais, uma das coordenadoras do acervo) e eu (que sou, para além de artista,

arte-educadora e pesquisadora do acervo, também historiadora de formação), sob a orientação de Marcelo Sena (que além do já dito é também jornalista).

Num processo que se assemelha muito a uma curadoria, os depoimentos foram sendo cuidadosamente tratados, separados e costurados, ouvidos e interpretados, revelados e, respeitosamente, ocultados, resultando em oito episódios de podcasts que juntos somam 160 minutos de memória, amor e devoção à dança.

OS TEMAS

Decidida a ideia inicial do projeto, a primeira coisa que precisávamos fazer para levá-lo adiante era ouvir, ainda que rapidamente, todas as entrevistas. Era necessário saber se as gravações tinham um mínimo de qualidade para serem utilizadas na confecção dos *podcasts*, se havia uma possibilidade concreta de executar o que desejávamos propor. Foi nesse momento de averiguação técnica que, pela primeira vez, comecei a pensar sobre que aspectos da dança seriam interessantes tratar. De início, três temas se impuseram como norte: formação, profissionalização e criação. Eles surgiram justamente nesse período inicial, quando estudávamos as possibilidades reais de concretizar o projeto, e mediante as perguntas que compunham os roteiros das entrevistas.

Após a aprovação da pesquisa, no entanto, já com uma maior disponibilidade de tempo para ouvir os depoimentos com o cuidado devido, e já contando com as orientações de Marcelo Sena, deixamos que o próprio material nos dissesse, enfim, quais aspectos seriam tratados. Passamos, então, a observar quais temáticas se repetiam; que conteúdos estavam “por trás” ou “entre” as respostas que se davam às perguntas sobre formação, profissionalização e criação; o que não estava tão óbvio, mas estava presente e escapava nas falas dos artistas entrevistados. Um processo que se assemelha a uma organização arquivística, como apresentado por Mathias:

O que seria uma organização arquivística? Em um primeiro momento seria aquela estruturada como um arquivo. Mas o que significa isso exatamente? De forma muito geral, significa uma estrutura em que elementos se encontram localizados de forma tal que seu(s) significado(s) se estabelece(m). Ou seja, os elementos não encerram o sentido em si, fechados, mas sim em relações. Um arquivo é, nesse sentido, a estrutura aberta por natureza. Os elementos ali “arquivados” precisam ser “pinçados” e re-colocados em outros contextos para poderem significar. O mesmo elemento pode significar e ajudar a significar diferentes coisas, pois sempre seu sentido se dará em função de seu novo locus, seja ele um locus temporal ou espacial. Por exemplo, as cartas de um escritor X podem ter pouca relevância em uma época ou contexto; podem funcionar como complemento para determinada compreensão em outro; podem ser a chave de leitura de algo em outro momento ou local etc. As cartas, em si, significam somente cartas de X para Y; o que vai lhe [sic] dar força significativa é o locus que ocupará neste ou naquele contexto discursivo. (MATHIAS, 2010, p. 2-3).

Diante de uma construção, ou de um desejo de construção nesse sentido, os leitores ou, no nosso caso, os ouvintes...

[...] não podem mais adotar uma postura passiva de recebimento de informações, como o pesquisador que ia aos arquivos para ler, para encontrar lá, a verdade ou as verdades que buscava; mas leitores ativos, na perspectiva da-quele que vai aos arquivos com perguntas interessantes, com propostas interessantes, e “arranca” do “arquivo” elementos que ressignificam em outro contexto, em um novo texto/contexto/coleção. (MATHIAS, 2010, p. 12).

Para ajudar nessa busca, na composição dessas coleções, revisitamos também as 10 exposições virtuais produzidas em 2013, durante o projeto *Imagens e Histórias da Dança nos anos 80*. A ideia inicial era se inspirar ou, talvez, conseguir transformar, ressignificar os eixos temáticos explorados nestas ex-

posições virtuais, a fim de torná-los temas possíveis de serem tratados em um episódio de *podcast* – que despertasse interesse nos fazedores da dança no Recife de hoje. Estudar cada possibilidade e impossibilidade, destrinchando ideias, sempre atentos ao presente e às demandas de nosso tempo atual, chegamos, por fim, aos oito seguintes temas: Temporalidades, Múltiplas Linguagens, Mobilizações, Gêneros, Formações, Êxodos, Remuneração e Políticas Públicas.

O FORMATO DOS PODCASTS

Eu não sabia ainda, mas a forma como apresentamos esses oito episódios de *podcasts*, as escolhas que fizemos, os caminhos que percorremos, começaram a ser desenhados dia 23 de fevereiro de 2013. Na verdade, um mês antes, enquanto me preparava para a capacitação interna que ocorreria naquele dia pelo doutor em sociologia João Paulo de Lima e Silva Filho, o Jampa. Essa preparação consistia na leitura de um trecho de sua tese, *Excurso*, e do artigo de Valéria Vicente, produzido com sua contribuição, intitulado Entre a memória e a historiografia - também publicado neste livro. Em ambos os textos, a primeira pessoa se faz presente, no verbo e no ponto de vista, assim como neste artigo e como em Histórias ao pé do ouvido. Como

podemos observar no início do supracitado texto de Jampa:

1. Tentativa de auto-análise [sic]:

voltando à primeira pessoa

Não poderia terminar esta tese sem uma reflexão mais direcionada ao seu contexto de produção e a minha inserção nele. O que busco com isso é mais uma vez a reflexividade crítica, coerente com a convicção sociológica de que uma sociologia dos intelectuais seria deve, além de colocar o mundo social em questão, questionar sobre o próprio mundo de produção intelectual, inclusive o de quem produz sobre ele. (SILVA FILHO, 2012, p. 188).

Eu não sabia ainda, mas esse formato assumidamente pessoal e autorreflexivo de nossos episódios foi sendo lapidado já desde o começo de 2014, através dos textos lidos e das discussões travadas no grupo de estudos promovido pelo RecorDança, com orientação de Roberta Ramos, o *Historiografia, Descontinuidade e Dança*. Esse pensamento de descontinuidade na História foi reforçado tanto por Nietzsche como por Walter Benjamin, ainda que com contrastes entre seus padrões.

Nietzsche propõe uma historiografia que rompa com a falsa continuidade histórica produzida pela tradicional noção de um tempo linear e contínuo impulsionado pelo progresso, e através do qual as épocas históricas se encadeiam umas às outras por meio dos grandes acontecimentos perseguidos pelos positivistas e historicistas tradicionais. Ao contrário, Nietzsche propõe ignorar essa falsa continuidade histórica e fazer uma ligação entre aquilo que importa nos vários momentos do passado e no presente. [...] A partir daí, podemos perceber a analogia e as diferenças entre Nietzsche e Benjamin: ambos propõem à historiografia a tarefa de recuperar pérolas ou “centelhas” nessa vasta história descontínua que é apresentada distorcidamente, pelos poderes dominantes, como uma “história contínua” interligada pelo movimento do progresso. Todavia, os pontos que cada um deles propõe revivificar a partir da prática historiográfica são distintos. Nietzsche reintegra, para que se ressignifiquem reciprocamente, os “grandes homens” (não os grandes heróis das batalhas oficiais, mas os grandes espíritos como Goethe ou Rafael Sanzio); já Walter Benjamin reintegra as grandes sublevações, os momentos revolucionários, as “centelhas de esperança” que brilham por meio de heroísmo revolucionário e do clamor dos movimentos sociais. (BARROS, 2011, p. 166-169).

Há, em *Histórias ao pé do ouvido*, na forma como os episódios foram roteirizados e edi-

tados, forte influência dessa concepção descontínua da história, ora reintegrando as pessoas (como Nietzsche sugeria), ora reintegrando os momentos (como preferia Benjamin). Porque, para nós, pesquisadores, nem os eventos e nem o sujeito era o objeto historiográfico de interesse, mas, sim, a dança.

Foi buscando fazer essa ligação entre o que importa no passado, presente e – no nosso caso, já que não sabemos em que tempo esses episódios poderão ser ouvidos – futuro, que criamos nossa vinheta: uma sobreposição de datas, sem ordem cronológica. Inclusive, não usamos a cronologia como critério para quase nada nos *podcasts*, um exemplo disso é que o primeiro episódio gravado – as datas das gravações de cada programa são anunciadas logo após a vinheta – não foi o primeiro a ser lançado, o que só nos ajuda a romper com as estruturas lineares tradicionais da narrativa. Na verdade, os episódios não são numerados e são completamente in-

dependentes entre si. Inicialmente, essas datas utilizadas para a vinheta seriam as gravadas na época das entrevistas, anunciadas pelas pesquisadoras do acervo para identificar o dia daqueles encontros em cada gravação, mas, por questões técnicas, não foi possível. Regravamos as datas, os anos, de fato; recriamos uma realidade, mas a ideia de reintegração/diálogo de diferentes temporalidades (presente, passado, futuro) manteve-se.

A pessoalidade, herança direta da capacitação dada à equipe por Jampa em 2013, já se mostra presente na apresentação dos *podcasts*. Sempre nos apresentamos e, quando possível, partimos assumidamente de nossas experiências para olhar para fora. Deixamos clara nossa opinião. Assinamos a obra. Assumimos

a parcialidade inerente a todo pesquisador, ainda que escondida.

No entanto, o que eu gostaria mesmo de explicitar aqui com tudo isso e que eu não sabia ainda que queria quando a primeira versão deste artigo-relato foi feita em 2014, é o quanto que cada detalhe da concepção e feitura dos episódios do *Histórias ao pé do ouvido*, nas suas mais diversas fases (incluindo a escrita desta reflexão), está impregnado do pensamento historiográfico que o Acervo RecorDança construiu nos seus 12 anos de existência. Talvez tenha sido isso que, no comecinho de 2015, na sua primeira leitura deste texto (na altura em sua segunda versão), Valéria quis dizer quando assim me provoca por e-mail: “*você não gostaria de usar um pouco desse relato para propor uma argumentação mais contundente sobre essa experiência em algum de seus aspectos teórico-práticos? Seria um presente para todos nós.*”. Aqui estou, agora, disposta a isto.

Durante esse percurso, nem sempre consciente, pela busca da nossa forma de desenhar no tempo a dança realizada em Pernambuco (de forma especial em Recife), muitos pares foram encontrados. Alguns já foram aqui citados, como Nietzsche e Benjamin. Outros serão ainda, no decorrer desta leitura. O mais recente, no entanto, foi a concepção de historiografia performativa de Eleonora Fabião, fonte de inspiração que me encoraja a continuar acreditando na possibilidade de escritas como esta. Para Fabião:

Tomando como referente a desconstrução da representação operada pela arte da performance, o historiador precisa criar fato, experimentar, conhecer com seu próprio corpo. E é só a partir desse conhecimento, dessa experiência psicofísica do arquivo e a partir do arquivo, que um certo texto-ato começará a ser escrito. Aqui interessa a experiência do historiador com o tempo, o espaço, os documentos, a corporeidade, a escrita, a página. Aqui interessa a força generativa da performance historiográfica. Também a força derivativa da arte da performance. Aqui percebe-se um interesse comum aos performers e a certos historiadores: tornar seus corpos disponíveis para que se deem (sic) todos os tipos de agenciamentos. Assim como o corpo do performer, o corpo do historiador vai ser incorporado e incorporar, ser atravessado e atravessar inúmeros corpos – existentes e não-existent; vivos e mortos; atuais e virtuais; arquitetônicos e imateriais; presentes, passados e futuros; individuais e coletivos. (FABIÃO, 2012, p. 53)

Por sua vez, Maurice Halbwachs (2006), ao conceituar a memória como um fenômeno social, enfatizando o quanto do nosso meio social, do sentido do coletivo, constitui nossas lembranças mais particulares, nos proporciona aqui uma outra pertinente reflexão, bem traduzida por Cerbino, que apoia o pensamento historiográfico que adotamos e exercemos no mundo:

Como construção humana que se realiza no tempo, a memória não é um dado fixo e invariável, mas um processo de resignificação elaborado a partir de percepções e questionamentos feitos no presente. Não se trata de resgatar algo deixado para trás, termo usualmente relacionado ao ato de rememorar, mas perceber que a memória, mesmo necessitando do passado para sua realização, está ancorada no tempo presente. (CERBINO, 2012, p.2)

Em outras palavras, o que pretendo chamar a atenção aqui é que as diversas abordagens historiográficas por onde passou a escrita do Acervo RecorDança como acervo vivo que se propõe a ser, único no estado dedicado a esta área do conhecimento, seu percurso historiográfico, tudo isso nos leva a perceber e ter indícios dos caminhos por onde passou a dança pernambucana nesta última década – e também por onde passamos nós, pesquisadoras-artistas, escritoras da dança, que escrevemos no mundo, parte desse todo dançante. Assim, as diversas formas que encontramos durante os anos para contar a história da nossa dança escrevem também a própria história do Acervo e das pessoas de que ele foi/é feito. É a história por trás da história, que também merece ser ouvida, percebida, lida – ainda que nas entrelinhas. Esse é o meu convite aqui: às entrelinhas.

OUVIR O QUE NÃO FOI DITO

No total, como já dito anteriormente, ouvimos 25 horas de entrevistas gravadas. A seleção final para a composição dos oito *podcasts*, contando inclusive com a gravação de nossas falas de apresentação, ficha técnica, vinheta, etc. soma apenas 2 horas e 40 minutos. Por isso, já se há de prever que existe muito mais sobre a história da dança do Recife no que ainda não encontrou espaço nessas ondas sonoras. Assim, sinto necessidade de falar que nossa seleção não dividiu as falas nos grupos dos interessantes e dos não interessantes. Na verdade, a escolha envolveu inúmeros fatores, desde a qualidade dos áudios, passando pela clareza da informação, pela valorização de certas questões pertinentes aos dias atuais, o desejo de se divulgar dados ainda desconhecidos pela maioria da classe artística e pelo respeito ao artista entrevistado.

Como também já foi dito, essas entrevistas não tinham a intenção

inicial de serem divulgadas, serviriam somente como fonte de pesquisa para o Acervo RecorDança começar a desenhar os primeiros cruzamentos dessa história. Por isso, não havia preocupação com a qualidade do áudio, com o local onde essas conversas eram gravadas, com a formalidade das entrevistas, com muito do que foi dito e do como foi dito. Como trabalhar com acervo é trabalhar valorizando pessoas, tudo isso precisou ser considerado, e algumas coisas ouvidas precisaram, durante a decupagem, ser assumidamente esquecidas. O trabalho com a memória significa também aprender a conjugar o verbo esquecer. Ou ainda, segundo a concepção arquivística, selecionar:

[...] a situação contemporânea caracteriza-se do seguinte modo: de um lado temos o aumento excessivo de memória, propiciado pela mídia (imprensa, TV, cd-roms, internet, mp3, 4, etc., Ipod, dentre outros), enquanto que, de outro, temos o aumento do esquecimento, que se deve ao fato desse passado se apresentar enquanto acúmulo de informações. O tom de angústia e ansiedade dessa situação pode ser entendido pelo fato da contemporaneidade nos oferecer, ao invés de memórias vividas, “memórias comercializadas”, portanto, muito mais fáceis de serem esquecidas, já que são consumíveis. Isso se dá, principalmente, em função da velocidade com que as coisas e eventos viram passado em nossas sociedades. Essa dinamização acaba gerando um ciclo vicioso em um movimento de se querer, cada vez mais, “armazenar” memórias, em função da velocidade com que tudo vai se tornando passado. Todo esse processo acaba produzindo um excesso de memória que, em uma cultura saturada de mídia, cria uma ameaça constante de implosão, causando, como consequência, um medo, também em excesso, do esquecimento; assim, um movimento é, ao mesmo tempo, causa e efeito do outro. Uma saída possível de tal paradoxo seria a prática de uma “rememoração produtiva”, ou seja, propiciar a iminência de memórias vividas ativas e incorporadas na sociedade. Para tal, Huyssen defende que o homem contemporâneo precisa aprender a esquecer. Acreditamos, todavia, que o homem precisa aprender a colecionar (portanto, a selecionar) e a organizar formas arquivísticas dinâmicas de representação, afim de permitir que, do encontro do passado com o presente surjam ‘imagens fugazes’, significativas enquanto vivência. (MATHIAS, 2010, p. 13).

O RESULTADO EM MIM

A última parte deste artigo surgiu somente alguns dias depois de ele ter sido declarado finalizado pela primeira vez. Mais precisamente após a sua primeira revisão e em resposta à provocação da minha amiga e também colega de acervo, a artista e pesquisadora Liana Gesteira. Lilica, como é carinhosamente chamada, é também coordenadora do RecorDança e faz parte da equipe há 12 anos, desde o início deste projeto audacioso. Temos uma pequena diferença de idade que hoje pouco nos separa. Mas esse tempo a mais que ela usufruiu da vida foi suficiente, por exemplo, para que, no ano de 1991, eu tenha (com sete anos de idade, iniciando minha trajetória na dança) escolhido ela – que dividia palco comigo e com mais outras dezenas de alunas de uma escola de dança nesse meu espetáculo de estreia, sem ainda sequer imaginar que estaríamos juntas vinte anos adiante nessa luta pela preservação da memória da dança no Recife – como uma das minhas referências e inspirações para o futuro. Talvez, por isso, pelo que ela representa na história da minha dança (já que é disso que estamos falando), senti necessidade de toda essa introdução e, claro, de responder ao seu desejo de me “ouvir” depois de um ano em que estou na escuta.

Na verdade, se eu contar com o *Contracorpo*, projeto realizado ano passado pela Cia. Etc. de que falei anteriormente, somo dois anos dedicados a ouvir histórias sobre a dança realizada em Recife, seja no tempo presente, seja num tempo passado, sempre cogitando o futuro. Isso, por si só, já promoveu uma enorme mudança de paradigma em mim, como pesquisadora acostumada a consultar, sobretudo, fontes escritas. Desde quando entrei na equipe do Acervo RecorDança, exercito assumir o discurso dos artistas,

mas foi através da realização desta pesquisa que pude de forma mais consistente, e até literal, experimentar isso.

Sou outro tipo de pesquisadora depois desses atravessamentos de histórias contadas ao pé do meu ouvido: com os desejos e as próprias memórias mais presentes, ao pé da letra. Capaz de identificar as marcas particulares e as questões latentes em cada escolha feita durante essa pesquisa, a começar, por exemplo, pela opção em realizar um produto final em áudio. Há nisso um anseio pessoal de compartilhar a experiência de ouvir o outro e, sobretudo, de tornar acessível a quem não é vidente, a quem não pode apreciar a dança sem mediações, o contato com questões relevantes a ela, as fontes diretas de informação sobre o assunto, outra forma – essa, sim, direta – de apreciação em dança e, por que não, de dançar.

Particularmente, acredito que o acervo também termina acrescido nesse ano comemorativo de sua primeira década: reinventa-se ao [re]significar informações e documentos já existentes nos seus arquivos, como fez com as entrevistas realizadas em 2003 e 2004; renova-se ao se aproximar da linguagem atualíssima do *podcast* e, por fim, justamente por estabelecer esse diálogo com essa forma de distribuição de arquivo de áudio, essencialmente digital, se fortalece enquanto acervo virtual e abre caminhos para sua expansão, difusão, democratização e maior alcance. E, claro, para outras e plurais escritas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D'Assunção. **Descontinuidades**. In: Teoria da História III – Os paradigmas revolucionários. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CERBINO, Beatriz. Memória e dança: considerações e apontamentos. In: Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. **TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, Ressonâncias e Mutações**. Porto Alegre, outubro de 2012.

Disponível em:

http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/pesquisadanca/BEATRIZ_CERBINO__Mem__ria_e_dan__a_-_considera____es_e_apontamentos.pdf

Acesso: abril de 2015.

FABIAO, E. B. Performance e História: em busca de uma historiografia performativa In: **Pelas Vias da Dúvida** – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, RJ, Livia Flores

(Org.) Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, 2012.
ISBN: 978-85-87145-51-2

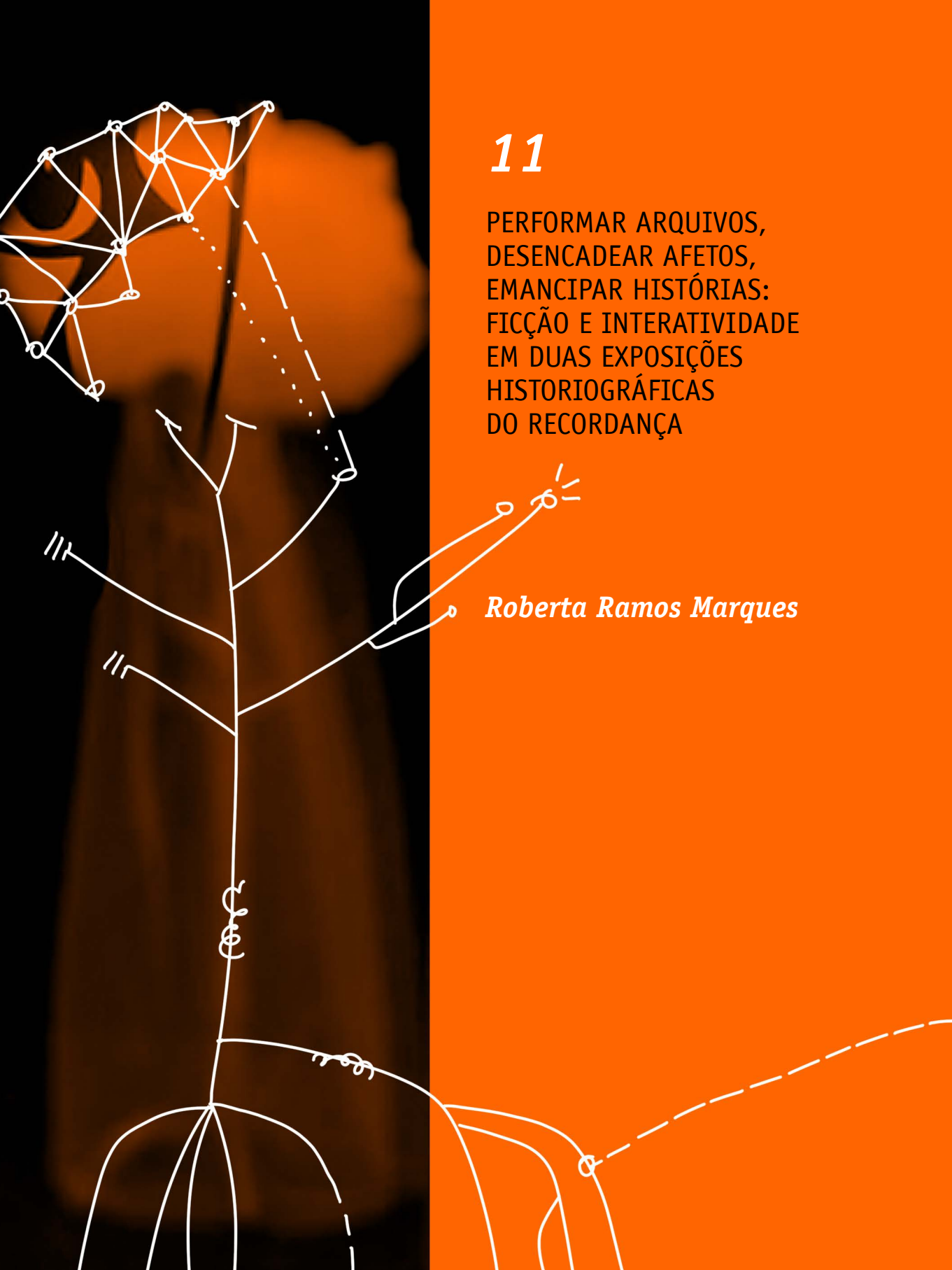
FILHO, João Paulo de Lima e Silva. **Graciliano Ramos:**
estudos de sociologias implícitas (1925-1953). 2010. 219
f. Tese (Doutorado em Sociologia)–Universidade Federal de
Pernambuco, Recife, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.**
São Paulo: Centauro, 2006.

MATHIAS, Érika Kelmer. Historiografia arquivística: novas
propostas. In: **Revista Veredas da História.** 2010.

VICENTE, Ana Valéria. Entre a memória e a historiografia:
apontamentos para refletir sobre a geração da dança no
começo dos anos 2000. In: MARQUES, Roberta; VICENTE,
Ana Valéria (Org.). **Acordes e traçados historiográficos:**
a dança no Recife. Olinda: Editora da Associação Reviva;
Recife: Ed. UFPE, 2016.





11

PERFORMAR ARQUIVOS,
DESENCADear AFETOS,
EMANCIPAR HISTÓRIAS:
FICÇÃO E INTERATIVIDADE
EM DUAS EXPOSIÇÕES
HISTORIOGRÁFICAS
DO RECORDANÇA

Roberta Ramos Marques

Poderia construir um olhar para as duas exposições historiográficas físicas que realizamos no RecorDança através de muitos caminhos diferentes. Decidir pela invenção de um percurso, e segui-lo, me remete a uma das primeiras lições do RecorDança¹: aceitar “perdas provisórias” como algo inevitável às escolhas. Assim, escolher dar visibilidade a uma pequena parcela de um conjunto imenso e fascinante de informações históricas é sempre lidar com tais perdas. O conjunto a que me refiro, nesse caso, compreende os inúmeros aspectos envolvidos na feitura - extremamente rica, inventiva e reflexiva - das duas exposições físicas que realizamos, em 2013 e 2014, como atividades comemorativas dos 10 anos de existência do acervo.

A primeira exposição chamou-se *Presente Passado Movimento: a dança de 80 pelo olhar do RecorDança*, e estava prevista no projeto de manutenção do Acervo RecorDança, chamado *Imagens e Histórias da Dança nos Anos 80*, contemplado pelo incentivo do Funcultura, no edital de 2011-2012; a segunda foi nomeada *RecorDança 10 anos: construir, sentir e olhar a dança*, e foi contemplada pelo o edital de ocupação do Centro Cultural Correios de Recife em 2013².

Deixo as “perdas provisórias” reverberarem em mim, tentando relacionar-me com as ausências, não como falta, mas como força-invenção, num exercício de reconfigurar o que passou. Assim, escolho tratar sobre as duas exposições, dando certa ênfase ao que, a meu ver, é um de seus pontos em comum: o quanto convocamos o público, em ambas as experiências, a presentificar o passado a partir da interação com os conteúdos e o modo que escolhemos para apresentá-los.

Tentarei interpretar como essa questão se enreda com o pensamento sobre História com o qual se afina o RecorDança; com certa narrativa das nuances dos dois processos curatoriais; por fim, com meu olhar, hoje, do que se traçou nesses dois exercícios de “escrita historiográfica”.

¹ Essa foi uma expressão utilizada pelo pesquisador Caio Maciel, numa capacitação que nos ofereceu no início do RecorDança, referindo-se à impossibilidade de abarcarmos, no banco de dados que àquele momento era nosso objetivo, todas as informações com as quais iríamos nos defrontar.

² A curadoria da primeira exposição foi composta por mim, Ailce Moreira, Elis Costa, Liana Gesteira e Taina Verissimo. Já a segunda, por mim, Valéria Vicente e Liana Gesteira.

DO CORPO DO VISITANTE À CURADORIA E DA CURADORIA AO CORPO DO VISITANTE

Os efeitos da experiência do visitante (do museu ou de uma exposição) estão imbricados com algumas das primeiras decisões importantes dos processos curatoriais (e por que não dizer criativos) que se iniciariam como uma prática nova para nós do RecorDança, a partir da primeira exposição que realizamos.

Mas que efeitos? Para explicar, preciso voltar a 2009, quando, mais do que “visitar”, tive a vivência sensorial do espaço poético proposto pelo arquiteto judeu-polonês Daniel Libeskind no Museu Judaico de Berlim³. Sentir a vertigem, o mal-estar, a poesia do agenciamento entre história, espaço arquitetônico, palavras, documentos, instalações, propostos por Libeskind, significou, para mim, alguns anos depois, entender melhor o que constitui uma “história-problema”, isto é, a história que parte de uma questão e de uma atitude interpretativa, num entendimento de que “pôr um problema é precisamente o começo e o fim de toda a história. Se não há problemas, não há história. Apenas narrações, compilações” (LEBVRE apud MAGALHÃES e RAMOS, 2008, p. 58). O efeito produzido em mim encontra eco nessas palavras de Carlos Silveira e José Mauro Loureiro (s.d., p. 585) acerca desse museu: “Cada detalhe da arquitetura lança signos passíveis de serem reinterpretados, imagens difíceis de serem esquecidas. O visitante trafega num espaço que sugere a história

a cada passo e o convida a elaborar pensamentos, impulsos por símbolos poéticos”.

Esse modo de corporificar um pensamento histórico ganhou eco quando fui convidada a participar da curadoria - junto com minhas parceiras Ailce Moreira, Elis Costa, Liana Gesteira e Taína Veríssimo - da exposição sobre uma parte da dança dos anos 80, a partir do interesse de colocar em movimento um conjunto de documentos da dança desta década que o acervo havia acolhido e digitalizado. A partir do relato dos efeitos daquela ocasião em mim, identificamos que deveríamos assumir o desafio de encarar uma exposição física como um suporte potente para materializarmos nossos “acordes historiográficos” (BARROS, 2011b). Estes estariam pautados, entre outros, nos seguintes eixos: em um discurso histórico interpretativo, que assume sua relação fronteiriça com o discurso ficcional; na relação interativa entre presente e passado; e na abertura para que novos olhares e discursos

³ Na ocasião em que fui participar, como conferencista, do Festival Brasil Move Berlim, concebido e dirigido por Wagner Carvalho, atualmente diretor artístico da Ballhaus Naunynstrasse.

⁴ Noção que inspirou o título deste livro, conforme explicado no texto de apresentação do volume.

históricos se constituíssem a partir do que, através de estratégias poéticas, deixaríamos em suspenso. Nossos “acordes” materializados num projeto curatorial, fizeram parte, igualmente, dos objetivos de nossa segunda exposição: *RecorDança 10 anos: construir, sentir e olhar a dança*.

HISTÓRIA, CURADORIA, EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DESEJOS PEDAGÓGICOS

Com temas motivadores distintos, bem como o era o universo documental que fizemos circular, as duas exposições se nortearam pelo mesmo princípio de colocar em prática nosso pensamento teórico sobre História, ao mesmo tempo em que, sendo nosso objeto a dança, a decisão de contaminarmos nossa prática historiográfica pelas especificidades desse fazer artístico. Então, construiríamos um discurso assumidamente interventivo, bem como inventivo, poético, cênico e aberto ao devir das interpretações.

Poderíamos resumir, a título introdutório, que a primeira exposição teve como foco uma relação interativa entre os significados conferidos por *tempos* distintos às necessidades de formação, profissionalização, produção artística e organização política no campo da dança. A segunda, a possibilidade de o *espaço* constituir uma metáfora desdobrada em eixos historiográficos, relacionados aos diferentes aspectos do fazer da dança, que atravessam o tempo, mas sem organizá-los por critério cronológico.

O quadrinômio **curadoria / história autoral / experiência estética / preocupação pedagógica** importa para pensar o que esteve em jogo nas duas exposições, embora de forma mais complexa e aprofundada na segunda. Isso, entretanto, não diminui a importância da primeira, sobretudo, por esta ter sido a disparadora de nossa decisão de pensarmos essas questões de modo indissociável. Da mesma forma que “as mudanças provocadas pela arte contemporânea contribuíram para o estabelecimento do curador

como autor de exposições” (RUPP, 2010, p. 162), proponho pensar que estas implicações se dão entre as mudanças na História contemporânea, com sua defesa de um viés autoral, assumidamente interpretativo e crítico, e o fazer da curadoria de exposições historiográficas como o fazer de um curador-historiador-autor. E, no nosso caso, cujo objeto é a dança (e o corpo), ainda arrisco defender uma prática historiográfica em que nos deixemos contaminar pelas especificidades desse objeto, deixando-nos atravessar pelos seus movimentos e assumindo isso como parte da condição fronteira do discurso histórico com outros gêneros discursivos. No ano de 2011, num evento da área de História realizado na Universidade Federal Rural de Pernambuco, o Professor Durval Muniz fazia, em sua fala, uma defesa de que o discurso histórico acerca da arte se contaminasse pelos modos de operar das linguagens artísticas sobre os quais ele se debruça. Essa defesa me afetou e pareceu convergir com desejos que já estavam latentes em nós, da equipe do *RecorDança*, “como pesquisadores e dançantes” que somos (GESTEIRA, RAMOS, VICENTE, 2014, p. 3). Pensar como impregnar de dança e de poesia a forma como daríamos movimento ao que estava em nosso acervo, articulando conexões entre aspectos históricos descontínuos, começava a parecer representar, para nós, uma oportunidade de praticarmos o exercício de “historiador-artista”, preconizado por Nietzsche (BARROS, 2011a), que potencializa criativamente suas singularidades, propondo-se a “reabrir constantemente o passado para novas interpretações e indagações” (BARROS, 2011a, p. 173.).

Convergente com nosso modo de conceber a autoria, a plurivocalidade e as experiências estéticas no e do discurso histórico, a curadoria, nessas duas exposições, tratou como pressuposto, ainda, a autonomia do público em vivenciar esteticamente os vestígios do passado e fazer suas próprias leituras do que deixamos apenas sugerido, pela relação ora entre documentos e uma “cenografia dramatizada” (GONÇALVES, 2004); ora entre documentos e textos teóricos e/ou poéticos, aludindo a possíveis conexões ou produção de significados, mas sem fechar as possibilidades de leitura em nenhum sentido redutor ou totalizante.

Numa perspectiva de “história-problema”, enxergamos e fazemos circular o passado da dança do Recife “como fonte de reflexão acerca do presente, indagando as inúmeras tensões e conflitos que se fazem em mudanças e permanências. Assim, a história deixa de ser uma sucessão de eventos e assume a condição de pensamento sobre a multiplicidade do real” (MAGALHÃES e RAMOS, 2008, p. 58).

Conforme apresentado no texto explicativo da exposição *RecorDança 10 Anos*, o que se estende também à primeira exposição, essa experiência, além de um exercício de escrita historiográfica, foi “por nós entendida como uma prática de pesquisa sobre o acervo que temos construído” (GESTEIRA, RAMOS, VICENTE, 2014).

DESLOCAMENTOS DO PRESENTE AO PASSADO: QUAIS SÃO NOSSAS EMERGÊNCIAS?

Em *Presente Passado Movimento*⁵, a partir de uma atitude que estabelece uma relação interativa entre o presente e o passado, assumimos como questões-problema, perguntas como: “Quais são nossas emergências hoje?”; “Quais eram as de 30 anos atrás, no cenário da dança do Recife?”; e, “A partir disso, como compreender os movimentos - políticos, profissionais, estéticos - de hoje e de ontem?”.

Dessa forma, a partir dos documentos e, consequentemente, do recorte que tínhamos da dança de 80 no Recife, assumimos uma leitura segundo a qual as ações e criações que enfocamos nessa dança articulavam um pensamento do que parecia premente àquele momento: buscar condições para profissionalização da produção artística. Algumas dessas ações foram: a criação da Associação de Dança do Recife, o Conselho Pernambucano de Dança, a academia Corpo, Som, Espaço, e produções artísticas resultantes das parcerias estabelecidas entre artistas de diferentes áreas nesse contexto.

De forma assumidamente interpretativa e interventiva, nosso olhar sobre esse contexto tentou dar relevo a três aspectos que identificamos como traços fortes dessa dança: teatralidade, plasticidade e expressividade.

Foram expostas fotografias de Bosco Accetti, Marcos Araújo e Breno Laprovitera, bem como programas de espetáculos, cartazes, documentos institucionais, matérias de jornal e músicas. Entretanto, a fim de não apresentar esses documentos como “fatos dados”, mas sim como “sistemas de signos com os quais se pode reconstituí-los” (HANCIAU, 2000, p. 6), sempre de forma crítica, inscrevemos nossas questões e o que queríamos realçar em escolhas estéticas referentes ao modo de apresentar os documentos.

Como artefatos para provocar reflexão sobre a “alteridade interativa” entre presente e passado (BARRROS, 2011a), utilizamos recursos como o espelho, para expor uma fotografia de uma performance de Bernot Sanches, intitulada *Dor de Pierrot* (1984), em que o público se faz presente, gerando uma relação de “reflexo abissal”⁶ entre os dois públicos em jogo, o do presente e o do passado.

⁵ Essa exposição, criada e realizada em 2013 pela primeira vez, em 2015, através do incentivo do Funcultura, entrou em circulação pelo estado, em dois espaços distintos, no Ária Espaço de Dança e Arte, Jaboatão dos Guararapes; e, na Galeria Capibaribe, no Centro de Artes e Comunicação, UFPE, Recife.

⁶ Versão em português do termo *Mise en abîme*, utilizado a partir do efeito produzido quando se põe um espelho em frente ao outro, o que produz imagens replicadas ao infinito. Esta imagem opera como metáfora, dentro da Teoria da Literatura, para referir-se às duplicações metalinguísticas: o teatro dentro do teatro; o texto literário dentro do texto; a dança que toma por assunto a própria dança, o cinema dentro do cinema, etc.

Outro dispositivo de que lançamos mão, neste caso para confrontar nossas emergências do presente com as do passado, foi disponibilizar o estatuto da Associação de Dança do Recife (fundada em 1983) juntamente ao do Movimento Dança Recife (fundado em 2004), num ambiente em que uma parede, já manuscrita a giz com trechos de depoimentos de coreógrafos sobre aspectos políticos relativos à dança, convidava o público a deixar suas impressões também acerca da dança (do passado, do presente, ou do futuro), bem como na mesma⁷ em que se encontravam tais documentos.

⁷ Um ano depois, essa mesma mesa, já completamente riscada pelos visitantes da exposição *Presente Passado Futuro*, constituiu um objeto exibido na exposição *RecorDança 10 Anos*.

O público aceitava a proposta e dialogava com as visões políticas

ali expostas, contribuindo, a seu turno, para que as conexões entre presente e passado ganhassem versões múltiplas e não constituíssem verdades incontestes, inclusive submetendo-se ao esquecimento como episódio criador da memória (PIRES, 1991) e de novas versões da história, a cada vez que a parede era apagada para ser, novamente, preenchida. Os apagamentos pareciam dar vez a que as visões do passado se arejassem de “um olhar que se coloca no presente e se lança para o futuro” (BARROS, 2011a, p. 171).

Como declaramos no texto explicativo da exposição, nosso desejo era, com as intervenções que advinham do público, remover do conjunto exposto “a condição de mero artefato, produzindo múltiplos discursos e narrativas sobre estas imagens e informações e explorando suas conexões sensíveis com o presente”. Para tanto, demos início, nessa exposição, à prática de construir uma narrativa histórica presentificada pelo público, ou seja, investindo num viés poético que pressupõe o protagonismo do público na produção de significados. Numa “ambientação construída para a ação”, tentamos “promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante” (GONÇALVES, 2004, p. 37).

Ao longo do trabalho de pesquisa do material do acervo e de discussões sobre os eixos da exposição, sentimos necessidade de estabelecer um método de associação, através de uma tabela organizativa, entre conteúdo a ser abordado (espetáculo, ação, grupo, escola, etc.); documentos a serem expostos (fotos, programas, cartazes, jornais, etc.); relações semânticas que esses documentos estabeleciam com nosso recorte (aspectos de produção, organização política, interdisciplinaridade, entre outros) e quais os recursos que utilizaríamos para apresentar tais documentos, de modo a enquadrá-los numa “eloquência estética” capaz não só de comunicar seus conteúdos, mas dirigir-se “à sensibilidade e à emotividade do visitante” (GONÇALVES, 2004, p. 41).

O ESPAÇO COMO NORTE HISTORIOGRÁFICO

Se na primeira exposição procuramos construir uma “ambientação para a ação” (GONÇALVES, 2004), em *RecorDança 10 Anos: construir, sentir e olhar a dança*, o espaço se coloca em primeiro plano, como um norte para criação dos eixos historiográficos. O “mote” *Bastidores, Palco e Plateia* nos foi fornecido pelo produtor da exposição, Afonso Oliveira, que submeteu a proposta ao edital de ocupação do Centro Cultural Correios do Recife, no ano de 2013.

Talvez nem Afonso nem nós, inicialmente, imaginássemos que tal tema disparador, inspirado em dimensões do fazer cênico (espaciais, contextuais), geraria tanta coerência⁸. Coerência com a visibilidade que queríamos dar ao conteúdo do acervo; com o nosso pensamento histórico e nossos ensejos artísticos; e, por fim, com o momento que já tínhamos começado a viver, de pensar exposições historiográficas e curadoria como possibilidade de exercitar, na prática, uma “história-problema”, uma “história-arte”, autoral, crítica, em boa medida, fictícia, e, acima de tudo, emancipatória, para quem a escreve e para quem a lê e a reescreve.

A metodologia construída na experiência anterior era um pressuposto para esta nova exposição. Criaríamos uma tabela organizativa com conteúdos, documentos, relações semânticas, etc. Porém, nessa, havia a peculiaridade de os conteúdos se desdobrarem dos três aspectos que compunham a “mola” de nossas escolhas: Bastidores, Palco e Plateia. A partir desses três elementos, fizemos uma “tempestade de ideias”, para compor um quadro de conceitos relacionados a cada um, que se desdobrariam nas questões históricas dentro das quais enquadraríamos os vestígios a serem expostos. Então, essas noções, que, na concepção expográfica⁹, compuseram “ambientes-conceito”, desdobraram-se em atividades ou dimensões do fazer em dança subentendidas em seus sentidos de uso metafórico. Dessa forma, após fazermos uma seleção, os Bastidores incluíam práticas estruturantes, tais como: formação, produção, atuação política; o Palco estava relacionado a dimensões da cena: elementos cenográficos, trilhas sonoras, temáticas dos espetáculos, uso do espaço; e a Plateia compreendia a formação do público, a atuação da imprensa, bem como atividades relacionadas à memória. A

⁸ “Coerência gera coerência”, como afirma Valéria Vicente, citando sua mãe, em seu artigo, publicado neste volume.

⁹ O termo expografia diz respeito à “colocação em exposição de tudo aquilo que diz respeito a ambientação. [...] Então, o profissional responsável pela expografia vai buscar relações formais para expressar o conteúdo proposto pela curadoria” (definição disponível em: <<https://criticaexpografica.wordpress.com/2012/05/25/o-que-e-expografia/>>. Acesso em 2 jul. 2015. Na exposição *RecorDança 10 Anos*, a responsável pelo projeto expográfico foi Carla Gama, mas as curadoras definiram vários dos aspectos da concepção expográfica.

partir disso, cada “ambiente-conceito” era constituído de uma espacialidade e de objetos que remetiam à representação material desses ambientes, como o tablado para o palco; a penteadeira, com espelho e luzes, para o camarim (nos bastidores); e um par de cadeiras que haviam sido de um teatro, como índice da plateia; e, ao mesmo tempo, em cada um desses espaços, documentos e objetos que remontavam aos aspectos de atuação que se desdobravam de cada um desses ambientes.

Dessa forma, a organização da exposição teve como critério não uma cronologia, mas uma espacialização material e metafórica, que acolhia os diferentes fazeres que atravessam diferentes temporalidades da história da dança. Investimos no espaço “que explora as sensações do usuário [...] a favor de retratar a história de forma simbólica, apostando na vivência do espaço como norte para desencadear as questões de reflexão sobre a história” (SILVEIRA E LOUREIRO, 2011, p. 584).

PERFORMAR ARQUIVOS, DESENCADear AFETOS

Pela memória, as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são, nessa perspectiva, a condição da possibilidade do tempo reversível. (HANCIAU, 2000, p.4).

15 de agosto de 2013.

Dia exato de comemoração dos 10 anos desde o

início das atividades do Projeto Acervo RecorDança. 19 horas em ponto. Hora marcada para abrir a exposição *Presente Passado Movimento*, no Museu Murillo la Greca. Primeiro visitante: Romildo Moreira. Entra na sala e se depara com uma reconstrução que propomos do figurino de Bernot Sanches, de *O Anjo Azul* (1983) e de *Dor de Pierrot* (1984), pendurado em um cabide. Ausente o bailarino, presente sua memória, performada pela reconstrução. Diante da imagem, Romildo exclama: “-Bernot!” (lágrimas).

Contaminados por artistas que têm se interessado em fazer circular memória na própria dança, em projetos, a um só tempo, artísticos e historiográficos, recorremos, desde essa exposição, à reconstrução (mesmo que apenas de objetos, adereços, documentos) como possibilidade de performar nosso acervo e de propor “uma forma de história afetiva”¹⁰ (AGNEW, 2007, p. 301).

Estes objetos e documentos reconstruídos - figurinos, programas de espetáculos, trapézios com cartazes - constituíram um modo de conferir plasticidade e força nar-

¹⁰ Tradução do original em inglês: “[...] As a form of affective history”.

rativa ao discurso histórico, bem como, ainda, estabelecer empatia, afeto. Entretanto, como “objetos recolocados” (MAGALHÃES E RAMOS, 2008, p. 67) no espaço das duas exposições, em conexão com outros índices de historicidade aos quais a princípio não estavam diretamente relacionados, eles articulam a parcela ficcional, interpretativa, e mesmo performativa, desse mesmo discurso histórico. Isso se aproxima também do que Lepecki (2011, p. 115) identifica, mesmo que em um contexto discursivo distinto, como “um modo afetivo de historicidade”, que, conforme o autor, “atrela futuros ao liberar o passado das suas muitas ‘domiciliações’ arquivísticas [...]”. Lepecki refere-se às reencenações em dança, mas tomo a liberdade, aqui, de estender a discussão para o que propomos como concepção curatorial. Não reencenamos obras da dança, mas, ao reconstruirmos documentos e objetos, fomos contaminados pelo modo de operar das reencenações, com seu “imperativo político-ético” de “não só reinventar, não só apontar que o presente é diferente do passado, mas de inventar, de criar - *pelo retorno* - algo que é novo [...]”. E, com isso, assumimos, em nossa “curadoria-história-arte”, a perspectiva segundo a qual “a história não é mais do que uma *fiction makIng operation*” (WHITE apud HANCIAU, 2000, p.4).

Ainda nessa ação de reconstrução, mas ampliando a dimensão dessa operação, investimos, mais profundamente, na exposição *RecorDança 10 anos*, na elaboração de uma espacialidade fictícia, convidativa à ação do público, através da reconstrução de estruturas representativas de espaços reais relacionados ao universo do fazer cotidiano da dança e a seus resultados cênicos. No camarim, coladas no espelho, fotos de formadores; e lá, legendas manuscritas, como se ali estivessem na função de bilhetes. Na penteadeira, canetas e folhinhas de papel a serem preenchidas pelo público, que poderiam, de fato, deixar seus bilhetes. Nesta exposição, nossos documentos digitais, serviram-nos de índices para reconstruir adereços de cena. Estes habitavam o espaço expositivo em coexistência com registros (vídeos, fotos) e com objetos realmente pertencentes à história da dança do Recife, que tomamos de empréstimos com alguns artistas e grupos, exclusivamente para esta exposição. Numa sala referente à formação, aspecto relacionado a Bastidores, uma barra de balé, em que estavam afixados, além de um par de sapatilhas que nunca pertenceram a nenhuma bailarina do Recife¹¹, fones de

¹¹ As sapatilhas expostas em *RecorDança 10 Anos* foram de minha mãe, a atriz Ana Maria Ramos, que estudou ballet, mas nunca atuou como bailarina profissional, muito menos no Recife.

ouvido com o áudio de uma das aulas de um curso intensivo oferecido por Vaslav Veltchek em 1959 e gravado no estúdio Rozenblit (Recife). Neste mesmo ambiente, uma sombrinha que havia sido de Nascimento do Passo. No ambiente Palco, cadeiras de ônibus que pertenceram ao espetáculo *Barro-macaxeira* (2001), do Grupo Experimental, coabitavam com uma reconstrução do carrinho de supermercado que compôs o cenário do espetáculo *Imagens* (1995), do grupo Cais do Corpo e, ainda, fones de ouvidos com os quais, deitados confortavelmente em almofadas, os visitantes podiam ouvir trilhas sonoras inteiras de espetáculos da dança do Recife, ao visualizar uma foto em dimensão enorme de outro espetáculo do Grupo Experimental, *Quincunce* (2000). Essa justaposição entre objetos/documentos históricos e reconstruções materializa os limites tênues entre o discurso histórico e o discurso ficcional, ao mesmo tempo em que revela nossa “vontade de arquivar campos criativos” de “possibilidades impalpáveis” (LEPECKI, 2011, p. 109).

Ainda reconstruída por trás do palco, a coxia, na qual nosso foco se desloca para o que está por trás da cena, a exemplo das duas fotografias, que cobrem a parede posterior e a lateral, respectivamente, a estrutura por trás da tela em que se dava o espetáculo na vertical, *Folheto V - Hemisfério Sol* (2003), do Grupo Grial; e alunas de Tânia Trindade se preparando para dançar a coreografia Sonata ao Luar, no Círculo Militar, 1962. Novamente, tornamos a reconstrução fictícia do espaço a forma de revestir a história de afeto e da intenção de que o visitante possa sentir-se afetado pelas “tramas estéticas e cognitivas” (MAGALHÃES E RAMOS, 2008, p. 59) que intencionamos nos nossos propósitos, a um só tempo, poéticos e educativos.

O VISITANTE CONVOCADO A PERFORMAR SEU PERCURSO: A HISTÓRIA EMANCIPADA

No palco reconstruído da exposição *RecorDança 10 Anos*, um texto poético decalcado no chão, em curvas, juntamente a pegadas e mãos, sugere que o visitante esteja corporalmente implicado na história que escolher construir através dos seus possíveis percursos. Com isso, sintetiza uma questão maior no projeto educativo desta exposição historiográfica, a possibilidade de o público performar seu percurso e construir uma história emancipada:

Muitas trajetórias são possíveis, e seu estado corporal também faz a história ganhar vida. Como se sente agora? Cansado (a)? Sua roupa o (a) deixa confortável? Neste momento, você faz parte dessa história, faz a história. Escolha seu caminho, retorne, aqueça-se e se alongue quando necessário. Perceba: você está em cena! Por detrás da cortina, você poderá subir para os camarins ou seguir pelos bastidores. Mas sempre há a possibilidade de voltar e reinventar o passado. E não esqueça de perceber e dialogar com quem está ao seu lado. (GESTEIRA, RAMOS, VICENTE, 2014)

Ao contrário do que acontece em várias exposições historiográficas tradicionais, e nos

seus Guias do visitante, cujas indicações induzem o público a seguir um único percurso em sua visita, a fim de que a leitura histórica unívoca faça sentido para o visitante (MAGALHÃES e RAMOS, 2008, p. 56), desejou-se que, nesse espaço, a corporeidade do visitante estivesse implicada na fruição do conteúdo exposto, e a sua escolha de possíveis percursos representasse o entendimento de um visitante/espectador “emancipado”, em suas trajetórias e interpretações, não pressupondo a divisão do mundo em duas inteligências, uma superior e uma inferior (RANCIÈRE, 2013). As pistas desse desejo também se inscreveram em nosso catálogo, no qual os três textos das curadoras sugerem, cada qual a seu turno, diferentes possíveis percursos, que não encerravam as possibilidades de percorrer e ler a história, ao contrário, sugeriam: “Tecemos roteiros possíveis, cuja incompletude pode ser o ponto de partida dos visitantes [ou transeuntes] para a fabricação de novas articulações e interpretações” (MARQUES, 2014).

Circunscrito a esse contexto de variados roteiros, propomos, apenas como uma das possíveis trajetórias, um percurso cronológico através de uma “linha do tempo” que articulava, temporalmente, apenas os conteúdos veiculados na exposição. De forma a fazer uma conciliação entre acontecimento e análise estrutural, situando fatos e datas em eixos estruturadores, tais como formação, criação de grupos e coletivos, difusão, política local, e ainda, contextualizando estes fatos em relação a acontecimentos que instauraram transformações no contexto nacional. Essa ferramenta de localização estava situada na sala em que também realizamos outra reconstrução: numa meta-história da dança do Recife, reconstruímos o espaço de trabalho do RecorDança, para contar nossa própria trajetória, àquele momento, de 10 anos de existência. Assim, de certa forma, inscrevemos, através de documentos - tais como fotos de nossas equipes, matérias de jornal, cartazes, cadernos com manuscritos e amostras de nossos mais antigos e mais novos dispositivos de informações - a humanidade e o afeto dos quais também está imbuído o nosso olhar histórico para a dança do Recife ao longo da existência desse acervo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da história**. Vol 3: Os paradigmas revolucionários. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

_____. **Teoria da história**. Vol. 4: Acordes historiográficos - uma nova proposta para a Teoria da História. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011b.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória**: conto e poesia popular. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991.

GESTEIRA, Liana, RAMOS, Roberta, VICENTE, Valéria. Acervo RecorDança 10 anos: construir, sentir e olhar a dança. In: **Catálogo da exposição RecorDança 10 anos**: construir, sentir e olhar a dança. Recife, 2014.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2004.

HANCIAU, Nubia Jacques. Confluências entre os discursos histórico e ficcional. Cadernos Literários, Rio Grande, v. 5, n. 5, p.73-81, 2000. Disponível em: <www.hanciau.net/.../CADERNOSLITERARIOS2001-C...>. Acesso em: 15 jun. 2015.

LEPECKI, André. O corpo como arquivo: vontade de reencontrar e as sobre-vidas da dança. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (org.). **A performance ensaiada**: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2011.

MAGALHÃES, Aline Montenegro, RAMOS, Francisco Régis Lopes. De objetos e palavras: reflexões sobre curadoria de exposições em museus de história. In: BITTENCOURT, José Neves (org.), JULIÃO, Letícia (coord.). **Caderno de diretrizes museológicas 2** - mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008.

PRESENTE PASSADO MOVIMENTO: a dança de 80 pelo olhar do RecorDança [folder da exposição]. Recife, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RUPP, Bettina. **Curadorias na arte contemporânea:** precursores, conceitos e relações com o campo artístico. Porto Alegre, 2010. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Arte, UFRGS.

SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro, LOUREIRO, José Mauro Matheus. Espaços desdobrados na arquitetura e museografia do Museu Judaico (Berlim) e do Russian Jewish Museum of Tolerance (Moscou). In: **Caderno de trabalhos do II Seminario de Investigación en museología de los países de lengua portuguesa y española**, realizado en Buenos Aires, 2010. Buenos Aires, ICOM, 2011.



INDÍCIOS DE GÊNERO
NA HISTÓRIA
DA DANÇA DO RECIFE

Ju Brainer

12



ELES EXISTIRAM... EXISTEM

Homens e mulheres dançaram e dançam em Recife, o registro fotográfico mais antigo do Acervo RecorDança data da década de 1950. Em alguns momentos vemos mulheres, em outros, mulheres e homens e, em poucos casos, apenas homens. À primeira vista, pode ser que nem isso seja perceptível ao leitor e que também não haja outras características que nos chamem muita atenção em cada fotografia além de sua própria estética e técnica.

No entanto, se partimos do pressuposto de que a fotografia compõe, com outros tipos de texto verbal e não-verbal, a textualidade de uma determinada época, ela passa a ser utilizada como fonte histórica, ultrapassando seu mero aspecto ilustrativo. Dessa forma se atribui sentido a um conjunto de imagens buscando reconhecer o que as relaciona através de suas semelhanças e diferenças. (MAUAD, 1996, p.10).

Selecionamos, então, um conjunto de imagens e depoimentos que nos dão indícios para trabalhar a problemática de gênero dentro da dança em Recife. Elas foram escolhidas a partir do discurso de bailarinos em entrevistas cedidas ao Acervo RecorDança em 2003 e 2004. No projeto de podcast, *Histórias ao pé do ouvido*¹, realizado pelo acervo no ano de 2014, essas entrevistas foram decupadas e separadas por temas, dentre eles, o tema, gênero. A partir dos discursos analisados foi possível compreender o panorama da vida profissional de bailarinos e bailarinas da cidade, orientando, dessa forma, a escolha de imagens que pudessem mostrar essa realidade vivida por eles. Além disso, buscamos também em imagens e depoi-

¹ Sobre este projeto, conferir texto de Elis Costa, nesta publicação.

mentos atuais estabelecer uma relação com o passado relatado nas entrevistas.

Ressaltamos que esse agrupamento de imagens está livre de uma cronologia histórica, estamos conscientes de que não há uma história linear que possa contar a participação de homens e mulheres nesse fazer artístico. Porém, estamos utilizando esse conjunto como uma mensagem que foi elaborada através do tempo. Ou seja, elas não necessariamente foram feitas de maneira cronológica ou sob a perspectiva de gênero, mas com o passar do tempo, e a partir do depoimento de bailarinos da cidade, foi possível fazer uma conexão de fontes que resultou neste ensaio.

A união das fontes, imagem e discurso, trouxeram, então, dois aspectos importantes para as fotografias, elas passaram a ser utilizadas tanto como imagem/documento quanto como imagem/monumento:

No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado - condições de vida, moda, infra-estrutura (sic) urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro. Sem esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (MAUAD, 1996, p.8).

Nesse conjunto de imagens selecionadas também nos depararemos com estilos diversos de dança, ou seja, veremos como a questão aqui levantada, o gênero, está presente nas variadas formas de manifestação dessa linguagem artística. Isso porque tivemos a oportunidade de dialogar com bailarinos de grupos variados de dança de Recife.

Reconhecemos, porém, que as imagens estão constituídas de vários outros símbolos que podem ser reconhecidos pelos seus leitores. Visto que nem todos eles partem de um mesmo ponto - de conhecimento sobre o tema - para análise desses registros.

Logo, podemos esclarecer de antemão que duas

questões guiam a construção desse ensaio, assim o leitor não perderá de vista a problemática aqui proposta. Primeiro, estamos tentando enxergar nessas imagens a participação do homem na história da dança da cidade, em que época e de que forma eles se fizeram presentes. Vamos um pouco mais além disso, queremos ilustrar como sua presença era necessária nesse meio e como eles compreendiam sua participação na dança.

Estamos também propondo discutir questões relativas à presença feminina que apesar de sempre estarem em maior número que os homens, também tiveram sua participação questionada. Vemos assim em quais espaços, dedicados à dança na cidade, a mulher tinha sua atuação artística respeitada ou não.

Para todos aqueles que tiverem a oportunidade de ler/ver esse artigo é possível considerar que, acima de todas as questões, a simples menção da foto, seus indícios e resíduos de realidade sensível estão aqui para ao menos atestar a presença de agentes que fizeram e fazem a história da dança da cidade, quer dizer, é o atestado de existência de seus personagens, antes e agora.



"[...] agora a gente está tendo oportunidade, uma coisa que, aqui na cidade, abriu muito caminho para os homens dançarem, foram os balés populares da vida, assim, esses grupos de dança popular fizeram isso [...] antigamente você encontrar um homem dançando era uma raridade, hoje em dia, a gente tem muito. Acho que abriu muito a cabeça a ação da dança popular aqui, foi muito interessante, para que bailarinos descobrissem outras danças [...]" (MACEDO, 2014).

IMAGEM 1

**Oh! Linda, Olinda.
Balé Popular do
Recife. Fotógrafo não
identificado. 1984.**

IMAGEM 2

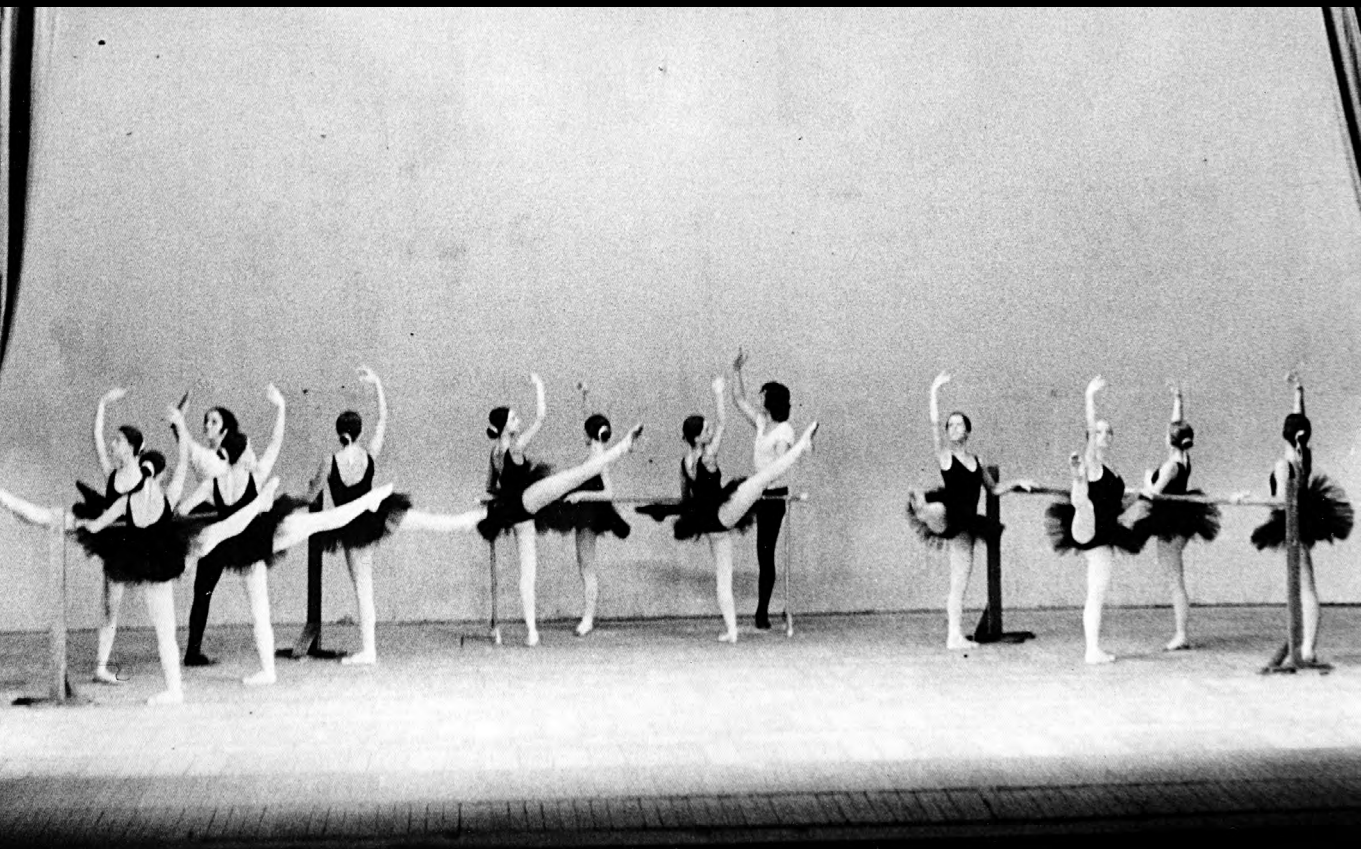
**Espectáculo Prosopoéia.
Balé Popular do Recife.
Década de 80. Fotógrafo
não identificado.**



"Eram mais mulheres, a falta de homem sempre foi complicada. Só tinha o Fred (Salim) depois entrou o Carlos Santillan, que era um médico que veio fazer um curso de medicina aqui em Recife e era bailarino, peruano. Ele e o irmão dele dançavam num grupo profissional de danças no Peru."
(BARROS, 2003)

IMAGEM 3

**Aula-espetáculo-
palestra convênio
com Secretaria de
educação e cultura
do estado. Grupo
de Ballet do Recife
(GBR). Fotografia
não identificado.
1964 ou 1965.**





"Aí tivemos que correr atrás de atletas formandos da escola de Educação Física, para fazer teste, para ver as possibilidades de cada um, então, com esses rapazes, completamos o grupo de rapazes que já tínhamos, mais os dois que não eram da escola de Educação Física, e no fim, ficaram sete rapazes no grupo. Acho que eram mais moças, sempre mais moças [...]". (BARROS, 2003).

IMAGEM 4

**Balé Armorial do
Nordeste. Fotógrafo
não identificado. 1976.**



IMAGEM 5

**Verde que te Quero
Verde ou Lorca:
minha solidão
sem descanso.
Coreografia de Mônica
Japiassú e direção
de Rubem Rocha
Filho. Fotógrafo não
identificado. 1982.**

*“De repente, quando a gente foi fazer a roupa, o pano amarrado começou a cobrir peito, começou a cobrir [...] e as mulheres se sentiam assim fragilizadas diante daquela roupa, que não tinha, que não era pra ser uma roupa. Foi a primeira vez que a gente teve dificuldade com os bailarinos, isso causou um certo desconforto, chegamos a discutir por causa disso. Era uma coisa, não sei se da família ou [...] eu acho que não, eu acho que as pessoas mesmo que eram novas e que não admitiam essa invasão, sei lá...”²
(SÃO BENTO, 2003)*

² Cláudia São Bento se refere ao espetáculo Povo D'água que, como afirma ela, inicialmente tinha a ideia de que as mulheres estivessem com roupas que deixasse o corpo à mostra.

IMAGEM 6

Povo D'água. Companhia
dos Homens. Fotógrafo
não identificado. 1990.





IMAGEM 7

**O Anjo Azul.
Associação de
Dança do Recife.
Fotógrafo: Paulo
Afonso Mattos.
1983.**

"[...] e os preconceitos antigamente em relação à mulher eram difíceis de eu, na época, analisar e vivenciar. Hoje em dia mudou, [...] é mais fácil, mas na época em que você está vivendo, não é, tem sua família, você pode ter uma carreira [...] Para os homens, imagina, para casar com uma atriz, só um ator mesmo, era difícil. Mas havia, havia preconceito." (JAPIASSÚ, 2003)



Pelo menos na época em que eu entrei, entrei naquela história do modismo, foi aquela novela 'Baila Conmigo'... Então vamos entrar, Lennie Dale fazendo a abertura, então eu adorava o jazz dele, aquela coisa americanizada, meio 'on Broadway'. Então, quando entrei naquilo, eu não me interessava em dinheiro, meu prazer era dançar e para muitos outros que entraram era mais por aí." (ESCOBAR, 2003)

IMAGEM 8

**Tal Qual Nada
Igual, coreografia
de Isabel Sehbe
e direção de
Guilherme Coelho.
Fotógrafo: Maurício
Laxe. 1986.**

"Ser bailarino hoje em Recife, me coloca em um outro momento bem diferente do que eu escuto sobre uns dez ou vinte anos atrás. Mesmo percebendo que ainda há uma associação entre um homem dançar com a orientação sexual, sinto que isso tem sido mais sutil, não tomando muita expressividade nos discursos pelos lugares que eu frequento e também na grande mídia (...) De fato, eu sinto um preconceito de maior parte da sociedade em relação ao fator financeiro (por não acreditar que é possível ter a dança como fonte de renda) e à sua potência enquanto área de conhecimento." (SENA, 2015)



IMAGEM 9

Solo Otávio Bastos.
Festival Internacional
de Dança do Recife.
Fotógrafa: Ju Brainer. 2012



IMAGEM 10

Segunda Pele.
Coletivo Lugar
Comum. Fotógrafa:
Ju Brainer. 2013.



"Foram muitos mesmo os obstáculos quando resolvi fazer da dança a minha profissão. Mas nenhum deles se remeteu a minha condição de mulher. Sim, talvez um resquício de uma tradição antiga fizesse com que algumas pessoas, diante da minha dedicação ao trabalho e minha seriedade, estranhassem que sou bailarina. Talvez esperasse de uma bailarina alguém vulgar, rasa. Como disse, um resquício de um tempo que minha profissão era um eufemismo para puta - associação que é outra generalização. Mas quase nunca senti isso. Sempre o estranhamento foi mais direcionado ao entendimento - ou a falta dele - de Dança no senso comum." (COSTA, 2015).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história, interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p. 73-98.

SONTAG, Susan. **O mundo das imagens**. Ensaios sobre fotografia. Coleção: Arte e Sociedade, nº5, 178pp. Lisboa: Publicação Dom Quixote, 1986.

TEIXEIRA, Juliana de Oliveira. **A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória**: Aplicação à história de Telêmaco Borba – PR (1950-1969). 2013. 199 f Dissertação (mestrado em comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

Referência das imagens

Imagem 1 – Doador: André Madureira. Oh! Linda Olinda. Balé Popular do Recife. Bailarino: Carlos Lago, Rosendelfo Santos, Marcos Baía, Ricardo Beriba. Fotógrafo não identificado. 1984.

Imagem 2 – Doador: Alexandre Macedo. Prosopoéia. Balé Popular do Recife. Bailarino: Alexandre Macedo. Fotógrafo não identificado, década de 80.

Imagem 3 – Doador: Flávia Barros. Aula-espetáculo-palestra convênio com Secretaria de educação e Cultura do estado. Teatro de Santa Isabel. Grupo de Ballet do Recife (GBR). Bailarinos: Doris Davi de Souza, Telma Barros, Michelle Pereira, Fred Salim, Silvia Barreto, Ana Margarida Maranhão, Branca de Medeiros, Carlos Santillan, Isabel Azevedo, Maria do Rosário Oliveira, Eliana Cavalcanti, Betina Duque, Solange Bezerra, Virgínia Amorim. Fotógrafo não identificado. 1964 ou 1965.

Imagem 4 – Doador: Flávia Barros. Balé Armorial do Nordeste. Teatro de Santa Isabel. Bailarinos: Eliane Cavalcanti, Evandro Paiva, Airton Tenório, Michelle Pereira, Edmond Jenizowsky, Telma Cavalcanti, Carlos Santillan e Eduardo Freire. Fotógrafo não identificado. 1976.

Imagem 5 – Doador: Fred Salim. Verde que te Quero Verde ou Lorca: minha solidão sem descanso, coreografia de Mônica Japiassú e direção de Rubem Rocha Filho. Teatro de Santa Isabel. Bailarinos: Ana Luiza Prudente, Beatriz Mota, Cristhiana Cavalcanti, Fátima Freitas, Márcia Virgínia, Roberto Espíndola, Tuca Andrada e Wladimir Combres. 1982.

Imagem 6 – Doadora: Claudia São Bento. Povo D'água. Coreografia de Airton Tenório. Companhia dos Homens. Bailarina: Claudia São Bento. 1990.

Imagem 7 – Doadora: Márcia Virgínia. O Anjo Azul. Teatro do liceu. Ciclo de Dança do rio de Janeiro. Associação de Dança do Recife. Bailarinos: Bernot Sanches e Márcia Virgínia. Fotógrafo Paulo Afonso Mattos. 1983.

Imagem 8 – Doadora: Isabel Sehbe. Tal Qual Nada Igual, coreografia de Isabel Sehbe, direção de Guilherme Coelho. Teatro Barreto Junior. Bailarinos: Alfredo, Ana Claudia, Celibi, Monica Lira, Touchê. Fotógrafo: Mauricio Laxe. 1986.

Imagem 9 – Doadora: Ju Brainer. Festival Internacional de Dança do Recife. Teatro Arraial. Bailarino: Otávio Bastos. Fotógrafa: Ju Brainer. 2012.

Imagem 10 – Doadora: Ju Brainer. Segunda Pele. Coletivo Lugar Comum. Bailarinas: Liana Gesteira, Maria Agrelli e Renata Muniz. Fotógrafa: Ju Brainer. 2013.

Entrevistas

BARROS, Flávia. *Flávia Barros*: depoimento [2004]. Entrevistadores: L. Gesteira. Recife: 2004. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

COSTA, Elis. *Elis Costa*: depoimento escrito [2015]. Recife: 23 jul. 2015. Resposta de questionário concedida à pesquisa do artigo Indícios de gênero na história da dança do Recife. Elis Costa.

ESCOBAR, Black. *Black Escobar*: depoimento [2004]. Entrevistadores: H. Sette e R. Pires. Recife: 2004. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

JAPIASSU, Mônica. *Mônica Japiassú*: depoimento [2004]. Entrevistadores: L. Gesteira e R. Ramos. Recife: 2004. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

MACEDO, Roberto Alexandre. *Roberto Alexandre Macedo*: depoimento [2004]. Entrevistadores: H. Sette. Recife: 2004. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

SÃO BENTO, Cláudia Gonçalves. *Cláudia Gonçalves São Bento*: depoimento [2004]. Entrevistadores: L. Gesteira. Recife: 2004. Entrevista concedida ao Projeto RecorDança.

SENA, Marcelo. *Marcelo Sena*: depoimento escrito [2015]. Recife: 23 jul. 2015. Resposta de questionário concedida à pesquisa do artigo Indícios de gênero na história da dança do Recife. Marcelo Sena.

SOBRE OS AUTORES

Ailce Moreira de Melo

Pesquisadora, amante e praticante da Dança. Mestre em Artes Visuais pelas Universidades Federais de Pernambuco e da Paraíba (UFPE/UFPB), com pesquisa sobre a dramaturgia em videodanças. Também discente da Licenciatura em Dança (UFPE), bacharel em Comunicação Social – Jornalismo e coordenadora do Acervo RecorDança, além de revisora de texto. Integra o Luzes Grupo de Dança.

Ana Valéria Ramos Vicente

Professora da Licenciatura em Dança da UFPB e uma das coordenadoras do Acervo RecorDança (PE). Publicou o DVD *Trançados Musculares: saúde corporal e ensino do frevo* (2011) e os livros *Frevo pra Aprender e Ensinar* (2015); *Entre a Ponta do pé e o Calcanhar: Reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife* (2009); *Brincando Maracatu* (2008) e *Maracatu Rural: O espetáculo como Espaço Social* (2005). Na prática de dança, suas pesquisas resultaram nos espetáculos: *Frevo de Casa* (2014), *Pequena Subversão* (2007) e *Fervo* (2006).

Liana Gesteira Costa

Mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia, especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna/Compassos (2011) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pernambuco (2003). É artista integrante do Coletivo Lugar Comum e coordenadora e pesquisadora do Acervo RecorDança. Atua como coordenadora de Seminários e Palestras da Mostra Brasileira de Dança (2012, 2014 e 2015) e coordenadora do Contato Coletivo - Encontro de Contato Improvisação de Pernambuco (2013 e 2015). Em 2014 atuou na produção artístico pedagógica do Articulações – Fórum de Artes Performativas.

Daniela Santos é profissional das Artes do Corpo, Formação profissional em teatro pela UniverCidade (RJ), 1996. Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Viana (RJ), 2004. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela FAV, Pós Graduada em Dança como Prática Terapêutica FAV/Compassos (2013). Coordena a especialização em Dança Educacional e Artes Cênicas, da CENSUPEG em Recife (início em março de 2013). Coordenadora do Projeto de Iniciação em Dança: Sensibilização em movimento, contemplado pelo Funcultura, 2013. Coordenadora de Dança do Paço do Frevo.

***Daniela Santos
da Silva***

Djalma Rabêlo, artista recifense, licenciado em dança (UFPE) e estudante de design de moda (FBV). Brincante popular, intérprete criador e figurinista. Artista pesquisador, que em suas vivências se interessa por interagir com estudos e trabalhos artísticos que se relacionam com questões ligadas à indumentária cênica e à dança.

***Djalma Rabêlo
do Amaral Filho***

Elis Costa é licenciada em História (UPE), em Educação Artística/Artes Cênicas (UFPE), especialista em dança (FAV) e mestranda em Direitos Humanos (PPGDH/UFPE), onde pesquisa contribuições da Dança na promoção da dignidade humana. Foi estudante de mobilidade no curso de Estudos Artísticos/Teatro da Universidade de Coimbra (PT). É pesquisadora do Acervo RecorDança e integrante da Cia. Etc desde 2012. Mas, sobretudo, Elis é uma artista que aposta na função social da Arte como caminho estético, portanto ético, de transformação do mundo. E é com essa fé que ela segue dançando.

***Elis Regina
dos Santos Costa***

**Flavia Pinheiro
Meirelles**

Artista e mestre em Artes Visuais pela EBA/UFRJ. Coordena o grupo de pesquisa Temas de Dança (www.temasdedanca.com.br). Leciona na Faculdade e Escola Angel Vianna desde 2005 e no Departamento de Arte Corporal da UFRJ desde 2015. Oficineira do projeto Dramaturgia em Dança (2015) pelo SESC DN com oficinas em mais de 10 capitais no Brasil. Assina a coreografia do longa metragem PENDULAR (2015), de Julia Murat. Cria seus próprios trabalhos: Ocupa Árvore (2014); Trabalho para Comer (2012) - FADA 2012; Sem nome, todos os usos (2010) – Prêmio Klauss Vianna 2008. Colaborou artisticamente com Paulo Caldas, João Saldanha, Marcela Levi, Gustavo Ciriaco e Micheline Torres. Esteve como artista-residente no Centre International des Récollets (Paris, 2010). Produziu os eventos “Uma noite com Yvonne Rainer e amigos” (2009), ABI PENSA A DANÇA (2011), Práticas do comum (2011) e Ciclo de Encontros: a Dança Carioca no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (2012).

**Jefferson Elias
de Figueirêdo**

Bailarino, instrutor de Pilates, graduado em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco e pós graduando em Dança Educacional e Inclusão. Iniciou seus estudos em dança através da dança popular, mais especificamente o frevo, se interessando posteriormente pelo balé clássico e pela dança contemporânea. Ex-bailarino da Escola de Frevo do Recife, atualmente integra o elenco da Cia. de Dança Artefolia e de Cláudio Lacerda / Dança Amorfa, além de realizar diversos trabalhos como bailarino independente e produtor cultural.

**Juliana Brainer
Barroso Neves**

Formada em História com mestrado em comunicação e educação audiovisual. Atualmente vem se especializando na área de fotografia para dança em Recife, buscando estabelecer uma relação entre a imagem e o movimento.

Artista da dança. Gestora Cultural. Graduada em 1999 pela UNICAMP, no curso de Dança (bacharelado e licenciatura). Doutora em Comunicação e Semiótica (2006, PUC-SP). Desde 2000, atua em pesquisa, gestão e curadoria. Dedicase à gestão do Acervo Mariposa, programa cultural de gestão do acervo de vídeos de dança, desde 2006. Em 2012, realiza o *Trepadeira*, modos de criação compartilhado, ação de programação da Sala Crisantempo com artistas de SP e do Brasil. Em 2014, atuou na Curadoria de Dança do Centro Cultural São Paulo. Em 2016, empreende projetos de curadoria em dança, história e acervo.

**Nirvana Neves
Gotteberg**

Professora Doutora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Coordenadora do Acervo RecorDança, desde 2003. Autora do livro *Deslocamentos Armoriais*, resultante de sua pesquisa de doutorado. Dramaturgista e performer no trabalho *Motim*, estreado em 2015, junto ao Coletivo Lugar Comum, do qual é membro desde 2011. Coordena o núcleo Recife do Projeto MAPEAMENTO DA DANÇA NAS CAPITAIS BRASILEIRAS E NO DISTRITO FEDERAL – 1ª etapa: mapeamento de oito capitais, em 4 regiões do Brasil, com recursos obtidos via Termo de Cooperação Técnica FUNARTE/MINC e UFBA.

**Roberta Ramos
Marques**

Formada em Educação Artística/Artes Cênicas pela UFPE. É performer e membro do grupo Totem desde 2004. Integra a equipe de pesquisadoras do Acervo RecorDança desde 2009. Atua como produtora cotidianamente e como educadora ocasionalmente.

**Taína Veríssimo
do Nascimento**

ÍNDICE DE IMAGENS

PÁGINAS 10 e 11



Espetáculo: Postais do Recife,
realizado pelo Grupo Experimental
Fotografia: Marcelo Lyra. 2004

PÁGINAS 22 e 23



Espetáculo Lúmen na comemoração
de 10 anos do Grupo Experimental
Fotografia: Hans von Manteuffel. 2003

PÁGINAS 38 e 39



Espetáculo “Coreológicas Recife”,
realizado pelo Acupe Grupo de Dança.
Fotografia: Hans von Manteuffel. 2008

PÁGINAS 54 e 55



Espetáculo Ita, do Grupo Totem
Fotografia: Claudia Rangel. 1996

PÁGINAS 68 e 69



Espetáculo Segunda Pele, do Coletivo Lugar Comum
Fotografia: Ju Brainer. 2012

PÁGINAS 80 e 81



Postal do projeto Como o vídeo muda a dança?,
do Acervo RecorDança
Arte e fotografia: Lucas Moreira. 2012

PÁGINAS 94 e 95



Salto.
Fotografia: Branca Bawarrah. 2015

Balé Popular do Recife

Fotografia: Marcos Araújo. Década de 80

PÁGINAS 106 e 107



Balé de Arte Negra Majê Molê

Fotografia: Sávio Figueiredo. 2015

PÁGINAS 120 e 121



Exposição Presente Passado Movimento:

a dança de 80 pelo olhar do RecorDança

Fotografia: Renata Vieira. 2013

PÁGINAS 136 e 137



**Registro de reunião
do projeto Histórias ao pé do ouvido**

Fotógrafo não identificado. 2014

PÁGINAS 148 e 149



Exposição Presente Passado Movimento:

a dança de 80 pelo olhar do RecorDança

Fotografia: Renata Vieira. 2013

PÁGINAS 166 e 167



**Espectáculo O Anjo Azul,
da Associação de Dança do Recife**

Fotógrafo: Paulo Afonso Mattos. 1983.

PÁGINAS 182 e 183



As fotos com “fotógrafo não identificado” foram doadas por artistas da cidade ao Acervo RecorDança. Se você reconhecer o autor de alguma dessas fotos, por favor, procure nossa equipe, pois é nosso interesse registrar, divulgar e resguardar os direitos dos profissionais.

A185

Acordes e traçados historiográficos : a dança no Recife [recurso eletrônico] / organizadoras : Ana Valéria Ramos Vicente e Roberta Ramos Marques. – Recife : Editora UFPE, 2016.

Inclui referências.

ISBN (online)

1. Dança – Recife (PE) – Historiografia. 2. Dança – Brasil – História. I. Vicente, Ana Valéria Ramos (Org.). II. Marques, Roberta Ramos (Org.).

793.3198134 CDD (23.ed.)

UFPE (BC2016-048)

ISBN 978-85-415-0785-1



Este livro foi composto com a tipografia Officina, desenhada pelo alemão Erik Spiekermann em 1990. Foi impresso em papel Offset 90g/m² numa tiragem de 1.000 exemplares em junho de 2016.



O traçado que propomos neste volume, com a organização e articulação entre os artigos, é mais uma possibilidade de perceber o conjunto das reflexões propostas pela prática historiográfica. Em conjunto, o pensamento apresentado nesta publicação é parte de uma produção intelectual que atua para a ressignificação da ideia de passado e efemeridade da dança, mas que não deixa de investir na consolidação de acervos documentais que apostam na concretude das ideias de dança.

Ana Valéria Ramos Vicente e Roberta Ramos (organizadoras)

"O que encanta à nós que gostamos de pesquisar, é justamente como articular as conexões e os movimentos. [...] No caso da dança e, especificamente, aqui, nessas breves historiografias das danças do Recife, há movimentos que ocorrem ao mesmo tempo, atravessando textos e diferentes epistemologias. Eles navegam do pequeno ao grande e vice-versa. Daquilo que se vê e se inventa vendo em tempos, circuitos e espacialidades distintas."

Christine Greiner

REALIZAÇÃO


associação
REVIVA

RECORDER
DANÇA

INCENTIVO

FUNCULTURA

 **FUNDARPE**
FUNDAÇÃO DE CULTURA DO ESTADO DE PERNAMBUCO

SECRETARIA
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO
Pernambuco

JUNTOS, FAZEMOS MAIS.