

BRICOLAGEM HISTORIOGRÁFICA DA DANÇA: POR UMA POLÍTICA DE RE-EXISTIR

Waldete Brito*

Para iniciar um diálogo sobre historiografias da dança brasileira – encontro sobre dança, acervo e memória, tema disparador do projeto homônimo realizado pelo departamento nacional do SESC, em parceria com o SESC de outras regiões, julguei necessário, como uma das convidadas deste relevante acontecimento, fazer um recorte em minha abordagem, afinal, há muitas memórias e histórias de dança espalhadas Brasil a fora.

Neste cenário político e com pouca memória cultural, de certo, avançamos um pouco em direção ao fazer pensar a dança como uma área de conhecimento. A dança é a 3ª manifestação artístico-cultural mais disseminada e presente nos municípios do Brasil, segundo os dados do IBGE, 2014. Ademais, temos mais de 40 cursos de ensino superior, além de mestrado e doutorado na área, cursos técnicos, e inúmeras escolas de danças espalhadas em todo o território nacional, grupos e companhias de dança, que movimentam a economia da cultura brasileira. Isso por si só, já seria motivo o suficiente para o governo Federal, Estadual e Municipal propor de forma efetiva políticas públicas permanentes voltadas à dança no campo do ensino, pesquisa, formação, produção, memória e acervo, por exemplo.

A dança que emerge na cidade de Belém, assim como as danças de outros lugares, é atravessada pelo tempo de múltiplos movimentos, espaços e memórias. A dança que fazemos hoje traz em si a dança de ontem, do passado. É uma prática engendrada por muitas memórias e histórias de outras danças emanadas de outros corpos. Há algum tempo venho perguntando-me, onde estamos salvaguardando a bricolagem das inúmeras danças que nos habitam?

O termo bricolagem aparece neste texto não apenas como mais um dos conceitos possíveis de dialogar com a dança, mas, também, como outro significativo recurso de pesquisa e produção de conhecimento em contextos historiográficos, autobiográficos, biográficos, educacionais e artísticos, que lidam com memória, lembrança, esquecimento, fragmentos de narrativas e de objetos, ou seja, com quaisquer *corpus documentais* interpretados à luz da subjetividade e que podem se

transformar em proeminentes histórias. “A bricolagem se dedica a uma forma de rigor que dialoga com inúmeros modos de produção de sentido e de desenvolvimento, que têm origem em diversos locais sociais” (KINCHELOE, 2007, p. 30).

A bricolagem, segundo Lévi-Strauss (1989), ganhou importância e lugar de destaque tal qual uma ciência. Para ele, a bricolagem seria a ciência “primeira” originada pelos povos primitivos, os quais supriam as demandas do cotidiano lançando mão dos elementos da própria natureza, ou seja, dos substratos que estavam ao alcance de suas mãos.

Ao aproximar a noção de bricolagem com o pensamento criativo da dança, reafirmo a importância do diálogo entre o indivíduo e o meio onde ele habita como condição indispensável à sobrevivência, à experiência e às possibilidades de investigar, registrar e observar-se, no contexto onde ele constrói a sua memória, a qual, nada tem a ver, “com um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (SALLES, 2008,p.19), ou seja, não se trata de um lugar onde se guarda substratos e, que lá estando, o deixamos enferrujar e criar mofo por falta de uso, ao contrário, a memória se renova continuamente por meio de lembranças e novas informações que alteram as impressões acerca de um dado fenômeno e, assim, podemos reinventar tantas memórias bricoladas e que se transformam em histórias e, vice e versa.

Memórias bricoladas, são acontecimentos vivenciados e experimentados individualmente ou em grupo, capturadas pelos sentidos do corpo em um dado espaço, tempo e contexto, como procedimentos ativos que se reinventa entre o passado e o presente, entre o interno e externo como processo de subjetivação.

A bricolagem historiográfica da dança é esse lugar dinâmico de escrita tramada por diferentes sujeitos, a partir de infindáveis informações vivenciadas e experimentadas no ambiente onde o corpo se constrói e se altera em distintos processos e desejos criativos. Que lida com fragmentos de narrativas, desenhos, recortes de jornais, programas de espetáculos, gestos e movimentos, estados corporais, fotos, com oralidades, lembranças, esquecimentos, cadernos de processos, ou seja, com todo e qualquer material possível de ser interpretado em sua linha histórica no tempo e espaço.

Quantas memórias coreográficas há no corpo? Quantas coreografias se perderam na memória corporal ou se reinventaram quando tentamos lembrá-las? E ao

tentar lembrá-las imprimimos outra dinâmica no pensamento criativo e, vez por outra, esquecemos, recortamos, selecionamos, bricolamos gestos e movimentos que emergem como um raio, um clarão que reverbera por todo o corpo e logo, também, pode desaparecer e reaparecer de outro jeito.

Não damos conta de registrar toda a dança que nos move como, por exemplo, nos infindáveis laboratórios de improvisação. Existe a dança do acaso, a dança da imprevisibilidade, há também, aquela que está oculta e não aparente, a que está por dentro do corpo, nas vísceras, no sangue, nas conexões articulares, musculares, ósseas, no cérebro, etc. “A dança que se vê no corpo do bailarino existe antes como mapa no seu cérebro. Ela começa lá, como sinapse” (KATZ, s/d,p.15).

E o que dizer das danças formadas no subterrâneo do maior órgão sensorial do corpo, a pele. Essas dificilmente serão arquivadas em registros tangíveis e tampouco disponibilizadas ao público da mesma forma em que acontecem por dentro, mas, fica lá, na memória da pele como uma dança subterrânea ou oculta, pertence à pele e se faz em torno e entre o interior cerebral, neural e físico. O acesso é subjetivo, é uma poética inacabada, afinal, são fenômenos ocorridos no campo do sensível, ou seria de uma memória sensível? Do imaginário e do inconsciente como um manancial de gestos e movimentos bricolados em uma atmosfera de alquimia simbólica.

A dança é fruto contínuo de múltiplos encontros de partilhas e experiências afetivas, éticas e estéticas, articulada a um plano de imanência polifônico que resulta em uma bricolagem coreográfica. Entendo este tipo de bricolagem como,

um dos mais rígidos e complexos processos de autocriação, fundada no conhecimento do repertório corporal adquirido, ativo e em constante transformação. Rígida não no sentido de ser inflexível, mas na atitude austera com que os intérpretes criadores ou os *bricoleurs* coreógrafos atuam, ou seja, no rigor consigo mesmo no ato poético. (FREITAS, 2012, p.121)

O corpo reflete e é a própria memória bricolada da vida, cujas partes que o compõem são derivadas da constante informação e mutação suscitadas de diferentes lugares, assim, os conhecimentos recebidos vão se colando ao corpo até formar um *bios* cultural com sentido e lógica em si mesmo.

Arquivo Corpo-Casa: por uma política de re-existir

Considerando que todas as informações são absorvidas pelo corpo, pode-se pensar o arquivo corpo-casa, não como uma gaveta, ou lugar em que documentos são organizados em uma ordem cronológica como os que ficam guardados em departamento público, por exemplo. Embora cada corpo seja único no registro de seus arquivos pessoais, prefiro pensar este tipo de arquivo como um conjunto de micro espaços, espalhado por toda a extensão corporal como lugar de registro e armazenamento ativo de todos os fenômenos vivenciados pelo sujeito. Mas o que pode se guardar no arquivo corporal que bricola temporariamente tantas danças em processo?

Neste arquivo vivo estão contidas todas as informações que de forma consciente ou não constituem o *Self* coreográfico e, onde quer que se caminhe carregamos todas as danças concebidas e as que nos repassaram no trajeto de nossa formação artística. Este espaço, tal qual a memória, não se configura como um lugar de pensamento monológico e tampouco está engessado, ao contrário, nos move continuamente a novos processos criativos, num movimento de ir e vir. Nesta particularidade, em nada se compara ao chamado arquivo morto, consultável ou talvez nunca mais, onde se guardam documentos diversos em instituições públicas ou privadas.

A dança deixa rastros e pistas dos códigos gestuais, movimentos de queda e recuperação, de torção, de deslizar, rolar, balançar, dentre outros modos, conteúdos e formas de desenhar no tempo e espaço. As escutas são ampliadas, criam-se rotas e fugas imaginárias, camadas sensoriais, intenções, emoções e estados de corpo. Quem dança inventa mundos paralelos, subtextos e bricolagens coreográficas experimentadas diferentemente em cada corporeidade. Eis, alguns substratos que cabem no repertório do arquivo corpo-casa, um lugar movente e potente.

Os artistas produzem um vasto material de processos criativos como, por exemplo, desenhos de processos, anotações, cartazes, folders, recorte de jornais, figurinos, mapas de luz etc. Mas onde e como salvaguardamos tudo isso? Nas academias e/ ou escolas de dança onde as companhias trabalham criando e ensaiando? Nas gavetas de nossas residências? São todos registros importantes de uma vida dedicada à

arte, que reflete o mundo criativo e a relação subjetiva entre pessoas e elementos que dão vida a obra.

O arquivo artístico é pessoal, e o grande público, em geral, não tem acesso aos documentos dos grandes mestres que construíram e continuam a escrever a memória e a história da dança brasileira. Na cidade de Belém –Pará, por exemplo, não há nenhum espaço público destinado à memória da dança local. Em seguida, cito algumas personalidades da história da dança paraense,

Augusto Rodrigues é considerado o “pai da dança no Pará”, faleceu em 2016. O grande precursor do ballet clássico abriu a primeira escola de dança em Belém. Foi diretor da Escola de Teatro da Ufpa, onde ministrou a disciplina de expressão corporal para os alunos do curso de teatro. O bailarino e professor contribuiu para a formação de importantes personalidades da dança paraense, algumas sinalizadas a seguir. Por onde andam seus arquivos de dança? Na casa de quem? Uma história da dança local que não deve ser esquecida, afinal, é importante que os jovens bailarinos saibam quem foi este mestre que fomentou e ajudou a formar tantos outros mestres.

Clara Pinto inicia a sua trajetória na dança sendo aluna de Augusto Rodrigues, de 1957 a 1967. Deslocou-se inúmeras vezes para o Rio de Janeiro a fim de fazer aulas de ballet, buscando mais aperfeiçoamento técnico e, posteriormente, viajou à Inglaterra para se submeter à avaliação para obtenção do diploma da Royal Academy of Dance - RAD. É a primeira em Belém a receber o diploma de Teacher Certificate. Ela segue ensinando e difundindo o método da RAD – em sua rede de Escola de Danças Clara Pinto. Toda a sua dança está armazenada no arquivo corporal e no arquivo casa.

Vera Torres, é formada pela Escola de Bailados de São Paulo, foi solista e bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo. Abro um parênteses para narrar um breve fato. No ano 2000 até 2001, eu produzia o Jornal Dança Amazônia – DAM, naquela altura fiz entrevista com várias personalidades da dança local, entre elas, Vera Torres. Após a entrevista, ela disse: “tenho um acervo enorme sobre a minha vida de bailarina, historias de bastidores, ballets que foram criados pra mim, fotos etc., se você quiser te entrego para que escreva a minha história”. Esta história ainda está no arquivo corpo-casa da artista e, espero em breve coletar os seus registros para que a sua bricolagem historiográfica ganhe visibilidade em forma de livro e, assim fazer circular a sua trajetória para a nova geração que estar por vir.

Eni Corrêa, artista e mentora da dança na Universidade Federal do Pará. É um divisor de águas estéticas da dança paraense e foi a primeira a ministrar um curso de dança moderna, no ano de 1967. Anterior a este período, a técnica do ballet clássico era a estética dominante na cidade. Em Belém, quem sabe dessa história? Poucos artistas, os que estão mais próximos desta grande criadora, cujo olhar de vanguarda projetou a dança para fora dos muros da universidade, criando um plano de desenvolvimento a curto, médio e em longo prazo, para a dança que se abre para a comunidade externa. Assim, nascem os cursos livre de dança, o curso técnico em dança (2004) e a Licenciatura em Dança (2008). Eni é fundadora do Grupo Coreográfico da Ufpa (1968), juntamente com o professor Marbo Giannaccine.

Dança e Políticas Públicas em Belém: Um breve escavar da memória

O artista da dança em Belém do Pará, em geral, tem pouco engajamento e quase nenhum interesse em discutir, refletir, analisar e propor políticas públicas voltadas ou não à cadeia produtiva da dança. Todavia, dialogar, propor e implementar políticas públicas voltadas à dança, exige maior participação e organização dos coletivos e, portanto, do sujeito-atuante que segue experimentando e vivenciado diversas formas de bricolagem coreográfica, abrindo caminhos possíveis de experiências criativas em busca de inventar maneiras próprias de re-existir fazendo dança. Neste caso, o exercício político e a mobilização dos grupos/ coletivos de dança com o objetivo de exigir ou propor ações práticas de fomento à dança é ainda incipiente.

Este cenário local se altera um pouco quando o Ministério da Cultura, em 2003, durante o governo de Luis Inácio Lula da Silva, realizou significativas mudanças no seu plano de ação política junto à sociedade civil e gestores das esferas Federal, Estadual e Municipal, movimentando as discussões do Conselho de Cultura Municipal, por exemplo. De forma mais efetiva, em 2004, a sociedade civil em todas as regiões do país foi convidada a pensar diretrizes específicas para a cultura e linguagens artísticas. As regiões Norte, Nordeste, Sudeste, Sul, Centro-Oeste, tiveram seus representantes por meio dos colegiados setoriais.

No período de 2005 a 2010, estive representante da câmara setorial de dança pela cidade de Belém. Neste período foi construído o Plano Nacional de Dança e, em

2010, a primeira publicação deste importante documento que sinaliza os nós críticos da dança, mas também, pontua estratégia, ações e metas para se pensar a dança a curto, médio e em longo prazo. Para mim, foi um aprendizado ímpar.

A implantação das câmaras setoriais, posteriormente denominadas de colegiado, se configurou como um relevante espaço de diálogo não com o caráter deliberativo, mas consultivo e propositivo no sentido de mapear os nós críticos e sinalizar metas para o desenvolvimento de políticas culturais em diferentes áreas artísticas, assim surgem os colegiados de Teatro, Dança, Música, Circo, Artes Visuais etc.

Os colegiados setoriais eram formados por representantes do governo federal, estadual e por artistas de distintas áreas de atuação. Sob a coordenação da FUNARTE, os colegiados tinham como objetivo “a realização de um diagnóstico empírico de cada área, a partir de temas indicados no plano proposto pelo Ministério de Cultura”. (MATTOS, 2017, p.103).

As ações do colegiado de dança em Belém aconteciam via reuniões com os diferentes segmentos da dança. Realizamos inúmeros encontros a fim de compartilhar o novo desenho político do MINC –FUNARTE, do Plano Nacional de Cultura e informações sobre o Sistema Nacional de Cultura. Nesses encontros elencamos as demandas do setor no campo da formação, ensino, produção, difusão, pesquisa e criação, memória e acervo da dança etc., pontuamos metas e ações com a intenção de renovar o oxigênio da cadeia produtiva da dança. Tais aspectos nos ajudaram a repensar as políticas públicas em Belém. Chegando à constatação da enorme distância entre a secretaria de cultura com a classe artística, ou seja, o diálogo naquela altura era inexistente, ou apenas, para um grupo mais seletivo. Além disso, vários questionamentos surgiram deste encontro, vejamos alguns: Porque o orçamento dos editais de fomento à dança para a Região Norte tem valores menores em relação ao Sudeste? Porque há pouca circulação de companhias de dança se apresentando em Belém? Como estreitar a distância entre os artistas da dança da Região Norte?

Todo este movimento foi importante para que os artistas buscassem maior organização como categoria atuante. Embora houvesse sempre um número reduzido de participantes durante as reuniões, o que de início gerava certa desmotivação, nunca foi motivo de desistência, mas de resistência para seguir na mobilização.

Em nossos encontros, de um lado, pude analisar um pouco mais de perto a pouca importância dada pelos professores de dança, bailarinos, dançarinos, intérpretes criadores, diretores de grupos/companhias, diretores de escolas e academias, que pouco compareciam aos encontros locais para refletir e discutir os rumos das políticas públicas para a dança. Do outro lado, quando a convocação tinha como pauta de discussão algum edital com orçamento garantido, a presença era bem maior como, por exemplo, as informações do Prêmio de Dança Klauss Vianna lançado pela Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, a partir de 2005.

O colegiado setorial de dança como um relevante órgão consultivo do Conselho Nacional de Políticas Culturais, elaborou inúmeras recomendações, entre elas, a criação de centros de referência e acervos de dança; programas de incentivo à pesquisa e publicação de dança; criação de rede digital com o objetivo de difundir a dança; a realização do Mapeamento Nacional da Dança etc. Esta última proposição foi realizada e coordenada nacionalmente pela professora doutora Lúcia Mattos, por meio de um convênio firmado entre MINC-FUNARTE com a Universidade Federal da Bahia. A seguir os dados validados durante o mapeamento da pesquisa realizada em Belém, que contou com apoio da Universidade Federal do Pará /Escola de Teatro e Dança.

- **Artistas da dança**
cadastros realizados: 792
questionários preenchidos : 545
questionários validados: 426
- **Grupos – companhias ou coletivos de dança**
cadastros realizados: 114
questionários preenchidos : 78
questionários validados: 62
- **Instituições**
cadastros realizados: 86
questionários preenchidos: 86
questionários validados: 53

Uma parcela expressiva da memória e história da dança em Belém fica registrada nos dados acima validados. A outra grande parte de toda a sua historiografia, acredito,

que por um tempo que não sei precisar, ainda ficará no arquivo corpo-casa. Assim, os artistas de dança guardam as suas memórias e histórias, muitos deles têm receio de ceder seu precioso material, há um cuidado com a sua narrativa dançada. E assim as políticas públicas específicas para salvaguardar a historiografia da dança brasileira caminham numa via de (des)mobilização, (des)conjunturas e (des)organização.

Encontrar estratégias para manter a dança viva e circulante em toda a sua diversidade estética, torna-se um desafio emergencial, para que esta não se perca na memória dos corpos dançantes, nos documentos escritos, ou não, espalhados em algum lugar. E o ato de “escrever história é gerar um passado, organizar o material heterogêneo dos fatos para construir no presente uma razão...” (CERTEAU, 19982,13-16).

A memória e a história da dança circula entre o presente e o passado. É preciso olhar e escavar o que ocorreu no passado para compreender a história pessoal e coletiva da dança que se faz hoje. Abrir as múltiplas memórias e vasculhar o que há dentro e fora do corpo afim de tecer a historiografia da dança local e nacional, é fazer o exercício de ir e vir, em espacialidades e temporalidades diversas.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8. Ed. Tradução Tania Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- FREITAS, Waldete Brito Silva de. (Waldete Brito). A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso. Tese defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- KATZ, Helena. Lições da dança, Org. Roberto Pereira e Sílvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora. S/D.
- KINCHELOE, Joe L. KATHLEEN, S. Berry. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Trad. Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- MATOS, Lúcia. (Des)conjunturas das políticas setoriais para a dança: uma análise do papel da Funarte e do Edital Klauss Vianna. Pol.Cult. Revista.Salvador, v.10, n.2, 2017
- Moreira, Giselle da cruz. Classicistas e transgressores: história da dança em Belém do Pará. Belém: IAP, 2014.
- SALLES, Cecília Almeida. Redes de criação. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.
- JORNAL Dança Amzônia – DAM. Org. Waldete Brito. Belém. Gráfica Sanches, 2000.

* Graduada em Educação Física, mestre e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Intérprete criadora, diretora artística e pesquisadora da cena contemporânea. Professora de dança na Universidade Federal do Pará. Coordenadora da Licenciatura em Dança do Programa Nacional de Formação de Professores da Educação Básica – PARFOR. Desde o ano de 2011 é coordenadora do Encontro Contemporâneo de Dança. Desde 1998, é diretora artística da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. Em 2017, participou como palestrante convidada da programação local do Palco Giratório – Sesc Boulevard Belém, em 2016, no Fórum Internacional de Dança – FID, em Belo Horizonte, em 2015, no IX Seminário de Dança – Festival de Joinville, e no Mix Dança – Sesc Palladium -Belo Horizonte. Produziu e assinou a dramaturgia de mais de 20 espetáculos de dança.

