

1. Apontamentos iniciais

No artigo *Documento, história e memória: a importância da preservação do patrimônio documental para o acesso a informação*, Beatriz Silva (2010) contextualiza o início da cultura de preservação documental. A autora cita que houve um impulso à criação de políticas de preservação de acervos a partir de 1966, ano em que ocorreu uma forte enchente do Rio Arno, em Florença, na Itália, que veio a degradar livros e documentos raros. Silva (Apud Castro, 2008, p. 49) menciona ainda que junto a profissionais da área de restauro haviam jovens voluntários que ficaram conhecidos como “os anjos da lama” [*gli angeli del fango*], face à sua incansável tentativa de salvar o que restou do patrimônio cultural em meio ao lamaçal. Trazendo para nosso contexto, nem profissionais nem voluntários conseguiram salvar o valioso acervo perdido nas chamas do Museu Nacional do Rio de Janeiro em agosto de 2018. Nossos “anjos do fogo” (*angeli del fuoco*) assistiram atônitos as labaredas consumirem anos de história, sem a mínima possibilidade de resgatar peças do acervo.

Feito este preâmbulo, ainda que em situação menos trágica como a citada acima, trabalhar com memória, história, arquivo e acervo em nosso país é estar sujeito a intempéries e negligências pela ausência ou descontinuidade de políticas públicas de valorização da memória e de preservação da história. Em se tratando da dança, somos todas(os) resilientes, grande parte voluntárias(os), em cada região deste país, cada qual buscando estratégias de historicizar e salvaguardar nossas danças passadas e presentes. Fazer dança num país com tamanha dimensão geopolítica nos desafia a criar modos de produzir conhecimento e história a partir de práticas e saberes locais, em sua diversidade, no sentido de inventar epistemologias que deem conta das singularidades regionais frente à hegemonia de discursos já legitimados, em geral provenientes de centros urbanos maiores. Neste sentido, a visão do local face à conjuntura nacional e internacional se dá de formas distintas nas regiões brasileiras, em diferentes contextos e por motivações diversas.

A pesquisa em dança envolve a formação e a dinamização de arquivos, que se encontram em documentos, em discursos e nos corpos. Neste sentido, num país de danças tão diversas é preciso inventar dispositivos que possam permitir que os acervos continuem a falar e a interpelar o tempo presente e a futuridade. Como um arquivo pode ser um dispositivo de ação? Como um acervo pode se relacionar com a produção contemporânea?

Este ensaio expõe história(s) de arte e de dança no estado de Santa Catarina a partir de práticas e saberes, levando em conta os modos com que a história narra (ou não) os corpos que dançam, assim como é narrada por eles [os corpos]. Apresento algumas ocorrências da dança catarinense, em especial da Ilha de Santa Catarina, a partir da segunda metade do século XX, apontando para as historiografias implicadas no que se refere à memórias, acervos, arquivos, incluindo documentários, vídeo-danças, publicações,

¹ Artista, pesquisadora e professora. É doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Co-coordena o Projeto *Tabo de Ensaio*. É autora do livro *A Dança Cênica em Florianópolis* (FFC, Florianópolis: 1994) e *As metáforas do corpo em cena* (AnnaBlume, São Paulo: 2009, 2011). Co-organizou vários livros e publicou artigos em revistas científicas e livros. Integra o coletivo Projeto Corpo, Tempo e Movimento.

inserções em mídias digitais, bem como as histórias reveladas pelos artistas encarnadas nas próprias danças.

Enunciar “dança catarinense” ou “dança florianopolitana”, como salienta Suzana Tambutti e Maria Martha Gigena ao comentar sobre o problema da caracterização “dança argentina”, é “assumir uma perspectiva inviável em termos teóricos” (2018, p. 159), dada a complexidade de relações implicadas em um território, cuja unidade de discurso inexistente. Sigo então o conselho das pesquisadoras Hermanas, ao utilizar a proposição “no” (Brasil, Estado de Santa Catarina, Florianópolis), indicando que há outros “modos de apropriação e re-significação” de práticas e saberes de outros territórios, tais como Europa e Estados Unidos, misturados a nossos modos de fazer e pensar dança, tal qual ocorre na Argentina (Idem, p. 159). Ao reconhecerem o caráter ficcional de todo discurso historiográfico, em que a tensão não reside entre verdade e falsidade, mas na relação entre linguagem e referente, as autoras salientam que a visão da história como descrição de eventos, “sem conexão com o presente de sua enunciação” e sem “uma pergunta”, não se sustenta (Idem, p. 158).

Os relatos aqui contidos problematizam a ideia de arquivo por meio de dispositivos que acionam corpos e acervos, permitindo que estes “falem” em/ao nosso tempo, poética e politicamente. A pergunta central aqui é: **Como acionar um arquivo?** Ao pensar os modos possíveis de acioná-lo, a perspectiva de Michael Foucault de que o arquivo é que faz com que as coisas ditas “não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa” é valiosa, considerando que o arquivo, para o autor, é dinâmico: “um sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (2004, p. 147-148).

Ao discorrer sobre a história da dança em Santa Catarina, não tenho como não considerar o modo com que, desde jovem, me aproximei do universo mnemônico. Uma pulsão arquivista teve início antes mesmo que eu me desse conta de que herdaria um vasto arquivo de artes visuais - o de meu pai, o artista plástico catarinense Meyer Filho²; ou formaria um acervo da dança catarinense, modesto, porém representativo, por conta de uma trajetória na área de cerca de quarenta anos como bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora. Meu pai formou entre as décadas de 1940 e 80 um acervo de desenhos, pinturas e documentos, por ele nomeado como “Arquivos Implacáveis”, hoje aos cuidados do Instituto Meyer Filho, associação cultural localizada em Florianópolis, a qual presido. Por outro lado, vivi a dança em Santa Catarina desde o final dos anos 1960, o que me fez participar mais intimamente do movimento entre memória e história. É como artista e pesquisadora, e não como uma historiadora de formação, que me interessei por pessoas e me debrucei sobre arquivos, motivada pela urgência de estudar a dança a partir de meu lugar de atuação: a Ilha de Santa Catarina. Estas composições afetivas transformaram-se com o tempo em interesse de pesquisa acadêmica e de experimentação artística, tanto nas artes visuais como na dança, envolvendo aspectos poéticos, pedagógicos, éticos e políticos.

Desde cedo percebi que a criação e a pesquisa em arte envolvem a formação e a dinamização de arquivos, e que estes podem vir a ser documentos e discursos, inclusive do corpo. André Lepecki, no artigo *El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas*, alerta para as operações de extravio e de fracasso da memória. Há uma impossibilidade desta estar “plenamente presente e plenamente conectada com o presente” (2013, p. 61). Nesse sentido, acionar um corpo arquivo não partiria de um processo nostálgico, como aponta Lepecki, a partir da perspectiva de Michel Foucault, mas de um processo sistêmico de “transformação simultânea do passado, presente e futuro” (2013, p. 60). Ao problematizar o enunciado e o arquivo em *Arqueologia do Saber*, Foucault (2004, p. 7) ressalta que a história tradicional parece apagar a irrupção dos acontecimentos, em benefício das estruturas e narrativas

² Ernesto Meyer Filho, conhecido como Meyer Filho (Itajaí, SC, 1919 - Florianópolis, SC, 1991). Participou como ilustrador da Revista Sul e foi um dos fundadores e presidente do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis. Foi responsável pela organização dos dois primeiros salões de Arte de Santa Catarina e da primeira coletiva de artistas catarinenses fora do Estado, em Curitiba.

fixas, transformando memórias do passado em documentos. Já na "nova história" defendida por ele, o documento não é matéria inerte, é possível descobrir, no próprio tecido do documento, outros conjuntos, séries e relações, na tentativa de compreender o enunciado na sua estreiteza e singularidade (p. 7), o que permite relacionar um arquivo com o que hoje é uma produção contemporânea, bem como pensar a produção contemporânea como aquela que produzirá arquivos.

2. A busca de meios próprios: autodidatismo e referencialidade na arte

Atualmente conhecida como Florianópolis, a capital catarinense engloba a ilha que já foi nomeada "Ilha de Santa Catarina", "Nossa Senhora do Desterro" e apenas "Desterro". A antiga vila de Nossa Senhora do Desterro foi fundada em 1673 em homenagem a Nossa Senhora do Desterro, a padroeira dos que tiveram que deixar sua Pátria para procurar trabalho em outro lugar ou se refugiaram em outras terras. Desterro é também o lugar para onde vai o desterrado, local de exílio, de expatriação, distante dos locais de circulação de informação. Ilhados e desterrados, sempre à espreita do que vem de outro lugar.

A arte surgida em meados do século XX em Santa Catarina, por um bom tempo, foi vista nos meios intelectuais pelo viés cronológico, no sentido de ordenar a lógica dos acontecimentos históricos em relação a parâmetros da história nacional e internacional, especialmente em relação ao movimento de arte moderna. O cinema e as artes plásticas locais, a exemplo, teriam se tornado "modernos" com certo atraso em relação ao movimento desencadeado na década de 1920, em São Paulo³.

Por outro lado, intelectuais e artistas da década de 1940, em Florianópolis, produziram uma certa historicização da cultura catarinense ao estabelecer uma identidade baseada na herança dos povos das Ilhas dos Açores. A realização do 1º Congresso Catarinense de História, em 1948, em comemoração ao Bicentenário da Colonização Açoriana, repercutiria nas ideias modernas que emergiam na Ilha de Santa Catarina, que passam a moldar sua identidade também por meio de forças culturais locais. Este despertar pela cultura açoriana foi iniciado por um grupo formado por alguns historiadores e intelectuais, explicado em parte pela oposição à cultura germânica (Lehmkuhl, 2006). Contudo, os novos, ou os modernos daquele tempo, como salientou o escritor Salim Miguel, em artigo escrito em 1949, "não tem nada e ver com os da semana de 22", pois se tratava de encontrar os **meios próprios** para a revisão estética local em relação ao academicismo (Apud Lehmkuhl, 2006, p. 66, grifo nosso).

Este momento histórico catarinense não pode ser pensado a partir de polaridades, considerando, por um lado, as influências externas por conta da repercussão de movimentos europeus e nacionais e, por outro, as especificidades regionais, mas a partir do jogo destas temporalidades diversas, que repercutem nos modos com que a arte contemporânea se constituiu em Santa Catarina. Neste sentido, a ausência de escolas formais de artes visuais e a distância de grandes centros e circuitos de arte provocaria um esforço autodidata por parte dos artistas florianopolitanos na busca de "meios próprios" na construção de sua poética.

Lehmkuhl (2006, p. 84) destaca que não existiam em Florianópolis, nas décadas de 1940 e 1950, instituições de ensino da arte. A produção e o ensino ocorriam no próprio ateliê dos artistas, e sua expressão artística era, em sua maioria, autodidata. Meu pai, a exemplo, não tendo encontrado uma boa escola em Florianópolis, investigou sua linguagem devorando livros de arte, história natural, literatura, cosmologia e avicultura, afastando-se cada vez mais das matrizes modernas da Pauliceia para adentrar em um universo fantástico e onírico. Fato este que permite pensá-lo como um *outsider*, assim como a sua

³ Lógica esta que se perpetua em alguns contextos, a exemplo da exposição *A modernidade tardia em Chapecó (anos 1970)*, realizada em abril de 2017, numa galeria de arte da cidade de Chapecó (SC).

conterrânea, a artista Eli Heil, como aponta o crítico Ylmar Correa, por conta do escape de ambos de influências hegemônicas modernistas no período de suas atuações⁴.



Imagem 1: *Sem título*. Meyer Filho. Gauche sobre papel. 1963. Acervo: Instituto Meyer Filho.

A primeira escola de dança de Florianópolis surge em 1950, com o ensino do balé, por meio da vinda de alguns profissionais estrangeiros e de outras regiões do Brasil, que passaram a residir na cidade, e outros que permaneceram por pouco tempo, o que impediu um processo de continuidade. Sem terem contato maior com referências históricas em dança, nem da local nem das técnicas modernas e contemporâneas das matrizes hegemônicas europeias e americanas, restava então, aos que aqui habitavam produzir a dança almejada inventando seus modos próprios a partir das referências que aportavam no Desterro. Mesmo exímios, os conceitos de uma modernidade universalista (e sua vocação civilizatória, diria Suzanna Tambutti (2018, p. 160), com suas linhagens descendentes, operavam também no contexto de dança local.

Em meados dos anos 1970 prenúncios de “novos” tempos aportam em Florianópolis, com a vinda de profissionais de fora do estado para lecionar técnicas de dança moderna e jazz. O jornal *O Estado*, o mais importante veículo de comunicação da época, em matéria intitulada *Balé: o mundo na ponta dos pés* (1973), destacou a evolução da dança clássica no Estado, notadamente em Florianópolis. O texto não assinado ressalta a insipiente presença da modernidade da dança na cidade: "Dançando mais o balé, pois que o moderno ainda não conseguiu sua perfeita integração no contexto da dança florianopolitana, sendo apenas lecionado na Escola de Balé do Teatro Álvaro de Carvalho" (1973, p.9)⁵. Já a reportagem *A nova dimensão da dança na cidade com o Studio no Teatro Álvaro de Carvalho* (1979), publicada no mesmo jornal, reconhece o trabalho inovador do Studio de Dança, escola de dança moderna e jazz recém inaugurada em Florianópolis. Este momento é pontuado de forma entusiástica como sendo “uma coisa

⁴ O crítico Ylmar Correa, em evento realizado na Fundação Badesc em 2017, em Florianópolis, situa em sua fala a arte de Meyer Filho e a de Eli Heil (1929-2017) por meio do conceito de *outsider*.

⁵ A escola era dirigida pela professora Bila D'Avila Coimbra (1934-2011), baseado num programa oferecido pela Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, local onde a professora teve sua formação em balé.

totalmente nova em Florianópolis”⁶. Há um aumento de espaços e pessoas se agrupando para dançar e criar, em detrimento da falta de continuidade e de sistematização de metodologias de ensino nas academias de dança⁷. Não havia jornalistas ou críticos especializados em dança na época, contudo, o teor do “novo” (desejo tipicamente modernista) que surgia nessa área na década de 1970, não passou despercebido pela imprensa. As matérias de jornal demonstram as relações que foram se estabelecendo pouco a pouco entre dança e escrita crítica em Florianópolis, na medida que as composições em dança propunham outras corporeidades e poéticas.



Imagem 2: Retrato de Renée Wells. Década de 1950. Foto: autor desconhecido. Acervo: Sandra Meyer.

A pesquisadora Vera Torres (Meyer, 2014) relata que o ambiente fragmentado dos anos 1970 culminou no surgimento nos anos 1980 de várias escolas e grupos, mas sem muitas referências, uma vez que havia algumas técnicas e não uma formação sistematizada ou institucionalizada. Mesmo com poucas opções continuadas de formação, havia um ímpeto de criação e certa insatisfação com a dança vigente, o balé. O desejo de dançar impulsionou os artistas a buscarem seu lugar, envolvendo uma perspectiva de certa forma autodidata.

O termo autodidata designa em geral uma pessoa que tem a capacidade de aprender algo por conta própria, sem o auxílio de um professor ou mentor. Do grego antigo *autodidaktos* (*autos*, o si próprio + *didaskain*, ensinar) pode significar não necessariamente a ausência de um mentor, escola ou referenciais, mas o exercício da autonomia frente às adversidades de um dado contexto, considerando a impossibilidade de não haver referenciais de alguma ordem num processo artístico. No caso da dança em Santa Catarina, as referências de dança, por mais irrisórias ou intermitentes que possam ter sido (e ainda o são), propiciaram espaços para a emergência de processos inventivos alimentados pelo desejo movente e urgente de alguns artistas. O aspecto autodidata, a exemplo, aparece no relato do artista Alejandro Ahmed, ao comentar sobre os primórdios do Grupo Cena 11 Cia de Dança, em meados dos anos 1980, em Florianópolis, em entrevista à autora para o documentário *Limiares*⁸.

⁶ “Uma coisa totalmente nova em Florianópolis. Não se quer dizer com isto que o Studio de Dança reformula a arte do balé, mas sim que ele já alcançou uma maturidade que se expressa através de coreografias belíssimas, fantasias e maquiagem que nunca foram utilizadas como meio de comunicação visual na cidade” (Nunes, 1994, p. 25).

⁷ Em sua maioria são mulheres que implementam outros modos de dançar nos anos 1970 e 80 e abrem espaços de ensino em Florianópolis: Bila Coimbra, Jussara Terratz, Renée Wells, Marta Mansinho, Rosângela Mari Mattos, dentre outras.

⁸ *Limiares, com e sobre Anderson João Gonçalves* – 2014. Direção de Sandra Meyer. Recebeu o VII Prêmio Funcine de Produção Audio Visual Armando Carreirão 2012 e Prêmio Catarinense de Cinema Edição 2012.

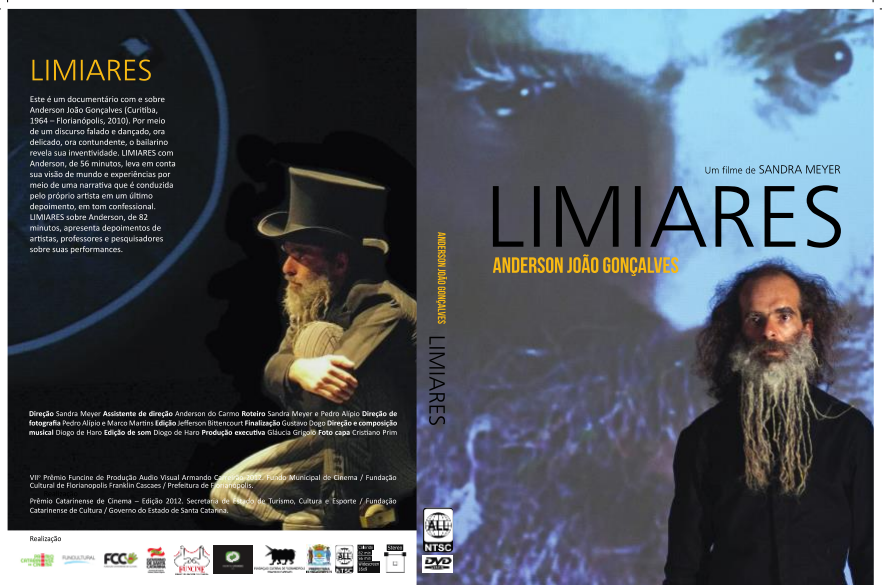


Imagem 3: *Limiaries*. Direção: Sandra Meyer. Florianópolis, 2014.

Ahmed (Meyer, 2014) revela que a sua primeira referência de artista foi Anderson João Gonçalves (1964-2010), na época o coreógrafo e diretor da companhia, e que ele era um autodidata, pois “se apropriava das poucas referências que lhe chegavam e as fazia serem dele”[...] “Não seria um método esclarecido, seria muito mais um método intuitivo, [...] um não método como método”. O autodidatismo de Anderson Gonçalves, para Ahmed, manifesta-se como rebeldia: “Ele era um rebelde, que agia com os instrumentos que tinha, era um método de não saber sabendo. Um artista da presença [...] capaz de se modificar e ser modificado com mais ou menos técnica”. Anderson criou um corpo não do jeito ideal, referencial, mas do jeito próprio que ele acontecia e se desdobrava em suas fragilidades e (im)possibilidades. O autodidatismo aqui é aquele que permite desvios e (in)apropriações das danças universais legitimadas.

A história de Anderson na dança não é somente dele, se confunde com a própria história da dança em Florianópolis entre os anos 1980, início de sua atuação como bailarino, figurinista e coreógrafo, e 2010, ano de seu falecimento. Suas incursões no ambiente de dança reescrevem as relações entre didatismo e referencialidade no processo de constituição de um artista.

Um outro documentário oportuniza o conhecimento de saberes da dança aqui concebidos: *Ballet Desterro: Contemporaneidade na Dança Catarinense* (2009), dirigido pela pesquisadora de dança Jussara Xavier. Ao mapear a trajetória do grupo de dança contemporânea de Florianópolis mais atuante dos anos 1980 o filme revela os modos de coreografar e ensinar no contexto da dança contemporânea local⁹. Já o documentário *Corpo Vodú* (2015), com direção do cineasta Will Martins, traz para as telas o processo criativo do Grupo Cena 11 Cia de Dança¹⁰. Os três documentários foram produzidos por meio de editais nos âmbitos municipal, estadual e nacional, o que permite pensar a importância de subsídio público para a pesquisa e registro de historiografias.

⁹ Produzido via Programa de Bolsas de Estímulo à Produção Crítica em Artes, categoria Produção Crítica em Dança, Funarte.

¹⁰ Edital Prêmio Catarinense de Cinema 2012/2013.



Imagem 4: *Elo*. Ballet Desterro. Coreógrafa: Sandra Meyer. Teatro Álvaro de Carvalho. Florianópolis, 1989. Foto: Pedro Alipio. Acervo: Sandra Meyer.

A ideia é que as *praxis* da dança possam ser devidamente acompanhadas e registradas, no sentido de comporem um campo epistemológico (e historiográfico) concernente ao ato de dançar. Nas sala de aula de dança e espaços de performance há uma filosofia e uma ética, ou seja, modos de se mover que se perpetuam ou se reinventam em relação às danças já constituídas. Estas práticas revelam modos de subjetivação, de invenção de conceitos e de práticas, maneiras próprias de estar junto que, em sua grande maioria, não ganham visibilidade nem são devidamente observadas e problematizadas. Como dar visibilidade aos “saberes do artista” vistos comumente como saberes menores? E quando é um saber que está fora do eixo das grandes narrativas da dança? Numa Ilha ao sul do Brasil?

Fica a questão: como pensar as referências históricas da dança nos processos de formação e criação hoje? Referências serão sempre, de algum modo, problemáticas, incompletas, lacunares, erráticas, necessárias, hegemônicas, inconstantes, legitimadoras, invisibilizadoras, restando ao artista/pesquisador perceber as lacunas, as fissuras e os espaços de potência para criar novas séries a partir de sua experiência, ativando didatismo e referencialidade, memória e investigação, pesquisa e precariedade. Trata-se de lidar com o precário nas relações ou nas referências, o que não é estável ou seguro, não somente como escassez, deterioração ou deficiência, mas como potência para a invenção. Tanto a limitação de referências, gerando desconhecimento do que nos precede e nos cerca, quanto a sua presença hegemônica demandam uma atitude crítica por parte do artista/pesquisador.

Se arquivos são feitos de impermanências, e não são meramente lugares onde se pode armazenar coisas e discursos, então, como ativá-los? Lepecki (2013, p.70) nos fornece uma pista instigante: “Somente coreograficamente, pois um arquivo não armazena, ele atua, por meio das zonas, temporalidades e ritmos da presença”. Se por um lado o corpo, com suas impermanências e esquecimentos, a princípio não seria o melhor suporte para arquivar, por outro lado é o lugar em que as memórias não se estratificam, propiciando atualizações constantes.

3. Escritas historiografias: entre corpos e arquivos

Retomo neste momento aspectos da primeira pesquisa sobre história da dança que realizei, em 1993, logo que ingressei na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e que culminou na publicação *A Dança Cênica em Florianópolis* (1994).

Realizei uma série de entrevistas com artistas, professores(as) e coreógrafos(as) e recorri aos recortes de jornais, programas de espetáculos e fotos que havia guardado, pois, afinal, estava imbricada

em parte desta história primeiramente como bailarina e, mais tarde, como coreógrafa e professora. A pulsão arquivista herdada de meu pai se manifestava cada vez mais. Na época, não haviam registros ou arquivos organizados sobre a história da dança catarinense, quadro este que não se modificou, e os escritos eram praticamente inexistentes, o que se diferencia de nossos dias, com a emergência de monografias, dissertações e teses que abordam ou tangenciam a história e memória da dança local¹¹. Com o aumento do ingresso de artistas da dança na universidade em cursos de graduação e em programas de pós-graduação a percepção historiográfica foi se diversificando por meio de epistemologias menos hegemônicas¹².

Jussara Xavier, Vera Torres e eu organizamos duas edições da *Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança* (2008) e *Histórias da Dança* (2012). O volume inaugural divulgava as pesquisas resultantes do curso Pós-Graduação (latu sensu) Especialização em Dança Cênica do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Assim, parte dos textos refere-se a monografias produzidas entre os anos 2000 e 2003 por pesquisadores participantes deste curso universitário de dança pioneiro no estado de Santa Catarina. Já o segundo volume - *Histórias da Dança* (2012), pretendeu preencher uma lacuna no que se refere a relatos sobre a história da dança em Santa Catarina. Acolheu artigos de pesquisadores da dança catarinense e outros relacionados aos processos históricos da dança brasileira, com ênfase em suas conexões com a região sul do País.

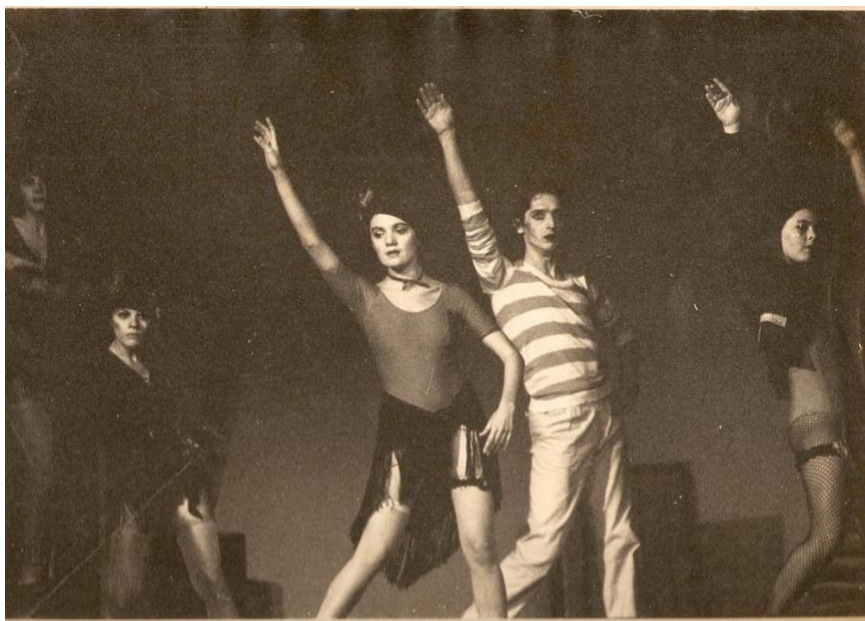


Imagem 5: Espetáculo *Jazz La Suite*. Studio de Danças. Coreógrafa: Jussara Terrats. Teatro Álvaro de Carvalho. Florianópolis, 1979. Foto: autor desconhecido. Acervo: Sandra Meyer.

O final dos anos 1990 marca a participação da crítica de dança nos jornais locais. Foi nesta época que iniciei uma trajetória de escrita crítica de forma mais contínua no caderno cultural *Anexo*, do jornal A Notícia (Joinville, SC), no período de 1998 a 2006, momento este inaugural do jornalismo cultural

¹¹ Fernanda Guidarini (Mestrado Educação Física/UFSC): *Processo de formação de professores de dança de Florianópolis* (2003); Jussara Belchior (Mestrado PPGT/UDESC): *Permanências provisórias: mapas transitórios em experiências de repetição na dança* (2017); Maria Carolina Vieira (Mestrado PPGT/UDESC): *Nas entrelinhas do corpo e do movimento: a experiência do dançar nas companhias grupo Cena 11 cia. de dança e Peeping Tom Company* (2014); Jussara Xavier (Mestrado na PUC/SP): *A política da dança nos anos 90 em Florianópolis* (2001), Doutorado (PPGT/UDESC) *Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas* (2012) e Especialização Dança Cênica (UDESC) *Grupos de dança em Florianópolis. Estratégias (mercadológicas) de sobrevivência* (2000).

¹² Merece destaque no que se refere à perspectiva histórica local a tese defendida pela pesquisadora Vera Amaral Torres na Universidade Paris 8, França, em 2016: *Le processus de création du mouvement chorégraphique au Brésil dans le contexte historique de l'élaboration identitaire : le cas de l'Etat de Santa Catarina*, com destaque para as cidades de Florianópolis e Blumenau.

catarinense voltado à artes, no sentido de um investimento e continuidade de uma pauta crítica para além da cobertura jornalística. Outras duas pesquisadoras da área de dança também contribuíram na época ao publicarem críticas no jornal A Notícia: Jussara Xavier, de 2001 a 2010, tendo assinado cerca de 25 críticas, algumas delas com autoria compartilhada comigo e com Vera Torres. Na segunda metade deste milênio são pesquisadores como Elke Siedler, Ida Mara Freire e Anderson do Carmo que buscam manter sua escrita em jornais como Notícias do Dia e Diário Catarinense, cuja abertura à crítica de arte é hoje rara.

Neste sentido, iniciativas locais tem permitido pensar a criação em dança e a formação de arquivos como um dispositivo de ação, articulado à produção contemporânea. São ações provenientes de artistas e pesquisadores atentos às possibilidades da dança acontecer e permanecer. Não são somente livros e vídeos que registram um esforço de mover e salvaguardar corpos-arquivos, mas danças que contextualizam e inventam mundos.



Imagem 6: *Interseção 1*. Projeto Tubo de Ensaio. Edital Rumos Itaú Cultural. SESC Cacupé. Foto: Cristiano Prim. Acervo: Projeto Tubo de Ensaio. Florianópolis, 2015.

O projeto *Tubo de Ensaio*, em seus 18 anos de existência, formou um arquivo de imagens e documentos sobre a dança catarinense e nacional proveniente de debates, apresentações artísticas, cursos, residências, publicações, dentre outros formatos. Já as duas publicações relativas ao projeto Tubo de Ensaio, criado em 2001 - *Experiências em dança e arte contemporânea* (2006) e *Tubo de Ensaio - Composição: Intersecções e Intervenções* (2016) são antídotos para o não esquecimento, e para a visibilidade das historiografias e metodologia produzidas no sul do país. O acervo formado pelo projeto gerou um banco de dados, que se encontra inacabado, junto ao acervo pessoal que formei desde que comecei a trabalhar com dança. Tentativas para a catalogação e divulgação destes arquivos, com vistas à pesquisa e ao registro da dança produzida em Florianópolis a partir de meados do século XX até a atualidade, tem sido feitas.

Algumas iniciativas, tais como a primeira edição dos Seminários de Dança que o Festival de Dança de Joinville realizou, em 2007, ocupou-se da urgência de refletir sobre as histórias da dança do Brasil reunindo durante três dias vinte e um pesquisadores de todas as regiões do País. O tema *História em Movimento: biografias e registros em dança*, sob coordenação de Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora nasceu como uma iniciativa pioneira na história da dança do Brasil, a partir dos eixos biografia e

registro, e contou com pesquisas apresentadas que informaram sobre as formas de registro de uma história que se faz em pleno movimento.

4. Mover arquivos

Cito alguns acontecimentos dos últimos dez anos que tem contribuído para a composição de uma historiografia da dança local. Para além de publicações impressas e documentários, estas novas iniciativas promovem uma maior diversificação e acessibilidade dos registros em dança, bem como permitem uma reflexão acerca dos arquivos que a contemporaneidade produz em seus diferentes suportes, tais como vídeo e compartilhamento de processos de pesquisas e de escritas críticas nos meios digitais (blogs, facebook, sites). O que não pode ser perdido de vista é a atenção aos novos modos de se fazer arte, que por sua vez demandam novas historiografias que desafiam as instâncias de poder que determinam ou legitimam o que deve ser ou não considerado como “história” da dança no Brasil.



Imagem 7: Performance *Dança Coral*. Projeto Corpo, Tempo e Movimento. Florianópolis, 2016.
Foto: Pedro Alipio. Acervo: Sandra Meyer.

Eventos como o *Café com dança* e *Mostra de dança*, ambos promovidos pela Universidade Federal de Santa Catarina e coordenados por Vera Torres; o *Festival Internacional Múltipla Dança*, sob direção de Marta Cesar e curadoria de Jussara Xavier; e o *Transformando pela prática*, coordenado por Ana Alonso, compõem este quadro diverso, na medida em que se ocupam de propor reflexões e registros de dança presenciais e digitais. Vídeo-danças produzidos recentemente também dizem das poéticas vigentes¹³.

Outros fazeres vem propiciado deslocamentos historiográficos via trabalhos que estão interessados em experimentar um corpo a corpo com a cidade. Os modos de afetar e ser afetado no tecido urbano promove questionamentos ético-político-estéticos, possíveis de observar nas proposições de Zilá Muniz junto ao Ronda Grupo de Dança; de Luana Leite e o Entropia – Experiências Artísticas, com o espetáculo *Rinha*, e o Projeto Corpo, Tempo e Movimento, todos de Florianópolis.

¹³ *Além de Nós* (3'07'', 2017), Filmado, gravado e editado por Lui Mendes com performance do grupo de dança Volver; *Direção Múltipla* (6'28'', 2016), com direção Geral, concepção, criação e interpretação: Daniela Alves; *Coral da Ponta* (13'00'', 2017) realizado por Alan Langdon a partir da composição urbana Dança Coral, concebida e 2016 pelo Projeto Corpo, Tempo e Movimento; *Impaciência da Espera* (10'18'', 2017), um experimento de Beatriz Gonçalves e Thaina Gasparotto e *Espaços Móveis Ruidos* (15'00'', 2017), com direção Geral de Bianca Scliar e direção de Vídeo de Alan Langdon.

Poéticas de dança contemporânea produzidas no Desterro, nas duas últimas décadas, vem instaurando modos menos colonizados de compor dança, desviando-se de um caminho centrado nas técnicas de dança de matrizes europeias e americanas, tal como nos anos 1980 e 1990. Estas perspectivas incluem a ativação conceitual de um corpo crítico que interpela a si e ao outro, acolhendo o público na aventura poética|estética.

As duas mais recentes experiências de mover os arquivos os quais estou envolvida, o da dança e o do Meyer Filho, diz respeito a um projeto intitulado *Corpo, tempo e movimento*, cuja proposta consiste em seis ações de dança, grande parte em *site specific*, criadas por quatro artistas da dança: Diana Gilardenghi, Milene Duenha, Paloma Bianchi e eu. Trata-se de um projeto que articula corpo, cidade e memória¹⁴. Em uma das seis ações do projeto, o espetáculo *Narrativas em dois corpos*, a ativação da memória se deu em várias camadas, cujo propósito foi o de criar ações em dança que problematizassem nossos modos de se mover de hoje e de outros tempos, e seus contextos estéticos, sociais e políticos.

Narrativas em dois corpos evoca não "a" história da dança e seus grandes feitos coreográficos, mas certa história vivida por mim e por Diana Gilardenghi, que não se desvincula de um universo de referências e didatismo, possibilitando nuances de memórias pouco reveladas. A história aqui é feita de descontinuidades, de desafios implicados na construção de um corpo-arquivo e de uma trajetória profissional, longe e perto de centros urbanos mais influentes, visto que Diana Gilardenghi teve sua formação, em grande parte, nas cidades de Lincoln e de Buenos Aires, na Argentina e eu, em Florianópolis. Neste processo, o acervo por mim colecionado foi motor de criação de cenas, com destaque para as lembranças que emergiam no contato com fotografias de espetáculos por mim dançados desde o final da década de 1970, processo igualmente vivenciado por Diana com fotos de sua carreira.



Imagem 8: *Narrativas em dois corpos*. Teatro Carlos Gomes. Blumenau, 2018.
Foto: Daniel Zimmermann. Acervo: Sandra Meyer.

Duas performances solo se desdobraram do trabalho sobre a memória no projeto *Corpo, tempo e movimento*: *Sem título*, por mim performado e *Greta*, com Diana. Algumas ações em *Sem título* surgiram por meio de afetos que eu tinha em relação ao meu pai e à sua trajetória como artista. No espaço Memorial

¹⁴ Viabilizado com recursos do Edital Elisabete Anderle 2014, promovido pelo Governo de Santa Catarina.

Meyer Filho¹⁵, formatado como um “cubo branco”, por meio do movimento dançado convoquei memórias de seu lado irreverente e reinventei procedimentos de composição visual por ele utilizado.

Narrativas em dois corpos, Sem título e Greta ativam o corpo-arquivo, nosso e dos espectadores. Contudo, não são resgates de um passado, eles são como reminiscências, movimentos incompletos que provocam afetos e consequentes memórias. Neste sentido, os corpos e suas danças, a cada vez que são acionados, de maneira geral, permitem questionar e reescrever outros modos de atualização da memória, investigação histórica e ativação de arquivos.



Imagem 9: *Sem Título*. Projeto Corpo, Tempo e Movimento. Memorial Meyer Filho.
Foto: Pedro Alipio. Acervo: Sandra Meyer.

5. Apontamentos finais

A memória (dançada, dançante) responde ao chamado do presente. A formação do sujeito se dá através das vivências constantes negociadas pela memória. A noção de duração em Henri Bergson (1990, p. 179), se mostra potente para a questão do arquivo na dança: "Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida". Bérqson redimensionou a noção de memória como mero arquivo de lembranças do passado para inseri-la em sua condição virtual. Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Os sentidos são impregnados pelo imediato, mas com interseções de imagens do passado e projeções do futuro, numa oscilação sem repouso. Isto vale dizer que as lembranças deslocam as impressões do aqui e agora e que o presente vivido reescreve o passado. É como se o passado fosse percebido apenas na constância do presente, voltado para um presente intensivo. Lembrar é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, “fazer” alguma coisa com ela. O verbo lembrar-se faz par com o substantivo lembrança. O que este verbo designa é o fato de que a memória é exercitada.

¹⁵ Localizado no centro de Florianópolis.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1990.
- BIANCHI, Paloma; DUENHA, Milene; GILARDENGHI, Diana e MEYER, Sandra. Narrativas entre corpos. In: XAVIER, Jussara. *Dança não é [só] coreografia*. Seminários de Dança de Joinville. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2017.
- CASTRO, Aloisio Arnaldo Nunes de. A trajetória histórica da conservação-restauração de acervos em papel no Brasil. Dissertação de Mestrado em História. UFJF, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2009/12/Aloisio_A_N_de_Castro1.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2014.
- FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - FUNDACEN, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FURTADO, Sylvia Beatriz. *Corpo-arquivo*. Disponível em: <https://beatrizfurtado.wordpress.com/2012/11/25/corpo-arquivo/>. Acesso em: 20 de novembro de 2017.
- JORNAL O ESTADO. *Balé: o mundo na ponta dos pés*. Coluna Cidade. Florianópolis, 03/06/1973, p.9.
- _____. *Dança: Um Studio na Ilha*. Jornal O Estado. Florianópolis, 12/03/1979, p. 6.
- LEHMKUHL, Luciene. Os modernistas da Ilha: obras e exposições dos grupo de artistas plásticos de Florianópolis. In: FLORES, Maria Bernadete; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera. *A casa do baile*. Estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.
- LEPECKI, A. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. In: NAVERÁN, Isabel; ÉLIJA, Amparo (Org.). *Lecturas sobre Danza y Coreografía*. Madrid: Artea Editorial, 2013.
- MEYER, Sandra. *Limiares*. Com e Sobre Anderson João Gonçalves. VII Prêmio Funcine de Produção Audio Visual Armando Carreirão 2012; Prêmio Catarinense de Cinema Edição 2012. Florianópolis, 2014.
- MEYER, Sandra. Pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. *Revista Científica de Artes da FAP*. Curitiba, vol.17, n. 2, jul-dez 2017.
- MEYER, Sandra; XAVIER, Jussara; TORRES, Vera. *Tube de Ensaio: Experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Edição das autoras, 2006.
- _____. *Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança*. Joinville: Letradágua, 2008.
- _____. *Coleção Dança Cênica: Histórias da Dança*. Florianópolis: Editora UDESC, 2012.
- _____. *Tube de Ensaio: Composição: Intersecções + Intervenções*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.
- NUNES, Sandra Meyer. *A dança cênica em Florianópolis*. Cadernos de Cultura. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.
- SILVA, Beatriz Aita. *Gestão e preservação da informação*. Apostila da Disciplina de Gestão e preservação da informação, Especialização Gestão em Arquivos. Santa Maria: UFSM, 2010. Inf. Inf., Londrina, v. 20, n. 1, p. 26 - 42, jan./abr. 2015. <http://www.uel.br/revistas/informacao/>
- TAMBUTTI, Suzana; GIGENA, Maria Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org.). *Historiografias da Dança: Teorias e Métodos*. São Paulo: Annablume, 2018.