



BERNARDELLI, Ivan. **Caderno de receitas ou ingredientes para escrever história(s) da(s) dança(s) no(s) Brasil(is)**. Campinas: UNICAMP. Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Orientadora: Maria Cláudia Alves Guimarães.

CADERNO DE RECEITAS OU INGREDIENTES PARA ESCREVER HISTÓRIA(S) DA(S) DANÇA(S) NO(S) BRASIL(IS).

Ivan Bernardelli

RESUMO

A partir da metáfora de uma receita culinária, o artigo elabora uma discussão sobre quais seriam “ingredientes” essenciais para escrever história(s) da(s) dança(s) no Brasil, relacionando algumas considerações importantes para esta reflexão. Nos “modos de preparo”, elenca três formatos criativos que tratam da história das danças no Brasil e em “sugestão de consumo” perfaz uma conclusão sobre os pontos destacados. Esta receita serve quantas pessoas for possível.

Palavras-chave:

*Dança. Brasil. História.
Historiografia.*

ABSTRACT

Based on the metaphor of a cooking recipe, the article elaborates a discussion about what would be essential “ingredients” to write history(s) of dance(s) in Brazil, listing some important considerations for this reflection. In “Method”, it lists three creative formats that deal with the story of the dances in Brazil and in “what to serve with”, makes a conclusion about the points highlighted. This recipe serves as many people as possible.

Keywords:

*Dance. Brazil. History.
Historiography.*

Uma das maiores convenções que temos sobre a história do Brasil é a de que ela começa em 1500. Sem considerar as descobertas arqueológicas da Serra da Capivara, os sambaquis dos litorais sul e sudeste, as antigas cerâmicas marajoaras datadas do primeiro milênio a.C. e as populações

indígenas habitantes do país-continente antes da conquista, o ano zero do Brasil dataria do dia 22 de abril de 1500. A carta de Pero Vaz de Caminha seria uma ata de fundação e inauguraria um percurso histórico que teria se dado de forma mais ou menos harmônica, mais ou menos pacífica, até os nossos dias.

Quem sublinha esta convenção é Francisco Adolfo de Varnhagen, que escreveu *História Geral do Brasil* (1854-1857), no contexto de um concurso organizado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), como resposta a uma pergunta proposta por Januário da Cunha Barbosa, em 1838, sobre como deveria ser escrita a verdadeira história do Brasil, se esta deveria ser dividida em antiga ou moderna, ou quais deveriam ser as suas divisões. A história do Brasil de Varnhagen tem início na colonização e, para ele, como “em qualquer paiz (*sic*), a povoação só toma o devido desenvolvimento quando os habitantes abandonam a vida errante ou nômade, para se entregarem à cultura ou aproveitamento da terra com habitações fixas” (VARNHAGEN, [1857]1877, p.14). Além de considerar que o Brasil começa quando as populações se fixam, o primeiro parágrafo da publicação avisa:

Terra do Brazil ou somente Brazil foi o nome dado pelos Portuguezes á parte mais oriental do novo-continente, em virtude de haverem ahi encontrado, em abundancia, certo lenho, que subministrou ao commercio uma tinta vermelha análoga á que até então, com esse nome, a Europa importava da Ásia (VARNHAGEN, [1857] 1877, p.3).

Para Varnhagen, o Brasil começa, portanto, com um nome.

No período em que Varnhagen escreveu sua *História Geral*, uma lógica de dança estava se desenvolvendo no Brasil. Em 1811 o mestre de danças Luís Lacombe publicou um anúncio no *Jornal* onde se lia:

Luiz Lacomba, Professor de Dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de annunciar a todas as pessoas civilisadas desta Cidade, que elle se propõe ensinar todas as qualidades de Danças proprias nas sociedades: todas as pessoas que lhe quizerem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na rua do Ouvidor, n. 82, 3º andar¹.

Luís Lacombe é um dos mestres de dança que chegou no Brasil com o intuito de ensinar dança àqueles que pretendiam estar próximos a uma classe social

¹ *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*, 15/05/1818. O nome deste mestre de dança aparece como Luis, Luiz, Louis, Lacombe, Lacomb, Lacomba. Encontramos diversas grafias para seu nome, e não há um acordo entre os documentos acerca da grafia correta.

que se entendia “civilizada”. A dança estava intimamente associada a códigos de conduta e comportamentos observados nas cortes europeias e os mestres se empenhavam a ensinar não só as danças que eram praticadas nos salões cortesões, mas também os “bons modos” de andar, de parar, de olhar, de sentar, de comer, na sociedade que se pretendia culta e intelectualizada no Rio de Janeiro dos 1800.

Estas danças obedeciam – e obedecem – a sistemas de escrita.²

Aqueles que trabalharam sobre a escrita (*graphein*) da dança (*choreia*), portanto sobre a coreografia, estiveram empenhados em registrar e publicar as danças e modos de dançar das cortes europeias. Estas publicações chegaram até os nossos dias através de tratados e manuais de etiqueta, que vieram para o Brasil a partir da transferência da família real, no século XIX. A lógica de coreografia escrita nestes tratados e presente nos salões da corte portuguesa no Brasil e nos teatros inaugurados a partir de 1800 serviu de base para danças como a valsa, a quadrilha e o balé, entre outras.

Tradicionalmente, os estudos em história da dança no Brasil se relacionam com a trajetória desta dança, ou seja, assentam-se nas danças desenvolvidas nas cortes europeias a partir do século XVI que fundamentaram os percursos da história da dança no ocidente.

Ora, as filosofias articuladas às danças de corte promoveram uma invenção do outro (aquele que não faz parte do sistema e da estrutura social da corte) como exótico, como marginal. Assim, perspectivas ameríndias, africanas, asiáticas, árabes, são lidas e interpretadas sob as chaves do exotismo, do monstruoso, do demoníaco, do canibal. No Brasil, a relação estabelecida com os povos indígenas e com os povos da diáspora africana opera neste sentido.

“A invenção do exótico negro e periférico foi historicamente criada para envelopar corpos e territórios em um sistema de dominação” (SANTOS e SILVA, 2017, p. 163). Sob esse regime, modos de dançar que escapam àqueles tratados e lógicas coreográficas não recebem a devida atenção nos trabalhos de história da

² Diversos coreógrafos, teóricos e mestres de dança escreveram tratados sobre as danças praticadas nas cortes europeias. Alguns deles criaram sistemas de notação coreográfica. São exemplos de tratados como esses as publicações de Raoul-Auger Feuillet, Pierre Rameau e Thoinot Arbeau, José Tomás Cabreira, entre outros.

dança no Brasil, ou são apenas citados, listados e categorizados como populares, vernaculares e/ou folclóricos nas publicações a respeito.

Pesquisadores empenhados em uma história da dança no Brasil que considere também as danças chamadas “tradicionais” (por exemplo, a catira, os congados, as torés, os reizados, os cocos, entre outras) esbarram em grandes dificuldades, pois precisam articular formas de registro e análise de fontes históricas que escapam às convenções historiográficas tradicionais.

Nesse sentido, alguns projetos vêm estabelecendo novos modos de ver, pensar e escrever a história da dança no Brasil. Neste artigo, a partir da metáfora de uma receita culinária, elaboro uma discussão sobre quais seriam “ingredientes” essenciais para escrever história(s) da(s) dança(s) no Brasil, relacionando considerações importantes para esta reflexão. Nos “modos de preparo”, elenco três formatos que tratam das histórias das danças no Brasil de modo criativo, e em “sugestão de consumo” perfaço uma conclusão sobre os pontos destacados.

Ingredientes

1. Redesenhar os cânones

É crucial repensar a erudição que nos constitui, mobilizando intelectuais que fundamentam formas de escrevermos sobre nós. Davi Kopenawa Yanomami, Ailton Krenak, Sueli Carneiro, Luís Felipe de Alencastro, Sandra Benites, Eduardo Viveiros de Castro, entre outros escritores e pensadores brasileiros, vêm contribuindo sobremaneira para dilatar as perspectivas históricas do passado e do presente do país, quiçá promovendo poderosas discussões sobre o futuro. Considerar as perspectivas filosóficas dos povos indígenas e dos povos das diásporas africanas, que não se relacionam somente ao passado, mas também a lógicas que operam no tempo presente, é indispensável para refletir a história como um sistema complexo de diversas contribuições.

É possível que estejamos ainda convencidos, como queria Varnhagen, que povos nômades não promovem história – nem dança – e que o Brasil iniciou com um

nome. Romper com a história canônica, ou seja, aquela que estabelece verdades e admite regimes estritos de autoridades de fontes, é o primeiro passo para redesenhar as inúmeras formas [históricas] de ser e de dançar.

2. Relacionar outros modos de escrita

No campo da dança, não são somente as publicações e mídias escritas que colaboram para apreendermos os contextos históricos relacionados a elas. Outros modos de registro permitem captar as danças em suas múltiplas dimensões.

Uma das dimensões é considerar testemunhos e relatos de dançarinos, coreógrafos, professores, mestres e pessoas relacionadas às comunidades tradicionais. A discussão sobre a autoridade das biografias e dos testemunhos como documentos históricos é tema muito discutido. A compreensão de que nem só aquilo que foi registrado tem autoridade para determinar a história – mas também o testemunho daqueles que a viveram, direta ou indiretamente – é um intenso debate de que se ocupam os historiadores desde meados do século XX, principalmente a partir do contexto da “Nova História”, que enuncia uma reentrada das fontes orais no campo da disciplina da história (SANTOS, 2000, p.2). Relatos daqueles que dançaram são, assim, importantes para tecer registros multidimensionais.

Outra dimensão diz respeito a captar as danças por registros em vídeo, por descrições, fotografias ou relatos, sobre elas, de pessoas que as tenham assistido. Outra ainda diz respeito a acompanhar as danças “ao vivo” nos contextos em que se desenvolvem – não só em suas comunidades “originárias”, mas em suas diversas aparições, seja em apresentações institucionais, seja em cursos, seja em grandes eventos.

Mas uma dimensão fundamental que interessa ressaltar aqui, a partir das experiências no curso “História Prática da Dança no Brasil”³, é a dimensão da prática

³ O curso “HISTÓRIA PRÁTICA DA DANÇA NO BRASIL”, realizado desde 2017 com produção da Cia. Dual, traça perspectivas da História do Brasil por meio da prática da dança e reflete sobre como os diferentes contextos culturais, políticos e sociais influenciaram as danças desenvolvidas e praticadas no país ao longo dos séculos. Geralmente, a companhia convida mestres, diretores e pesquisadores para ministrar o curso, que transita pelas danças indígenas, por danças das diásporas centro-africanas,

das danças, suas dinâmicas de movimento, tempos, ritmos, passos e espaços, em experiências dentro ou fora de seus contextos culturais. Essencialmente, os passos e os movimentos contam suas histórias. O próprio dançar é, assim, um modo de escrita, um modo de escrever a dança nos músculos e nos ossos. Ouvir as histórias que os passos contam, intermediadas pela experiência própria do dançar, é uma dimensão fundamental na discussão das escritas da história da dança.

Evidentemente, é necessário fazer uma ressalva: só a prática das danças não dá conta de arregimentar os fluxos de historicidade que as compõem. É preciso grande empenho no trabalho de historiar as “danças do Brasil, no Brasil e sobre o Brasil” (NAVAS, 2003, p.1-2). O que interessa apontar aqui é que a dimensão prática da dança e suas histórias é ingrediente potencial para esta historiografia.

3. Onde as origens?

Constantemente me deparo com uma pergunta feita por alunos, aprendizes e dançarinos: qual é a origem de tal dança, qual é a origem de tais passos?

Tereza Rocha (2011) levanta uma importante questão: “seguindo Gilles Deleuze, o que se encontra na origem? Não o ser, a essência imutável das coisas, mas a diferença, as coisas em (sua) diferença”.

Atrás das coisas há algo inteiramente diferente: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas não têm essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe eram estranhas.(...) herança não é aquisição, um bem que se acumula e se solidifica: é antes de tudo um conjunto de falhas, de fissuras, de camadas heterogêneas que a tornam instável, e, do interior ou de baixo, ameaçam o frágil herdeiro (FOUCAULT, 1988 *apud* ROCHA, 2011, p.128).

A busca pela origem pode ser uma armadilha, pois se relaciona a uma ideia de purismo original, de marco zero, de início de tempo. Algumas danças são

pelas danças nos salões da corte do Império, pelas danças populares e da cultura pop e pelas danças cênicas desenvolvidas desde o século XVI. Na primeira edição (2017) ofereceu as danças xondaro, catira, frevo, bumba-meu-boi, moçambique de bastão, balé, passinho carioca, capoeira e jongo. Em 2020, as danças elencadas foram o caboclinho, quadrilha junina, arrocha, chula gaúcha, coco de trupe, cavalo marinho, danças cênicas, dança do bambu e congado. Link para vídeo do curso: <http://bit.ly/DocDual>. Acesso em 18/jan. 2021.

desenvolvimentos de outras e se transformam ao longo do tempo, admitindo variações radicais de suas matrizes, ainda que as conservem como base. Penso no frevo, que se desenvolveu a partir do início do século XX pelos capoeiristas na cidade de Recife, ou ainda no passinho carioca, herdeiro dos passos nos bailes dos subúrbios cariocas no final do século XX. Se estas danças associaram procedimentos diversos e heterogêneos em suas estruturas, será possível encontrar sua origem? Seu marco zero?

A busca pela origem é ainda mais problemática quando nos colocamos diante de regimes históricos que não são lineares, como os articulados pelas sociedades indígenas. Para estas sociedades, a dimensão histórica admite razões diversas daquelas operadas pela história ocidental. Por um lado, o tempo é cíclico. Timóteo Werá Popyguá (2020) aponta que:

o calendário Guarani é uma espiral (...) Quando chega o tempo de *arapyau* (por volta de setembro), tudo o que aconteceu no passado começa a acontecer de novo (POPYGUÁ, 2020, n.p).

Esta noção cíclica de repetição do tempo está relacionada ao ciclo de renovação da natureza: se a natureza se renova ciclicamente, também se renova a vida, o tempo, o ser humano e sua história.

Por outro lado, os Guarani apontam que aprenderam as danças dos próprios deuses, e esta relação com os deuses é reatada a cada ritual, no transe proposto pela dança do *xondaro*, por exemplo. Segundo os Guarani mbyá, “Quando dançamos nosso espírito se fortalece porque entra em sintonia com *Nhanderu Kuery*, enxergando [em transe] a morada sagrada.” (CTI, 2013, p.48). Esta é outra dimensão da história muito importante, relacionada à reversibilidade do tempo. Para muitas sociedades indígenas, o tempo é reversível, e esta é a principal operação característica do ritual: promover uma mudança do passado pela atuação no presente, articulando os tempos concomitantes dos seres humanos e não humanos.

Ainda sobre a busca da origem, um equívoco muito comum entre pesquisadores das danças brasileiras é o pressuposto de que a tradição se vincula à ideia de algo imutável, como se comunidades tradicionais fossem responsáveis por conservar as danças intactas tal qual seriam em suas pressupostas raízes. Quando o

congado acontece na comunidade é mais congado que quando no palco do SESC? É preciso atentar que há diferenças, evidentemente, mas postular o purismo radical nega a variabilidade de processos e agências culturais que podem ser observados entre gerações de capoeiristas, de moçambiqueiros, de chuleadores.

Proponho então que sejamos menos obsessivos ao perguntar ‘como era na origem?’ para atentarmos ao fato de que uma arte fugidia e efêmera como a dança pode ser observada de modo mais complexo em seus desenvolvimentos, descontinuidades, desdobramentos e mudanças, admitindo também as polissemias que operam nas suas manifestações.

4. Fechar os olhos: a dança que não se dá a ver

As chaves para o estudo das histórias das danças não estão naquilo que vemos: passos, evoluções coreográficas e espaciais, plasticidades dos cortejos, exibições e festividades. Os fundamentos estão geralmente mantidos em segredo, atrás de camadas de significação, de narrativas e, muitas vezes, de alegorias esplendorosas. O que interessa para esta abordagem da história da dança está na observação das corporeidades, dos diversos modos de ser e formas de expressão da dança. Estes atributos se relacionam diretamente com as características dos passos, dos bailados e das formulações estéticas, mas dificilmente se dão a ver em um evento em si: aparecem nas relações entre os sujeitos e no cotidiano das comunidades que se articulam ao redor de uma determinada dança ou de determinada festividade.

Renato Sztutman, em seu estudo sobre a ação política ameríndia e seus personagens, propõe fazer

uma análise dos processos *na* história; em seguida, uma análise desses mesmos processos *fora* da história, ou seja, desses processos como estrutura (SZTUTMAN, 2012, p. 122).

Uma observação minuciosa, que não se contenta com o que é visto, mas relaciona-se com as prerrogativas que configuram os olhares, pode se aproximar desta proposta de estar dentro e fora da história.

5. Categorizar: folclórico, tradicional, erudito ou popular?

As danças brasileiras não são somente as danças tradicionais do Brasil. Cássia Navas trata uma interessante tríade para abordar deste aspecto, elaborando a ideia de que, ao pensar em dança brasileira, possamos abranger as danças no Brasil – aquelas “manifestações coreográficas, cênicas ou não, que ocorrem no Brasil, dentro de seus limites geo-políticos” (NAVAS, 2003, p. 1), mesmo que encenadas por um grupo ou companhia estrangeira –; as danças do Brasil – aquelas que são desenvolvidas pelos cidadãos do Brasil, em seus contextos culturais – e as danças sobre o Brasil – aquelas que, sob variadas formas, estilos e discursos estéticos (sejam grupos de balé, folclóricos, de hip hop, dança contemporânea, dança do ventre etc.) versam o Brasil como temática.

Em muitos editais, festivais, instituições programadoras de dança e em muitas escolas – não somente de dança, mas também em escolas relacionadas ao ensino formal – é convencional determinar que as danças consideradas brasileiras são o caboclinho, o maracatu, o bumba-meu-boi, o frevo etc. Não participam deste rol as danças de salão, as danças populares ou as danças urbanas.⁴

Pesquisadores das danças tradicionais e artistas eruditos que têm como inspiração as culturas tradicionais são geralmente refratários à inserção das danças populares – como o passinho carioca, a dança do arrocha, o samba duro, a pisadinha etc – no rol de danças tradicionais brasileiras. Mesmo o samba de gafieira, associado à dança de salão, está fora. O samba é dança tradicional brasileira. A gafieira não: a gafieira é dança de salão.

O processo de catalogar, categorizar é essencial, em certa medida, para compreender, reconhecer e compartilhar objetos ou fenômenos em suas

⁴ a nomenclatura danças urbanas – especificamente no que diz respeito às danças relacionadas às *urban dances* – está sendo revista e reformulada. O termo *urban dances* é pejorativo, e os dançarinos, coreógrafos e pesquisadores destas danças estão definindo como mais representativo termos associados às danças de contextos afro-diaspóricos estadunidenses. Uma discussão mais aprofundada pode ser conferida no podcast PÉ NA ORELHA 54: “urban: primeiras considerações”. Entrevistados: Frank Ejara, Nice Estrela e Hugo Oliveira. Entrevistadores: Henrique Bianchini e Tati Sanchis. 15 jun. 2020. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3PtGSbhUNyFYptknANqAxx>. acesso em: 18 jan. 2021.

semelhanças e diferenças. Entretanto, é fundamental reconhecer que os limites entre as categorias não são previsíveis, ainda mais por se tratar de processos em arte. Linguagens se misturam, fronteiras se borram nestes encontros, e os fenômenos artísticos são transpostos e entrecruzados por diferentes naturezas de operação.

Ainda na esteira das categorias, o folclórico ou parafolclórico é assunto polêmico. Balés folclóricos e grupos como o 'Frutos do Pará', 'Trilhas da Amazônia' ou 'Balé Popular Terras Potiguares' são menos respeitados porque seus componentes muitas vezes não nasceram em aldeias, quilombos ou comunidades tradicionais, ou ainda admitiram outras dimensões estéticas para as danças tradicionais. Porém, o Grupo de Danças Parafolclóricas de Pirassununga e o GODAP de Olímpia afirmam ter revitalizado a tradicional dança do bambu, que tinha desaparecido das festividades regionais do interior Estado de São Paulo. Ainda que seja apresentada sob a roupagem da dança cênica (que é apresentada a uma plateia), tal dança foi reinserida no contexto das danças tradicionais paulistas e é ensinada nas escolas sob esta categoria.

Hierarquizar importâncias nas categorias ou tratá-las a partir de julgamentos de valor pode ser contrassensual. Mais valioso será considerar a cultura da dança brasileira em suas pluralidades, repleta de contradições e dinâmicas que, quando encerradas em categorias, listagens ou tratados, perdem sua complexidade.

Modos de preparo

*D*estaco três modos de fazer que articulam os ingredientes acima e propõem abordagens criativas para a história da dança no Brasil:

1. Performar, escrever, vestir, ouvir histórias. Por meio de ações performativas, exposições, projetos editoriais, livros, documentários e podcasts, o coletivo de sete pesquisadoras do Acervo Recordança se dedica a investigar e difundir a memória da dança, abordando de modo criativo as pontes que os registros, fontes, memórias e acervos podem estabelecer com o presente. Uma de suas recentes publicações, o livro *Acordes e Traçados historiográficos: a dança no Recife*,

organizado por Ana Valéria Ramos Vicente e Roberta Ramos Marques, propõe deslocamentos panorâmicos através da história da dança no Recife. Tecendo relações entre historiografia, memória e produção artística, passeia pelos alicerces da formação de artistas e do público na cidade, pela relação entre a história da dança e os figurinos de espetáculos, pela presença feminina na construção da história da dança e pelo traçado historiográfico de companhias, artistas, videodanças e seus modos de organização e produção.

Uma iniciativa diante da variedade de ações do Acervo Recordança, o livro promove uma síntese das ações e projetos do coletivo, a partir da plurivocalidade das pesquisadoras:

O que eu escolho falar do espetáculo, o que eu escolho contar da minha história, o fato de a possibilidade de narrar um espetáculo ser mais significativa, muitas vezes, do que uma foto, ou um vídeo daquele espetáculo; as histórias de bastidores serem mais significativas do que a obra que foi colocada, e a lembrança das pessoas sobre a obra ser mais significativa ainda para contar a história daquela dança (VICENTE, 2020, n.p).

2. Escapar da história, coletivamente. No ano de 2020, a pandemia relacionada ao coronavírus, que impôs medidas de distanciamento social e o fechamento de teatros, parques, museus e demais espaços públicos, provocou o surgimento do programa de *lives* que, ao longo de dois meses, reuniu artistas, pesquisadores, curadores e gestores de diversos estados do Brasil para conversar sobre a(s) história(s) da(s) dança(s) no(s) Brasil(is) em uma série transmitida pelo canal do instagram da @cia.dual.

Conduzidas por Mônica Augusto e por Ivan Bernardelli, com Gal Martins, Rafael Guarato, Valéria Vicente, Matias Santiago e as Companhias Pé No Mundo e Nave Gris, os artistas discutiram modos de pensar, fazer, escrever e performar histórias das danças. Este programa possibilitou o diagnóstico de que uma pista para a emulação de projetos artísticos e formativos é o trabalho colaborativo. Ora, é verdade que as artes cênicas historicamente têm a colaboração como metodologia. No entanto, nesta série de *lives* foram levantadas perspectivas de colaboração para além de um grupo de pessoas reunidas em um estúdio ou sala de ensaio, mas na articulação entre diversas plataformas de criação, produção, exibição, publicação, distribuição e financiamento da dança: pistas para escaparmos da história da dança

vinculada a colonialidades e modernidades operantes. Como sugerem os procedimentos rituais indígenas, estas pistas podem promover a reversibilidade do tempo: fazer o passado variar a partir daquilo que se dá no presente.

3. Dançar histórias. Por fim, outra ação de destaque é o curso “História Prática da Dança no Brasil”, comentado em nota prévia. Tomar a(s) história(s) da(s) dança(s) no(s) Brasil(is) como tema para articular atividades artísticas e pedagógicas é o cerne do trabalho da Cia. Dual. Desde 2011 a companhia produz espetáculos, oficinas, cursos e programas que buscam assinalar “paisagens, agentes e fenômenos que estão ao redor das danças praticadas no Brasil ao longo da história” (BERNARDELLI, 2017, p. 20).

A ideia de praticar as danças intimamente relacionadas com os contextos históricos em que se desenvolveram parte justamente da proposta de entender que a história não está congelada no tempo, nos documentos que comprovam sua existência. Para além disso, admite e opera transposições temporais: a história é atravessada pelo tempo e (re)vivida no hoje, por meio da dança.

Sugestão de consumo

*E*stas ações ou “modos de preparo” relacionam ingredientes indispensáveis: rever bibliografias, adotando aquelas que extrapolam lógicas hegemônicas e discutem filosofias plurais para o passado e o presente; pensar modos de escrita que capturem a dança em suas múltiplas dimensões; considerar antes os desenvolvimentos que as origens; fechar os olhos para ver aquilo que só experiência e convívio descortinam e propor fricções e diálogos entre categorias diversas.

Outros ingredientes devem ser adicionados, pois acrescentam temperos e perspectivas para esta receita no tempo e no espaço. Também outros modos de preparo serão bem-vindos, pois aquele que cozinha sempre introduz uma ou outra forma de cocção, de inversão de etapas, de finalização. Como em toda receita, não há um único modo de preparo. Todavia, é tarefa indispensável considerar a

multidimensionalidade dos panoramas e dos sujeitos, numa perspectiva conceitual em que “está pressuposta a compreensão de história como relacional e inacabada, e, conseqüentemente, sempre sujeita às interpretações e reformulações” (RAMOS; MARQUES, 2016, p. 14).

Quando determinamos verdades, seja em princípios conceituais ou em perspectivas metodológicas, cristalizamos enunciados e ações. Contra estas cristalizações, procedimentos que busquem fazer perguntas para a história da dança e procurem respondê-las a partir de novas perguntas podem dilatar olhares para reflexões mais vivas.

A história não quer ser história, não quer ficar congelada no fulcro do passado. A história se produz a cada segundo, e a dança deixa essas questões evidentes. A dança é insurgente. Debela-se contra a história. Lembrando Rubem Alves, “as cenas da alma não têm passado, elas acontecem sempre no presente”. A dança, atividade da alma, nada sabe sobre a história. Relaciona-se intimamente com um *religare*, o mesmo presente na essência das religiões. Cada vez que um indivíduo dança, o passado dança junto. Não o passado das memórias congeladas ou esquecidas, mas aquele que convida gerações ancestrais para o jogo cinético e sensível da dança: tudo aquilo que sonha ser eterno e se eterniza no suor alegre do corpo que escuta a música, criando recortes sublimes no mundo real, tempos dentro e fora do tempo (BERNARDELLI, 2017, p. 23).

Rendimento

Esta receita serve quantas pessoas for possível.

Bibliografia

AUGUSTO, Mônica; BERNARDELLI, Ivan. *Live com Valéria Vicente*. História(s) da(s) Dança(s) no(s) Brasil(is). Instagram, 06 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CDkhOT5HfeZ/>>. Acesso em: 18 jan. 2021

BERNARDELLI, Ivan. *Lanternas no Caos: uma história da dança no Brasil*. São Paulo: Lugar Elástico, 2017.

CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA. *Xondaro Mbaraeté: a força do xondaro*. Coordenação Editorial Centro de trabalho Indigenista (CTI): São Paulo, 2013.

NAVAS, Cássia. Dança brasileira, no final do século XX. In: *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POPYGUÁ, Timóteo Tupã Werá; BERNARDELLI, Ivan; SOARES, Andrea Costa. *Xondaro: conexões invisíveis do corpo que dança*. 2020. SESC Santo Amaro. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eyDjI1RE6Us>>. Acesso em: 09 jan. 2021.

RODRIGUES, José Honório. *Teoria da História do Brasil: introdução metodológica*. Brasília: Companhia Editora Nacional, 1978.

SANTOS, Antônio César de Almeida. *Fontes orais: testemunhos, trajetórias de vida e história*. Departamento de História Universidade Federal do Pará. Via Atlântica, n4. P. 1-1-10, 2000. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Testemuhotrajetoriasdevidaehistoria.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2021.

SILVA, L.; SANTOS, I. F. dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162–173, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>>. Acesso em: 19 jan. 2021.

ROCHA, Thereza. *O que é dança contemporânea?* A narrativa de uma impossibilidade. Ensaio Geral, Belém, v.3, n.5, 2011. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/36921497-O-que-e-danca-contemporanea-a-narrativa-de-uma-impossibilidade.html>>. Acesso em: 18 jan. 2021.

SZTUTMAN, Renato. *O Profeta e O Principal*. A ação política Ameríndia e seus personagens. São Paulo: EDUSP, 2012.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil* antes de sua separação e independência de Portugal, pelo Visconde de Porto Seguro, natural de Sorocaba. 2. ed. muito aumentada e melhorada pelo autor. Rio de Janeiro: Em casa de E. e H. Laemmert, 1877.

VICENTE, Ana Valéria Ramos; MARQUES, Roberta Ramos. Acordes e traçados. In: VICENTE, A.V.R.; MARQUES, R.R. (orgs). *Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife*. Recife: Editora UFPE, 2016.