

**ESCREVER HISTÓRIA DA DANÇA:
DAS EVIDÊNCIAS ÀS DESCONTINUIDADES HISTÓRICAS**

Andréia Nhur (USP)ⁱ

RESUMO: Embora o modelo historiográfico unificado, cumulativo e determinista tenha sido amplamente discutido no campo da História, suas reminiscências ainda estão arraigadas nos discursos de muitos historiadores da dança. Grande parte das narrativas partem de paradigmas como cronologia e causalidade para historiografar a dança e seus personagens históricos numa única linha temporal. Com base em cruzamentos bibliográficos da dança e da história, este artigo visa debater e ampliar as possibilidades de escrita histórica para além dos modelos universalizantes que ainda pautam a produção historiográfica da dança.

PALAVRAS-CHAVE: Historiografia. Dança. Evidência. Descontinuidade.

**WRITING DANCE HISTORY:
FROM EVIDENCE TO HISTORICAL DISCONTINUITY**

ABSTRACT: In History the historiographic model based on unified, cumulative and deterministic viewpoints is largely discussed. But, in dance, these procedures are still being applied when historians write about dance history and their characters. The narratives, in most of the time, use paradigms as chronology and causality to make dance history in a unique timeline. Crossing bibliographies from dance and history, this article aims to discuss and amplify the possibilities of writing history, in addition to the universal models that still sustain the historiography of dance.

KEYWORDS: Historiography. Dance. Evidence. Discontinuity.

Contextos e antecedentes da pesquisa

Este artigo é decorrente da pesquisa de doutorado intitulada “Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança”, defendida em 2012, no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Amparada por um cruzamento entre estudos da História, da Comunicação e da Dança, a tese defendia a hipótese de que a *cartografia* seria um modelo historiográfico mais potente para a escrita da história da dança do que as narrativas herdadas de escolas históricas como o positivismo ou o historicismo. A partir da experiência de continuidade do grupo de dança Pró-Posição (criado em 1973, suspenso em 1983 e continuado a partir de 2007), a pergunta era: como organizar um discurso histórico sobre um fenômeno de descontinuidade? O Grupo Pró-Posição havia sido registrado em livros de História da Dança do Brasil como um dos expoentes da produção da dança paulista dos anos 70 do século XX, no entanto, seu retorno no século XXI anunciava outros desdobramentos, impassíveis de serem categorizados na mesma gaveta histórica de antes. Ao longo desse estudo, notou-se que o suporte historiográfico oferecido pela bibliografia histórica da dança tendia para a criação de um discurso linear e cronológico, em que experiências descontínuas ficavam de fora.

Não obstante a História, como disciplina, tenha sido marcada por mudanças de paradigmas que reinventaram o modo de se escrever história, sobretudo ao longo do século XX, percebeu-se que os historiadores da dança, em sua maioria, continuaram a formular análises lineares e genealógicas.

É na trilha dessa constatação que o presente artigo se inclina a investigar como essa herança de modelos, ainda muito presente nas narrativas históricas da dança, reduz e achata a historiografia dessa arte fugidia, edificada no presente. Para tanto, faremos uso de um cruzamento de bibliografias advindas da História da Dança, da História da Arte e da própria História, a fim de compreender de onde partem essas premissas que se tornaram hegemônicas e que ainda persistem.

História da Dança com iniciais maiúsculas

Para fundamentar a presença de certos preceitos hegemônicos na relação entre dança e história, podemos sugerir que a história da dança guarda reminiscências do viés histórico que edificou o estudo da arte, desde o renascimento até agora. Embora ligada à pintura, à escultura e não imediatamente às artes do corpo, a História da Arte – disciplina que se postulou como teoria da arte por muitos séculos – teria emprestado suas medidas universalizantes para a dança. Não é à toa que utilizamos, sem maiores indagações, a ideia de uma dança “clássica”, que prescinde de qualquer modelo anterior e que sempre inicia as narrativas históricas sobre a dança no ocidente.

A História da Arte, como campo de estudo, foi inaugurada pelo florentino Giorgio Vasari, em 1550. Vasari (1511-1574) marcou a historiografia da arte emergente no Renascimento, em que o classicismo representava o ápice do desenvolvimento histórico e donde uma norma de arte descoberta na Antiguidade poderia ser redescoberta, por meio de um modelo cíclico. “O classicismo era a realização visível de uma norma estética derivada de nenhuma outra, mas estabelecida absolutamente” (BELTING, 2006, p.188). O esquema narrativo emergente desse contexto, ao ser adotado pelos narradores posteriores a Vasari, tornou-se um modelo oficial e universal de narrativa da arte. (idem, 181-182).

Na tentativa de edificar uma História da Dança com iniciais maiúsculas, muito do que foi produzido na história da dança ocidental partiu de alinhavos causais para estabelecer uma lógica de continuidade fincada na oposição e superação do passado pelo presente. O modo como muitos historiadores da dança traçaram a relação entre a dança moderna e a dança clássica, por exemplo, demarca este tipo de abordagem. Ao erigir uma *árvore* de origens e datas, em que precursores e fundadores da dança moderna determinavam o fim da hegemonia da dança clássica reinante entre os séculos XVII e XIX, suas asserções supunham o declínio, a morte e a crítica do balé (LAUNAY,1996, 30-31). Tal procedimento historiográfico foi exposto em inúmeros livros de história da dança através de quadros genealógicos e sintéticos de famílias que estruturavam, cronologicamente, vínculos forçados.

Podemos citar publicações como *História da Dança no Ocidente* (BOURCIER, 1987), *A dança no Brasil e seus construtores* (1988), *História da dança: evolução cultural* (CAMINADA, 1999), além dos dicionários e manuais de dança que, por necessidade de gerar explicações sintéticas e funcionais, criam encadeamentos e filiações forçadas. Mesmo algumas análises de cunho mais crítico, como é o caso do estudo *La danse au XXe siècle* (GINOT e MICHEL, 1998) ou *A dança* (ANDERSON, 1978) acabam por periodizar e ligar as ocorrências, achatando-as em combinações simplificadas.

A partir de sínteses que trazem costuras de conforto para o leitor, as lógicas organizativas de publicações desse tipo passaram a ditar uma metodologia que se tornou inquestionável. Adotada por tantos autores em tantos lugares – uns ecoando os outros –, tal metodologia foi propulsora de certas afirmações que se tornaram “verdadeiras” e consagradas como a “história oficial” pelo seu uso constante. Em uma passagem de Paul Boucier (1987), ficam evidentes generalizações desta natureza:

Não seria exagerado afirmar que até o final da década de 1870, a França era o professor de dança da Europa, antes que os alunos formados a partir da técnica francesa na Itália ocupassem os primeiros postos da Ópera de Paris, e que a escola acadêmica russa viesse impor sua supremacia no final do século (BOURCIER, 1987, p. 214).

Essa vontade de esculpir linhagens e instaurar rupturas não só espelha uma herança dos modelos universalizantes da história da arte como recobra problemas mais antigos da história e suas possibilidades de narrativa.

Das evidências às discontinuidades

Em *Evidência da história: o que os historiadores veem*, o historiador francês François Hartog (2011) discute os problemas oriundos da relação entre história e evidência, demarcados pela questão do olhar, da visão e da constatação da verdade. Interessado em discutir quais escolhas delimitam a história – não somente aquela difundida pela Europa Moderna, mas a história numa coletividade humana – Hartog fricciona o ver e o ouvir, como ações pertencentes a diferentes proposições historiográficas.

Ao invocar a via grega, Hartog afirma que a História teria emergido da epopéia. Com Heródoto, historiador grego nascido no século V a.C. e lembrado como “o pai da história”, a história teria sido inaugurada como forma de pesquisa e de luta contra o apagamento do passado. Palavra formada a partir do verbo *historein*, que, em primeira instância, assumiu o sentido de inquérito judicial, o termo história derivaria da raiz *histor*, ligada a ver (*idein*) e saber (*oida*) (HARTOG, 2011, 56-61). Contra o esquecimento das obras e feitos dos homens, Heródoto pregava a narrativa de diversas versões de um acontecimento como prerrogativa do saber do historiador. Em sua concepção de história, o historiador era aquele que fazia ver e que fazia saber (HARTOG, 2011, p. 78), pois era o único avalista dos múltiplos dizeres reunidos em sua narrativa.

Com Tucídides (460-400 a.C.), a história passaria a ser o discurso da verdade, fundamentado na noção de autópsia, isto é, no fato de ver por si mesmo. Tucídides de Atenas marcaria o ponto de surgimento de uma história “verdadeira”, aquela que previne o leitor de que seu texto é verdadeiramente história. Para Tucídides, a história se fazia no presente, na clareza do olhar e da evidência e não mais na investigação memorial. Ao postular que havia uma única história verdadeira, sua acepção consagrou uma lógica de exclusão de todas as outras possíveis formas de contar história (HARTOG, 2011, 77-81).

No fim do século XVIII, com a operação historiográfica moderna, a Europa iluminista lançaria a ideia de tempo como vetor do progresso, o que asseverava sua instrumentalização. “O tempo é a cronologia, e a cronologia é o princípio de classificação dos objetos históricos. O anacronismo se torna, portanto, o principal pecado” (idem, p. 25). É na trilha desses preceitos que o positivismo ocuparia seu posto na história. Com Fustel de Coulanges (1830-1889), a história viraria sinônimo de leitura e observação. O historiador passaria a ser um observador de fora, neutro, que denega o presente e se abstém de qualquer predição (ibidem, 157-161).

Já no século XIX, a história se apresentava sob um estatuto científico, liderado pelo historiador alemão Leopold Von Ranke (1795-1886) e pelos historiadores ligados à Escola Histórica Alemã. Em busca de uma historiografia profissional, voltada atentivamente ao documento, esses historiadores eram movidos

por uma obsessão arquivística. Com eles, a fonte histórica deixava de ser ilustrativa e passava a ser demonstrativa. Em torno do documento, instituíram-se preocupações metodológicas que hoje integram a matriz disciplinar da história – como a diferenciação entre fontes “primárias” (também chamadas de originais) e “secundárias” (BARROS, 2011, 69-82)¹.

Tais pilares estruturais da história tributada pela evidência, pela verdade e pelo cronologismo combinaram, ao longo do tempo, ingredientes formadores de uma linearidade histórica, regida por periodizações de fatos históricos. O fato histórico, nessa concepção, foi sustentado como evidência dos grandes eventos marcadores de época. Por meio de procedimentos em que guerra e história política assumiam sempre o primeiro plano, tal historiografia cuidou de fazer “história-tratados-e-batalhas”, numa tônica universalizante da história.

Na contramão dessa definição hegemônica de fato, a *École des Annales*, na França da década de 1920, dedicou-se a investigar a extensão do “não-factual” e postulou o rompimento do fato histórico como instância reguladora da história. Para os autores dos *Annales*, o “não-factual” seriam “os eventos ainda não consagrados como tais” (VEYNE, 2008, p. 29). A partir daí, a Nova História enunciada pelos *Annales* abriu precedentes para que se fizesse história de assuntos até então não contemplados, como as localidades, as mentalidades, a loucura, dentre tantos outros, e constituiu o tipo de entendimento sobre as fontes documentais que serviria a esses novos assuntos da história (VEYNE, 2008, 29-31).

Na trilha dessas transformações, a descontinuidade substituiu o cronologismo e a periodização. Sempre posto como aquilo que deveria ser apagado e evitado – em nome de uma continuidade sintética dos acontecimentos – o descontínuo passa a integrar a feitura da história. Michel Foucault (1968), em sua resposta ao Círculo de Epistemologia, chama atenção para a ascensão da descontinuidade histórica como nova possibilidade:

Outrora acumularam-se todos os tesouros na velha cidadela dessa história: acreditava-se que ela era sólida, porque ela tinha sido sacralizada, e que ela era o lugar último do pensamento antropológico. Mas há bastante tempo os

¹Conforme sublinha Barros (2011), Ranke não deve ser classificado como positivista, apesar de ter almejado a neutralidade do historiador (BARROS, 2011, 79-82).

historiadores partiram para trabalhar em outro lugar. Não é mais possível contar com eles para manter os privilégios, nem para reafirmar uma vez mais uma fé exagerada – quando se teria uma grande necessidade dela diante da miséria atual – de que a história, ao menos ela, é viva e contínua. (FOUCAULT, 2005, p.87).

Aliada à quebra de noções como tradição, influência, desenvolvimento, teleologia e espírito de época, a ascensão da descontinuidade na história abandona sínteses forjadas e passa a ocupar o centro da análise das séries temporais (ibidem). Na aplicação do conceito de descontinuidade, Foucault salienta a necessidade de se capturar as singularidades dos momentos do discurso, isolando-os das garras que tentam aprisioná-los em sínteses, periodizações e designações de uma continuidade genealógica: “Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo da instância próprio a cada um” (FOUCAULT, 2005, 91).

Em *Como se escreve a história*, Paul Veyne (2008) afirma que, para Foucault, a história *passa por ser* filosofia (VEYNE, 2008, p. 273). Desse modo, sua proposição de escrita histórica estaria sempre em favor de analogias parciais, tipologias e palavras abstratas, em detrimento da semântica de época e de concepções rígidas de verdade (ibidem). A “arqueologia” de Foucault – nome com o qual batizou seu modelo historiográfico – não deixaria de lado a sociedade ou a economia, quesitos fundamentais para uma história tradicional, mas os estruturaria de outra forma. História não dos séculos, dos povos ou das civilizações, mas das práticas, em que os homens promulgam suas lutas (VEYNE, 2008, p.281). Fundada nas relações e não nos discursos, a história de Foucault seria um “não” à racionalidade e à prospecção de um horizonte eterno de verdades históricas.

Escrevendo histórias com iniciais minúsculas

Enquanto a narrativa histórica de caráter positivista e factual mostrou-se como uma concepção moderna falida e abriu espaço para novas proposições e movimentos no campo da História, a historiografia da dança também foi alvo de algumas revisões em seus procedimentos. Talvez ainda seja um campo minoritário de investigação, mas, cada vez mais, estudos buscam entender os fenômenos

memoriais que agenciam a dança fora de preceitos enrijecidos de verdade e causalidade.

Em defesa de uma proposição historiográfica não cronológica os estudos de Isabelle Launay reforçam a necessidade de se pensar uma historiografia² inventiva da dança. Para a pesquisadora, um historiador que se atém aos fatos – em detrimento de uma investigação crítica da história da dança – ignora as contradições, esquece que as relações de tempo e duração não obedecem sempre ao mesmo ritmo e, muitas vezes, fixa-se sobre vidas e grandes obras de coreógrafos (LAUNAY, 1996, p.26).

Quando um historiador se propõe de fato a fazer história da dança, como ele define seu objeto de estudo? Em outras palavras, o que a história da dança historiografa? É a história dos coreógrafos? A história dos dançarinos? A história de passos e figuras que se organizam numa cena? A história das condições de produção das obras? Ou a história de uma experiência corporal e de um saber sensível que se propõe também como espetáculo? De quais relações singulares ao presente e ao passado uma dança que se diz contemporânea testemunha? Cada uma dessas perspectivas não se inscrevem dentro de diferentes durações?”(ibidem, tradução nossa).

Além de Launay (1996, 2007, 2010, 2012), historiadores como Laurence Louppe (1997, 2007), Alexandra Carter (2004), Sally Banes (1994, 2004) e Selma Cohen (1982) buscaram proposições críticas e discussões sobre historiografia da dança, para além da replicação de procedimentos tidos como basilares. As recentes publicações *Danse et art contemporain*, de Rosita Boisseau e e Christian Grattinoni (2011) e *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporaine*, de Florence de Mèredieu (2011) também são alentos a novas propostas historiográficas.

No Brasil, autores como Cássia Navas & Linneu Dias (1992), Mariana Monteiro (1998) e Roberto Pereira (2003), apesar de não se debruçarem sobre “como” fazer história, trouxeram, através do exercício próprio da narrativa histórica, publicações menos atadas às formas hegemônicas de periodização e linearidade causal.

² Diferentemente do relato histórico que se reporta ao fato e traça narrativas diretamente ligadas aos acontecimentos, a historiografia grafa sobre a história, ou seja, define-se como a escrita da história ou a história da história (HARTOG, 2011).

É crucial dizer que não estamos negando a contribuição de tudo o que já foi produzido no campo da história da dança. Cada trabalho histórico nos aponta um caminho necessário de averiguação. Narrativas oficiais, histórias de cunho linear-determinista, ensaios e biografias que nunca pretenderam cumprir a função historiográfica e mesmo os manuais e dicionários de dança formam um campo fundamental de documentos e testemunhos para que se produza um estudo historiográfico em dança. O que se propõe, entretanto, é o olhar crítico diante de regras de periodização e das sólidas argamassas que nos foram impostas a respeito da dança e suas linhagens.

A partir dessa atenção crítica ao “fazer história da dança”, podemos sugerir uma via alternativa, não assertiva, da histografia como uma construção de memórias em processo, cujo grau de comunicabilidade e instabilidade nos dão a garantia de que a História da Dança, com iniciais maiúsculas, deixa de ser hegemônica, para conviver com histórias singulares.

Referências

ANDERSON, Jack. **Dança**. Trad. Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Lisboa: EditorialVerbo, 1978.

BANES, Sally. **Before, Between, and Beyond: Three Decades of Dance Writing**. University of Wisconsin Press, 2007.

_____. **Writing Dancing in the Age of Postmodernism**. Wesleyan: University Press, 1994.

BOISSEAU, Rosita; GATTINONI, Christian. **Danse et art contemporain**. Paris: Nouvelles Éditions Scalla, 2011.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMARGO, A.V.A. **Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança**. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade de São Paulo, 2012.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CARTER, Alexandra. **Rethinking dance history: a reader**. London: Routledge, 2004.

COHEN, Selma. **Next Week, Swan Lake**: Reflections on Dance and Dances. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1982.

DIAS, Linneu; NAVAS, Cássia. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - Fundacen, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. v. 2.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La danse au XXe siècle**. Paris, Larousse, 2008.

HARTOG, François. **Evidência da História**: o que os historiadores vêem. Trad, Guilherme João de Freitas com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

LAUNAY, Isabelle; GLON, Marie. (direction). **Histoires de gestes**. Paris: Actes Sud, 2012.

LAUNAY, Isabelle. Poétiques de la citation en danse. d'un faune (éclats) du Quatuor Albrecht Knust, avant-après 2000. In LAUNAY, I.; PAGÈS, S. **Mémoires et Histoire en Danse**. Paris: L'Harmattan, 2010.

_____. **Les Carnets Bagouet** : La passe d'une oeuvre. Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2007.

_____. **À la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman**. Paris: Chiron, 1996.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine, la suite**. Bruxelles: Éditions Contredanse, 2007.

_____. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelles: Éditions Contredanse, 1997.

MÈREDIEU, Florence de. **Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporaine**. Paris: Larousse, 2011.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4ª ed., Brasília: Editora UNB, 2008.

ANAIS DO IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança – Junho/2015

ⁱAndréia Nhur (Andréia Vieira Abdelnur Camargo) é bailarina, atriz e pesquisadora. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, realizou estágio doutoral no Departamento de Dança da Universidade de Paris 8. Desde 2007, atua como artista e pesquisadora no projeto de continuidade do Grupo Pró-Posição (Prêmio APCA 2013 pela pesquisa em dança). É professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. deianhu@yahoo.com.br