

**Pistas antropofágicas para descolonizar
as historiografias de si na criação em dança**

Resumo

Como o ensino, registro e acervo da dança têm se dado no Brasil e como perpassam nossos corpos? Com a expansão universitária da última década, uma aresta na formação em artes se revela: onde está o currículo ligado às manifestações brasileiras? Essa fissura se dá na própria formação dos professores, os quais são fortemente influenciados pela historiografia europeia e americana e, não raro, está presente em diferentes fases da formação também dos alunos ao longo da vida. Tenho atuado como professora de história da dança em Fortaleza (CE), antes no Curso Técnico e, atualmente, na graduação em Dança. Inventei um caminho metodológico que procurou mesclar a história oficial com a história pessoal de cada aluno. *Minha história da dança dançada por mim* é um exercício coreográfico cuja linha de criação traça relações possíveis entre a história oficial e a história vivida pelos alunos, direcionados por questões como “o que é dança para você?”, “que frases e clichês fazem parte de sua dança?”, “quando você se percebeu dançando pela primeira vez?”, “em que a história da dança oficial se interliga com a sua história pessoal?”. Este exercício é, assim, um modo de analisar o quanto pensamos, dançamos e afirmamos nossa arte por nós mesmos e, ao mesmo tempo, o quanto ainda estamos presos a conceitos de mundo que nos foram deixados e que seguem marcando nossos corpos, mesmo em diferentes temporalidades. Nesse sentido, trata-se de se perceber a história muito mais pelas questões e pelas relações que suscita do que simplesmente pelos fatos, como destacam a americana Susan Foster e o português Daniel Tércio, pesquisadores da história da dança. E, ainda, de propor pistas antropofágicas para descolonizar nossas historiografias, nossa percepção de nós e dos outros na criação em dança, em articulação com as cosmogonias ameríndias, com a antropofagia de Oswald de Andrade e com as epistemologias presentes abaixo dos trópicos, no sul do planeta, no sul dos nossos corpos.

Currículo

Thaís Gonçalves

Doutora em Dança pela Universidade de Lisboa (ULisboa) e em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde graduou-se em Dança. Mestre em Políticas Públicas e Sociedade, pelo Departamento de Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Professora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA|UFC). Atualmente investiga o tema *Sensorialidades antropofágicas: saberes do sul na dança contemporânea* e é pesquisadora vinculada ao Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (Inet-MD/Portugal).

Pistas antropofágicas para descolonizar as historiografias de si na criação em dança¹

Historiografia da dança brasileira – Encontros sobre dança, acervo e memória é um projeto que atravessa as cinco regiões de Pindorama. Nossa, quantos brasis! Tarefa imensa, intensa, imprescindível em tempos de pouca ou nenhuma memória, ou arquivo. Acervo e memória é um assunto que queima na *terra brasiliis*, literalmente, a exemplo do incêndio de nossa vasta história, no Museu Nacional, em 02 de setembro de 2018. Ainda lembro de ter visto, aos 11 anos, uma das múmias que ali estavam, as impressionantes ossadas de dinossauro e alguns retratos de indígenas e suas indumentárias pelas salas da casa onde morou a família real. Naquele momento não fazia ideia da riqueza histórica e cultural que estava bem diante de mim.

Em janeiro último, ensaiei uma visita. Não foi possível e jamais poderei revisitar os acervos e memórias que hoje sinto instigar a minha pesquisa na universidade. Meu tema recente de estudos trata das relações entre criação em dança e antropofagia. Atravessei o oceano Atlântico para estudar história da dança na Universidade de Lisboa (Portugal), durante o meu doutorado. E, para minha surpresa, meu orientador, Prof. Dr. Daniel Tércio, me devolveu ao meu país para estudar a história da dança atravessada por uma ancestralidade brasileira.

Devorei livros, memórias, artistas brasileiros e especialistas em dança, na antropofagia e na cosmogonia ameríndia. Queria saber como um processo de criação nas artes do corpo se faz pela sensação e descobri, com Oswald de Andrade, que nada mais corporal que nossa antropofagia abaixo dos trópicos, no sul do planeta, no sul dos nossos corpos. 2018 é o Ano 90 da publicação do Manifesto Antropófago, no qual o escritor destaca o ritual antropofágico de devoração do bispo português Sardinha, pelos índios caetés, em 1556, como o marco da fundação do Brasil. Como teria sido interessante ter começado a estudar a história de nosso país por esse fato e, dele, toda gama de implicações e atravessamentos de diferentes modos de vida em seus respectivos princípios éticos e estéticos que se deram no encontro entre as gentes de

¹ Texto originalmente escrito para ser lido na programação *Historiografias da Dança Brasileira – Encontros sobre dança, acervo e memória*, realizado no Sesc Casa Amarela, em Recife (PE), em 21 de setembro de 2018. Tendo em vista a leitura das ideias explanadas, o texto foi reorganizado e ampliado para publicação. A fala foi iniciada pelo seguinte parágrafo, suprimido da versão escrita: “Boa tarde! Primeiramente Lula livre, Fora Temer (está quase!), EleNão, EleNunca. Agradeço o convite de Flavia Meireles e Mariana Pimentel para participar dessa instigante programação em torno da historiografia da dança brasileira nas cinco regiões do país, abraçada pelo Sesc!”. Vale ressaltar que o momento vivido era de proximidade das eleições presidenciais no Brasil, após o afastamento de Dilma Rousseff da presidência do país, em 2016, o que acredito ter sido consequência de um golpe de Estado de caráter simultaneamente jurídico e político.

diferentes continentes que se encontraram em Pindorama – nome indígena de nosso país.

O modo dos indígenas perceberem o mundo me fez vislumbrar aproximações entre a cosmogonia ameríndia², estudada ao longo de minha pesquisa no doutorado, do que eu estava vendo replicado nos discursos da artista plástica Lygia Clark, inspirada pela antropofagia oswaldiana, e dos atores Carlos Simioni (Lume/UNICAMP) e Gustavo Sol, cujas pesquisas artísticas se dão por uma certa vivência em terreiros de candomblé e umbanda. Eles propõem pensar numa arte sem Arte, num corpo sem Corpo, numa performance não ritualizada, uma vez que os indígenas fazem rituais sem Ritual, pois não há hora exata para as celebrações acontecerem. Como dizia o cineasta Glauber Rocha, reforçado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é (SZTUTMAN, 2007). Quem então não seria? Essa inquietação me leva de volta à pergunta de Oswald de Andrade no seu manifesto: que temos nós com isso? (GONÇALVES, 2018).

Que tal, ao invés de se pensar em modelos, roteiros, finalidades, focarmos na experiência em ato, na qual não há separação entre arte e vida, em que os *atos estéticos* – de que fala Oswald de Andrade no Manifesto da Poesia Pau Brasil – sejam proporcionados nos encontros entre corpos? Encontros devorativos. Dessa experiência não restam objetos a serem contemplados e pendurados nas paredes. Nesses encontros o que passa é uma transubstanciação entre corpos. Energias que atravessam de um corpo a outros corpos, fazendo-os vibrar e criar.

Oswald de Andrade inspira-se na antropofagia literal para nos propor pensar a antropofagia literária, poética. Uma arte que se faça antropofagicamente. Isso aconteceu quando o escritor (tal qual eu anos depois) atravessou o oceano de volta ao Brasil para apontar os traços da antropofagia ameríndia que poderiam potencializar a criação artística para muito além das falácias canibalescas contadas na Europa sobre os ditos “bárbaros, selvagens e primitivos” povos das Américas – substantivos atribuídos, aliás, a todos os povos do mundo considerados, pelos europeus, como não civilizados.

² O termo “cosmogonia ameríndia” é usado aqui no sentido de Eduardo Viveiros de Castro e de outros pesquisadores e autores que fizeram parte da programação *Variações do Corpo Selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro*, série de palestras e exposição ocorridas no Sesc Ipiranga, em outubro de 2015. Os autores falam da “cosmogonia ameríndia”, no singular, por uma opção de tratar dos traços que aproximam os diferentes povos originários do território brasileiro. No entanto, alertam para o risco de simplificação, pois há especificidades que são inerentes a cada uma das tribos por eles estudadas.

A provocação de um modo antropofágico na criação alimentou não só as vanguardas modernistas. Suas ideias-corpo foram degustadas também pelos Tropicalistas, Glauber Rocha, os artistas plásticos Lygia Clark e Hélio Oiticica, o diretor teatral José Celso e seu Teatro Oficina nos anos 1960 e, ainda a pouco, em 2017 e 2018 com a reencenação da peça *O Rei da Vela*, texto do antropófago escritor Oswald de Andrade redescoberto nos anos de chumbo da ditadura e que nos revisita cinco décadas depois, num contexto histórico e político iminentemente tão complexo e desafiador quanto outrora. Diante dos paradoxos, era árdua a tarefa de Oswald de Andrade em separar o canibalismo por gula – baixa antropofagia –, da antropofagia devorativa. Se na primeira a deglutição do outro se dá por dominação e subjugação de forças, na segunda é mobilizada por admiração e longa convivência com o inimigo.

Há um imaginário colonizado de nossa antropofagia, a exemplo de registros destacados na publicação *Oito viagens ao Brasil* (PIQUEIRA, 2017), indicando que boa parte da literatura na era dos descobrimentos se dava numa lógica de *best sellers*, nos quais os editores publicavam histórias do então chamado “novo mundo” inventando e aumentando as narrativas, também elas inventadas e aumentadas, por Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio e Hans Staden (aquele alemão que os tupinambás não quiseram comer pois, depois de oito meses de convivência, detectaram ser uma carne “covarde”). Nessas histórias, os indígenas eram reafirmados, pelo imaginário eurocêntrico, como selvagens, primitivos, bárbaros, portanto perigosos.

Muito se fala da antropofagia, mas poucos experimentam a sua substância, os fluxos que compõem o ritual na longa trajetória que se dá entre a captura do inimigo e sua devoração. Tal como os rituais antropofágicos, é interessante notar que os mais contundentes e descolonizados processos de criação nas artes do corpo requerem uma longa espera antes de chegar à cena, pois é preciso escolher sem pressa o que deglutir e de que modo. Se nos registros de Hans Staden ele comentava: “lá vem a comida pulando”, na sua *Carta Oceano* Oswald de Andrade, com humor, responde ao modo tupinambá: “não amole, está gostoso” (GONÇALVES, 2018).

Ainda nas *Oito viagens ao Brasil*, após um histórico que aponta as falácias em torno da antropofagia no imaginário europeu, há a seguinte passagem: “Gostemos disso ou não, nossa memória coletiva é nosso senso de nós mesmos, como tendo uma memória que se estende para além de nossas lembranças pessoais e inclui as

memórias de toda a sociedade” (PIQUEIRA, 2017, p. 198). Daí a pergunta que faço a mim mesma e a meus alunos, como professora de dança: até que ponto pensamos, dançamos e afirmamos nossa arte por nós mesmos e, ao mesmo tempo, o quanto ainda estamos presos a conceitos de mundo que nos foram deixados e que seguem marcando nossos corpos, mesmo em diferentes temporalidades?

Indagando um sul do corpo, no sul da história da dança

Não há estética que não seja ao mesmo tempo a corporificação de uma forma de poder, de uma política, afirma o pensador gaúcho Tomaz Tadeu Silva (2002). E por falar em corpo, segundo o filósofo alemão “Frederico” Nietzsche (como o chama Oswald de Andrade),

É nele [corpo] que o pensamento recebe sua informação, é no ato do corpo que ele encontra seu modelo. O raciocínio mais abstrato, a teoria mais impessoal, a doutrina mais hostil à vida respondem às injunções mais subterrâneas dessa vida. (...) O corpo é pensador. (...) Eis o essencial: tomar o corpo como ponto de partida e fazer dele o fio condutor (DIAS, 2011, pp. 49-50).

Diante do corpo como superfície de inscrição dos acontecimentos, marcado de história e de uma história que o arruína, como nos diz o pensador francês Michel Foucault (2007), qual o ponto de intersecção entre a história da dança que está nos livros, vídeos e imagens com a história de vida de cada pessoa que transita pela dança? Como dar vida à história da dança, abrindo perspectivas de diálogos com o passado, de modo a revisitá-lo e a percebê-lo enquanto algo vivo e passível de ser compreendido por diferentes perspectivas? Ao mesmo tempo, como não separar teoria e prática, dança e pensamento, processos de formação em dança de processos de criação em arte?

De acordo com o filósofo brasileiro Celso Favaretto, a história não é um passado, mas um modo de pensá-lo (1993). Nesse sentido, trata-se de se perceber a história muito mais pelas questões e pelas relações que suscita do que simplesmente pelos fatos no tempo e espaço cronológico em que se deram, como destacam a americana Susan Foster e o português Daniel Tércio (TÉRCIO, 2004), pesquisadores na linha de história da dança. Ao cartografarmos nossas questões, talvez nos daremos conta do que dizia Oswald de Andrade: nosso problema não é ontológico, é odontológico! Me parece ser por essa outra dobra gustativa que o projeto *Historiografias da dança brasileira* nos abre espaço e nos redimensiona nos tempos e nos espaços de nossas histórias da dança.

É por essa dobra que hoje percebo minha atuação como professora de história da dança no Ceará, onde fui morar há 20 anos. Nessa tarefa de ensinar história da dança no Brasil, tendo como forte referência a Europa e os Estados Unidos como fontes bibliográficas e até mesmo curatoriais, se considerarmos os mais importantes festivais de dança contemporânea, me pergunto e pergunto aos meus alunos: como o ensino, registro e acervo da dança têm se dado no Brasil e como estão presentes em nossos corpos? Nossa dança se faz como as falácias canibalescas *a la best sellers* europeus novo mundistas ou se produz por meio de processos antropofágicos, ao nosso modo? Como temos descolonizado nossas percepções, nosso imaginário, nossos corpos, nossa dança?

Com a expansão universitária da última década, uma aresta na formação em artes se revela mais fortemente: onde está o currículo ligado às manifestações brasileiras? Essa fissura se dá na própria formação dos professores e, não raro, está presente em diferentes fases da formação também dos alunos ao longo da vida, em diversos outros cursos, livres ou não. Quem de nós está mais apto a liberar-se dos movimentos colonizadores de nossos corpos, de nossa percepção, do nosso modo de sentir?

Curiosamente, quando fui aluna da graduação em dança na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), entre 1994 e 1997, cujo projeto pedagógico contemplava seis semestres de danças brasileiras, entre conteúdos ligados à capoeira, dança dos orixás e samba, fui aluna da Inacyra Falcão, autora do livro *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (SANTOS, 2002). Essa obra é resultante de sua tese de doutorado que teve como um dos campos de pesquisa a minha turma de graduação.

Curiosamente, ela não ministrava aula de história da dança, porém, foi na sua disciplina que aprendi que nossos corpos são atravessados por diferentes temporalidades – presente, passado e futuro – articulados à nossa própria história. Ela apresentou em sala um livro infanto-juvenil chamado *Bisa Bia, Bisa Bel*, no qual uma garota mantinha conversas imaginárias com sua bisavó e, ao mesmo tempo, com sua bisneta. A partir dessa ideia, nossa tarefa era pesquisar as histórias e as gestualidades de nossa família e compor uma dança que tivesse um caráter pessoal e, ao mesmo tempo, transpessoal.

Essa maneira de tramar arte e vida, teoria e prática, dança em pensamento me fez inventar, como professora de história da dança, um caminho metodológico que procurou mesclar a história dita oficial com a história pessoal de cada aluno. *Minha história da dança dançada por mim* é o nome desse processo pedagógico, que acontece em uma disciplina fundamentalmente teórica, e é um exercício coreográfico direcionado por questões como “o que é dança para você?”, “que frases e clichês fazem parte de sua dança?”, “quando você se percebeu dançando pela primeira vez?”, “em que a história da dança oficial se interliga com a sua história pessoal?”. O final desse processo é uma criação artística de viés tanto autobiográfico como revelador de discursos que seguem cruzando os tempos e colonizando nossos corpos e nossa dança. Pois bem, dito isso, fico a pensar: seria possível fazer uma história da dança sem História, com “H” maiúsculo, que remete à história dita oficial?

Pistas antropofágicas na criação em dança

Há, entre meus alunos e ex-alunos, artistas com experiências que apontam para modos antropofágicos de criação, cujas danças não são feitas para a contemplação, mas para friccionar conceitos, histórias, teorias, técnicas, modos de organização na linguagem da dança. Penso ser o caso da ex-aluna Vanessa Viana, ao estudarmos a história de Isadora Duncan e sua relação com o mar. Ao ingressar na graduação em Dança no Ceará, em 2011, Vanessa não tinha histórico anterior de formação nessa área, seja em academias, projetos sociais ou nas escolas formais em que estudou. Com isso, sentia-se deslocada e não pertencedora ao universo da dança, embora sempre muito disponível às experimentações de toda ordem.

Ao ser questionada sobre o primeiro momento em que teria se percebido dançando, ela lembrou que na infância, sozinha nas praias do Ceará, sobretudo nas praias em que podia estar sozinha, em férias, lançava-se à descoberta de movimentos inspirada pelo vai e vem das ondas e pela sombra do corpo na areia. A partir da elaboração do exercício coreográfico *Minha história da dança dançada por mim*, ela teve a certeza de que a dança, como ela passava a compreender, já estava na sua vida. Depois desta experiência, a aluna formou um grupo de pesquisa e assumiu o lugar de autora de sua criação.

A maranhense Luana Reis Brito, também ex-aluna da mesma turma da graduação, nos surpreendeu com uma saia aberta no chão, usada por ela nas apresentações do “Cacuriá de Dona Teté”, manifestação popular da qual ela faz parte, desde tenra

idade, na cidade de São Luis (MA). Despida – talvez até de sua própria história –, ela nos apresentou a longa saia, colorida e rodada e a dança que marcam sua trajetória de um modo completamente único, pessoal e, ao mesmo tempo, transpessoal, pois nos fez mergulhar na história de uma brasileira e de uma dança eminentemente brasileira.

Outro exemplo é de Poliana Costa, aluna ingressa em 2017 na graduação em Dança, que produziu um videodança de baixa tecnologia no qual aparece dançando no serrado cearense ao mesmo tempo em que lança, numa voz em *off*, questões filosóficas da dança que, nesse contexto, parecem combinar-se com a natureza que se mescla ao corpo da bailarina: “o que é dança? onde se dá? qual a relação entre corpo e natureza?”. Em seu relatório final de pesquisa, a aluna assim descreve suas impressões:

Ainda quando criança, recorro-me de brincar com as mãos e as sombras e os raios do sol, que entravam pela janela, no quarto. Eu perdia a noção do tempo, da hora do dia, de mim mesma... Também me pegava observando o movimento que as gotas faziam ao cair nas poças d'água, no final das chuvas... Em suma, a natureza, com seus movimentos espontâneos e necessários, sempre me levou a lugares para além de mim mesma e cada vez mais ao meu próprio encontro. Nessa mesma época, na infância, lembro-me das lapinhas, renovações de santos, reisados, banda de pífanos, entre outras manifestações culturais e religiosas da região do Cariri; mais especificamente, do Juazeiro do Norte, minha cidade natal. Tais manifestações influenciam até hoje meu olhar e meu corpo no meu mover próprio, nos meus gestos, minhas ações, minha dança?...

Por fim, o vídeo³ produzido pela ex-aluna Indira Brígido, recém ingressa no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), para investigar a criação em videodança. Ela nunca havia me contado, nem nas aulas de investigação técnica, um desconforto com seus pés descalços nas aulas. Antes de ingressar na graduação, um veredicto: “seus pés são feios, não são de bailarina, por isso é preciso escondê-lo”.

Esse desconforto alinhava o vídeo por ela elaborado. Primeiro, pés descalços e executando passos de balé, vestindo sapatilhas de ponta, em alusão a um corpo que se pensa por poses, por representação, um corpo cronometrado pelo som de um relógio que demarca início e fim para a dança. Em seguida, pés relaxados e vistos em contraluz, em uma atitude de experimentação de outras possibilidades de uso dos pés. No momento final do vídeo, a aluna está descalça, veste uma calça jeans, cabelos soltos ao vento, ao som da música *Breathe* de Pink Floyd: “Respire,/Respire no ar/Não

³ O vídeo produzido pela aluna foi exibido durante a programação do projeto *Historiografias da dança brasileira*, mas não está disponível para acesso nas redes sociais.

tenha medo de se preocupar/Parta, mas não me deixe/Olhe ao seu lado e escolha seu próprio chão”.

Segundo Susan Foster, ao reescrever a história, os corpos reescrevem a si mesmos (FOSTER *apud* TÉRCIO, 2004). Acredito que estamos descobrindo nosso próprio chão e inventando possibilidades de antropofagizar, ao nosso modo, as nossas ancestralidades, referências, influências e histórias. Chão não é propriedade privada. É a nossa porção gravitacional no mundo, como nos lembra Oswald de Andrade.

Problemática cultural, problemática odontológica

Estaria em Pindorama (Brasil) um lugar para o sul dos saberes, com seus mestiços desafros, desíndios e deseuropeus, opostos a branquitudes e civilidades e cuja natureza birrenta contradiz os desígnios colonialistas, conforme pontua o sociólogo brasileiro Darcy Ribeiro (ROLNIK, 1998)? Para o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (SANTOS, 2008), a problemática contemporânea não é de ordem social ou política, mas cultural e epistemológica, ao que ele propõe como alternativa que o homem vestido logocêntrico aprenda com as epistemologias do sul. Sendo a epistemologia xamânica de ordem estética, como pontuam Els Lagrou (2015) e Viveiros de Castro (SZTUTMAN, 2007), quais são os saberes em agenciamento?

A atriz, diretora teatral e pesquisadora Verônica Fabrini apropria-se da metáfora do sul, de Boaventura de Sousa Santos, para propor um sul da cena e um sul do corpo. Para ela, as epistemologias do sul não padecem das cisões esquizofrênicas e dicotômicas entre natureza e cultura, corpo e alma. Para ela,

São culturas que compreendem e vivenciam múltiplos planos de existência. Nesses planos, um rio é um rio, em sua concretude de margem e fluxo, mas é também um Deus. Suas águas abrigam tanto os peixes que pescam como as laras e outros seres fantásticos. Evidente parentesco com o teatro, onde as coisas sempre são outras coisas sem deixar de serem elas mesmas. No teatro é possível essa existência múltipla, onde uma coisa é muitas coisas (...) A experiência da cena, do atuar, é antes de tudo um exercício de alteridade, de diferença. (FABRINI, 2013, p. 17).

A porção imaginária, como lembra Verônica Fabrini, é também feita de músculos a serem exercitados, pois um artista é, ao mesmo tempo, constituído e constituinte de matéria e imaginação. Para ela, a questão não é “ser ou não ser”, mas “ser e não ser”, em que um corpo opera por devir e assume as inconstâncias e variações de seus estados selvagens. De onde podemos reler e fazer a pergunta oswaldiana no

Manifesto Antropófago “tupy or not tupy?” para compor, com Fabrini, a proposição *tupy and not tupy*.

Nesse sentido, mergulhamos num saber do sul, num sul do corpo, num saber do corpo, que se dá numa relação direta com o mundo em suas dimensionalidades, tal qual a cosmogonia ameríndia. Saberes que se fazem por sabores, portanto por sinestésias, e que reconhecem as sensações e as sensorialidades como epistemologia tanto quanto os outros saberes, pois o “mundo não é um código a ser decifrado, mas é antes, uma presença a ser encarada” (FABRINI, 2013, p. 18).

Diferentes mundos para um mesmo ponto de vista é a lógica das sensações das epistemologias xamânicas. Assim, falar de sul parece fazer sentido quando o que Boaventura de Sousa Santos tensiona é despir a subjetividade marcada pelo capitalismo, pela submissão, pelo massacre dos diferentes mundos que habitam a realidade dos corpos. Ao invés, disso, compondo com Oswald de Andrade e com a cosmogonia ameríndia, a proposição é devorar por convivência, por alteridade, por transubstanciação de energias, por acessar camadas visíveis e invisíveis de si e do outro, atravessar mundos onde todos os mundos sejam possíveis e simultâneos.

Para o sociólogo, “só se aprende com o Sul na medida em que se concebe este como resistência à dominação do Norte e se busca nele o que não foi totalmente desfigurado ou destruído por essa dominação” (SANTOS, 2008, p. 33). De tal maneira, que a provocação epistemológica – e odontológica – não se resume a um duelo entre Sul e Norte, pois seria repetir a cisão esquizofrênica. Trata-se, ao mesmo tempo, de contrapor o Sul do/no Sul, o Norte do/no Sul, o Sul do/no Norte e o Norte do/no Norte. Para o cantor Belchior, que se reconhece como índio, em entrevista à TV Cultura, veiculada em 1974,

Nós não estamos interessados em idolatrias, em mitologias. Todos os mitos são iguais aos sabonetes, iguais aos pacotes de açúcar, iguais aos pacotes de macarrão e as frutas dos supermercados. (...) O Brasil é grande. (...) Tudo é norte, tudo é sul. Tudo é leste, tudo é oeste. Tudo é sol e tudo é lua. Todo tempo é tempo. Todo tempo é contratempo.

Segue o convite para dançarmos nossa história da dança pelos tempos e contratempos das historiografias que nos atravessam em Pindorama, onde o que nos une (ou pode nos unir) é a antropofagia.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo. (Obras completas de Oswald de Andrade), 2011.

DIAS, Rosa. **Nietzsche** – Vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FABRINI, Verônica. Sul da cena, sul do saber. In: **MORINGA, ARTES DO ESPETÁCULO**. João Pessoa, V. 4 N. 1 jan-jun/2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/16121>. Acesso em 10.Out. 2018.

FAVARETTO, Celso. Restauração e Resgate na Arte Contemporânea. In: BARBOSA, Ana Mae; FERRARA, Lucrecia D'Alessio; VERNASCHI, Elvira. (Orgs.). **O Ensino das Artes nas Universidades**. São Paulo: EdUSP, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

GONÇALVES, Thaís. **Sensorialidades antropofágicas**: saberes do sul na dança contemporânea. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, em cotutela com Universidade de Lisboa. Tese (Doutorado). Campinas, São Paulo, 2018.

LAGROU, Els. (2015). Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou. In: **Revista Usina**, 2015. Disponível em <https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>. Acesso em 10.Out. 2018.

PIQUEIRA, Gustavo. **Oito viagens ao Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica/ Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Orgs.). **Arte Contemporânea Brasileira**: Um e/entre Outros, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo, pp. 128-147. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EdUFBA, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade** – uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SZTUTMAN, Renato. (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro** – Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

TÉRCIO, Daniel. Clio e Tespsicore: para uma teoria de cruzamentos entre a história e a dança. In: **Estudos de Dança**. Nº 7/8. Jan/Dez 2004. Faculdade de Motricidade Humana. Universidade Técnica de Lisboa, 2004.

