

# MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR

ORGS.

**RAFAEL GUARATO  
ROBERTA RAMOS MARQUES  
EUGENIA CADÚS**

EDITORA

# MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR



RAFAEL GUARATO  
ROBERTA RAMOS MARQUES  
EUGENIA CADÚS

APOIO FINANCEIRO



ANDA Editora.  
1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.  
Direitos dessa Edição Reservados à ANDA Editora.

G914m Guarato, Rafael

Memórias e histórias da dança do por vir / Rafael Guarato; Roberta Ramos Marques; Eugenia Cadús, organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 436. : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 7).

ISBN 978 6587431 10 9

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

1 Dança 2 Dança – História 3 Memórias I Título II Série III Marques, Roberta Ramos IV Cadús, Eugenia

CDD 371

793

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

ANDA Editora  
Av. Adhemar de Barros s/n  
Ondina – Salvador, Bahia.  
CEP 40170-110

RAFAEL GUARATO  
ROBERTA RAMOS MARQUES  
EUGENIA CADÚS

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR

ANDA EDITORA, 2020



## ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

### DIRETORIA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lígia Losada Tourinho (UFRJ)  
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)  
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)  
Prof. Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

### CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)  
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

### FICHA TÉCNICA – ANDA EDITORA

#### EDITORIAL

Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)  
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)  
Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

#### COMITÊ EDITORIAL

Dr.<sup>a</sup> Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)  
Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)  
Dr.<sup>a</sup> Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

#### PRODUÇÃO EDITORIAL

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)  
Dr.<sup>a</sup> Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

#### REVISÃO

Os autores

#### CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

## CORREALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)  
Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)  
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAVI)  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGARc)

---

## CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda da Silva Pinto (UEA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)  
Prof. Dr. Amílcar Martins (Universidade Aberta de Lisboa – Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Macara (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabete Monteiro (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Bastos (USP)  
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)  
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Neila Baldi (UFSM)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Pegge Vissicaro (Northern Arizona University – EUA)  
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)  
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia –  
Espanña)  
Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)  
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

---

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e comitê editorial.

## ORGANIZADORES

**RAFAEL GUARATO** é Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História e Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Além de artigos publicados em diferentes periódicos nacionais e internacionais, é autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

E-mail: [rafaelguarato@ufg.br](mailto:rafaelguarato@ufg.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-4364>

**ROBERTA RAMOS MARQUES** é Professora Doutora do Curso de Licenciatura em Dança da UFPE. Membro do Acervo Recordança desde 2003 e do Coletivo Lugar Comum desde 2011. Autora do livro *DESLOCAMENTOS ARMORIAIS: Reflexões sobre Política, Literatura e Dança Armoriais* (2012); organizadora e autora dos livros *ACORDES E TRAÇADOS HISTÓRIOGRÁFICOS: a Dança no Recife* (2016), *MOTIM: Paisagens e Memórias do Riso* (2017) e *COMUM SINGULAR: 10/12 anos de Coletivo Lugar Comum*.

E-mail: [marquesroberta@yahoo.com.br](mailto:marquesroberta@yahoo.com.br) / [roberta.rmarques@ufpe.br](mailto:roberta.rmarques@ufpe.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8922-9175>

**EUGENIA CADÚS** é Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires. Bolsista de pós-doutoramento do CONICET. Docente do curso de graduação em Artes (FFyL, UBA). Líder do Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas — GEDAL— (IHAAL, FFyL, UBA).

E-mail: [eugeniacadus@gmail.com](mailto:eugeniacadus@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0918-9095>

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

TEORIA E EPISTEMOLOGIA EM HISTÓRIA DA DANÇA **15**

NARRATIVAS DOMINANTES E VIOLÊNCIA EPISTÊMICA NA HISTORIOGRAFIA DAS DANÇAS ARGENTINAS: POSSIBILIDADES DE DESOBEDIÊNCIA ■ Eugenia Cadús **16**

ARQUEOCOREOLOGIA: UM OLHAR TRANSDISCIPLINAR ENTRE DANÇA E ARQUEOLOGIA ■ Thaisa Martins Coelho dos Santos **37**

A HISTÓRIA EM DANÇA SOB O *FOGO* DO RELATIVISMO EPISTÊMICO ■ Marcos Bragato **50**

DANÇA E MÚLTIPLAS COGNIÇÕES: NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI ■ Tatiana Wonsik Recompenza Joseph **63**

MEMÓRIA, *RE-ENACTMENT* E POLÍTICA(S) DA DANÇA **81**

COM-DOR, MAS SEM MEDO: MULHERES, MEMÓRIA, PERFORMANCE E POLÍTICA ■ Roberta Ramos Marques **82**

PROCESSOS DE *REFAZIMENTO* E *HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS* PARA A CONSTRUÇÃO DE FUTURO ■ Nirlyn Seijas **101**

RE-ENACT E PROCESSOS CITACIONAIS EM DANÇA: QUESTÕES SOBRE O CONCEITO DE AUTENTICIDADE NA DANÇA ■ Tainara Carareto **115**

CRUZADAS MORAIS CONTRA AS ARTES DO CORPO NO BRASIL: UMA ANÁLISE A PARTIR DE ENTREVISTAS COM ARTISTAS E PRODUTORES CULTURAIS ■ Isaura Tupiniquim **132**



## INTERSECÇÕES ENTRE DANÇA E AFRODESCENDÊNCIA **148**

A URGÊNCIA DO DESPERTAR DO CORPO NEGRO NA ESCOLA ■ Elaine Cristina Marques de Oliveira Nascimento; Maria Ignez de Souza Calfa **149**

MEMÓRIAS GESTUAIS DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA ■ Marcus Vinicius Machado de Almeida; Waleska Britto; Larissa Carvalho; Rafael Augusto Arruda Merlo; Maira Cairas Pereira **164**

DUAS HISTÓRIAS: A DANÇA DE SALÃO NO BRASIL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA ■ Aline dos Santos Paixão **180**

AS RAÍZES DO JAZZ DANCE AFRO-ESTADUNIDENSE ■ Lenise Cardoso Lima Nogueira **197**

## ASSUNTOS DE HISTÓRIA(S) DE DANÇAS “DAQUI” E DE DANÇAS “DE LÁ” **215**

SUBVERTER A PRECARIIDADE: OBRA, HISTÓRIA E ESTÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM BUENOS AIRES ■ Juan Ignacio Vallejos **216**

QUASAR CIA. DE DANÇA COMO ARAUTO DA MODERNIDADE “NESSE CERRADÃO BRAVO”: NUANCES ENTRE DANÇA, CIDADE E ASPIRAÇÕES URBANAS ENTRE OS ANOS DE 1988 E 1996 ■ Rafael Guarato; Hugo Oliveira Dias **242**

CARTOGRAFIAS ESTÉTICAS DA DANÇA NO CINEMA NOS SÉCULOS XIX, XX E XXI: POÉTICAS, TRÂNSITOS, DESLOCAMENTOS E PORVIRES PARA A DANÇA NO CINEMA NESTE SÉCULO ■ Maria de Lurdes Barros da Paixão **276**

REFLEXÕES SOBRE A DANÇA PÓS-MODERNA ESTADUNIDENSE ■ Giovana Beatriz Manrique Ursini **292**

MEMÓRIA, PROCESSOS DE DOCUMENTAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA **304**

A DANÇA EM ENCRUZILHADAS TECNOLÓGICAS E HISTÓRICAS – OU A CRIAÇÃO DE UM CORPO-MÁQUINA POÉTICO ■ Fabiana Amaral **305**

POR UM MILAGRE DE DANÇA: CORPO-CASA EM OBRA DENTRO (E FORA) DA PANDEMIA ■ Marlúcia Cristina Ferreira Gomes; Igor Teixeira Silva Fagundes **318**

OUVIR A DANÇA - ENTRE DANÇAR, DOCUMENTAR E CRIAR RELATOS ■ Laura Vainer; Felipe Ribeiro **335**

ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA: O ENSINO DA DANÇA NO NÚCLEO DE ARTE NISE DA SILVEIRA ■ Denise Maria Quelha de Sá **350**

O CORPO DESEJANTE NA DANÇA ■ Mariana Vianna Kuntz Fonseca **366**

INSCRIÇÕES ESCRITAS, IMAGÉTICAS E ORAIS DE DANÇA **378**

RESISTIR AO ABRAÇO, COM ABRAÇO: A ESCRITA COMO ESCAPE DE DANÇA ■ Dinis Zanotto; Igor Teixeira Silva Fagundes **379**

GRAFIAS NA PEDRA: IMAGENS DE DANÇA ■ Luzia Amelia Silva Marques; Adriana Bittencourt Machado **396**

ESCUTAR, ESCREVER E ENCENAR: INTERSECÇÕES ENTRE HISTÓRIAS ORAIS E DANÇA PERFORMATIVA ■ João Vítor Ferreira Nunes **412**

ÍNDICE REMISSIVO **426**

AUTORES & AUTORAS **430**

# NARRATIVAS DOMINANTES E VIOLÊNCIA EPISTÊMICA NA HISTORIOGRAFIA DAS DANÇAS ARGENTINAS: POSSIBILIDADES DE DESOBEDIÊNCIA

Eugenia Cadús

## Introdução

Os estudos de dança como disciplina acadêmica<sup>1</sup>, ganhou seus primeiros contornos na Argentina em meados da década de 1980. Podemos tomar como marco nesse processo, a criação da disciplina "Teoria Geral da Dança" - na graduação em Artes Combinadas da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, em 1986. Essa disciplina ficou a cargo da pesquisadora e professora precursora no assunto, Susana Tambutti. Anteriormente, desde meados do século XX, encontramos alguns escritos sobre dança que assumiam aspectos histórico, etnográfico, crítica de espetáculo ou biográfico, mas nenhum deles tem um enquadramento acadêmico, universitário ou científico. Por isso, neste artigo iremos nos concentrar apenas nas histórias que reivindicam cobrir "toda a dança". De modo geral, os estudos de dança desenvolvidos em nosso país enfocam a história da dança cênica, embora, como veremos, essa diferença nem sempre seja explicitada. Da mesma forma, a abordagem da história contida nestes escritos não constitui uma análise crítica, compreendendo as dimensões complexas que a história da arte e da cultura nos exige, mas antes, propõem um percurso "geral" da dança em nosso país ou se dedicam a documentar distintos fatos e trajetórias artísticas.

No primeiro caso, o texto que inaugura esse modo de fazer é o texto de Dora Kriner e Roberto García Morillo, *Estudios sobre danzas* (1948). Este livro apresenta em sua capa, que serve como "guia de grande utilidade, tanto para os profissionais como para os interessados na arte da dança"<sup>2</sup> e se dedica a

---

<sup>1</sup> Em âmbito internacional, a área dos Estudos da Dança era anteriormente denominada como "Dance History", sendo considerada a disciplina acadêmica que investiga as danças, principalmente de uma perspectiva interdisciplinar, mas com seu desenvolvimento, introduziu suas próprias metodologias e teorias (MORRIS, 2009).

<sup>2</sup> Nota do tradutor: primando pela fluidez do texto, os trechos em outras línguas citados no original, foram também traduzidos para o português.

catalogar a história da dança balé desde sua origem na França até sua aparição na Argentina. Curiosamente, ele também apresenta o trabalho de artistas de dança moderna locais denominado "Los Sakharoff". Da mesma forma, o livro coordenado por Beatriz Durante (2008), constitui o mais completo esforço de publicar informações de dados e registros fotográficos sobre a dança teatral argentina disponível, compreendendo seus primórdios até aproximadamente o ano 2000.

Da mesma forma, são pertinentes os textos redigidos por Susana Tambutti para a edição do catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta* (DE ANCHORENA, et. Al., 1999). Ao longo dos diferentes períodos definidos pelo catálogo, a pesquisadora faz uma breve síntese histórica da dança. Há também o livro de Inés Malinow (1962) que, como indica o seu título *Desarrollo del ballet en la Argentina*, enfoca a "dança clássica" desde suas origens em nosso país até 1960. Porém, o texto também inclui artistas pertencentes à "dança moderna" e às chamadas "danças espanholas". Em qualquer caso, como muitos dos estudos da época a que nos referimos anteriormente, este livro não pode ser considerado acadêmico ou histórico, pois é composto principalmente de relatos na primeira pessoa, escritos por Malinow na condição de crítica, estudiosa e testemunha de dança.

Essas publicações são as únicas que se propõem a apresentar um percurso geral pela história da dança em nosso país. O resto da bibliografia existente divide-se em duas grandes frentes: 1) refere-se principalmente a biografias, histórias de vida, estéticas e técnicas particulares<sup>3</sup>; 2) ou ao corpo de balé estável do Teatro Colón.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> A título de exemplo, podemos citar o livro de Marcelo Isse Moyano intitulado *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida* (2006), que inclui uma breve síntese histórica sobre os inícios da dança moderna na Argentina na década de 1940, mas é principalmente composto por biografias das figuras que no país introduziram e/ou desenvolveram a dança moderna. Da mesma forma, o livro da coreógrafa e dançarina Paulina Ossona *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas* (2003), reúne testemunhos dos principais coreógrafos e dançarinos da dança moderna argentina, como biografias. Da mesma forma, podemos citar as biografias de María Ruanova (MANSO, 1987; MALINOW, 1993), José Neglia (FUMAGALLI, 1983), Esmeé Bulnes (DESTAVILLE, 2010), Beatriz Moscheni (MANSO, 2009), entre outros.

<sup>4</sup> Neste ponto podemos citar o texto clássico de Roberto Caamaño (1969), que é importante pela compilação de dados históricos, sobre tudo o que aconteceu no Colón desde o seu início até 1968; e o livro organizado em comemoração aos 80 anos do Ballet Estável do Teatro Colón (DESTAVILLE, et. al., 2005), que por um lado, faz um *tour* geral e breve pela história do Balé,

Nos deteremos a analisar apenas os textos que possuem uma vontade abrangente e com pretensões historiográficas, nos quais a narrativa dominante da história da dança argentina se torna explícita. Ele se concentra em "La Danza (com uma letra maiúscula) 'na' Argentina." Esta declaração epistêmica implica um ponto de vista político, ideológico e estético particular que enfatiza uma perspectiva colonialista. Por isso, este artigo se dedica a analisar a violência epistêmica contida nesta historiografia e oferece um caminho para a desobediência, nos termos propostos por Walter Mignolo (2010).

Num primeiro momento, o artigo examina criticamente a ideia de dança implícita na conceituação acima referida, a saber, uma noção de "Dança" centrada na dança que historicamente foi adjetivada como "cênica" ou "arte" como prática dominante – principalmente balé, dança moderna e contemporânea – que oculta um posicionamento eurocêntrico e universalista. Logo depois, o artigo questiona o significado de "na Argentina" – que implica uma identidade baseada na dança como uma importação colonial e evita definir o que Mignolo chama de *locus* de enunciação – e suas consequências políticas e estéticas. Por fim, o artigo propõe algumas chaves descoloniais para fazer, escrever, pensar, investigar, as histórias das danças argentinas.

Nessa jornada, nos foram de grande valia as seguintes questões: Como são construídas as genealogias? Como o cânone é criado? Qual é a hegemonia nos estudos de dança argentinos? O que é privilegiado nos arquivos? Que corporeidade é silenciada por meio dessa narrativa?

### **“Dança...”**

Em primeiro lugar, vale a pena analisar a frase hegemônica “Dança na Argentina” e o que implica a ideia de uma “Dança” com maiúscula e acompanhada da preposição “na”.

---

forneendo dados históricos e numerosas fotografias da companhia oficial. E por outro lado, faz uma revisão das biografias de algumas grandes figuras da história deste Corpo Estável, a saber: María Ruanova, Antonio Truyol, Esmeralda Agoglia, Olga Ferri e Irina Borovski.

Por um lado, Dança (com letra maiúscula) refere-se às técnicas e estéticas da dança da Europa ou dos Estados Unidos, assumindo-as como universais. A palavra "dança" assim utilizada, geralmente representa a dança acadêmica tratada como legítima, isto é, o balé, a chamada dança moderna<sup>5</sup> ou a chamada dança contemporânea.<sup>6</sup> Após esta categoria, várias práticas são homogeneizadas sob o termo "dança", ocultando o recorte temático, conceitual e estético implícito nesta operação. Nesse sentido, a pesquisadora de dança Emily Wilcox (2018) argumentou em seu artigo "When place matters. Provincializing the 'global'", que a dança moderna e pós-moderna não são nem neutras e nem universais, mas ao contrário, representam interesses específicos e localizados que se beneficiam do mito do universalismo (p. 163).

Esse é o caso do balé, por exemplo. Normalmente, seguindo o modelo institucional da história da arte, proposto por Arthur Danto (2009) e a concepção de arte de Hans Belting (1983), o início da história da dança se dá no momento em que os modos de produção e recepção desta prática passaram a organizar-se segundo um programa artístico, obtendo o reconhecimento como "arte". Como explica Susana Tambutti (2015), esse início está vinculado à criação da Academia Real de Música e Dança, na França em 1661, sob a monarquia absolutista de Luís XIV. Nesse sentido, desde o seu início, a dança cênica/arte esteve esteticamente ligada à ideologia dominante e hegemônica da elite - neste caso, monárquica - transmitida pelas políticas estatais. Como resultado disso, os movimentos do balé, a técnica que promoverá o controle dos corpos e as produções cênicas serão pensados para representar o poder (FRANKO, 1993).

---

<sup>5</sup> Grosso modo, podemos afirmar que segundo este relato, a dança moderna surge nos primeiros anos do século XX e se fundamenta em dois grandes troncos: a estadunidense que se denomina *modern dance*, constando as personalidades Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn e outros, alcançando seu esplendor com Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris (como las coreógrafas mais renomadas), e continuando seu progresso desenvolvimentista no denominado "modernismo" de Merce Cunningham; De outro lado, a dança moderna na Alemanha o *Ausdruckstanz* —dança de expressão— com nomes como os de Mary Wigman, Rudolf von Laban e Kurt Joss como seus representantes mais diretos.

<sup>6</sup> Em linhas gerais, há certo consenso na bibliografia sobre história da dança como arte no ocidente, em denominar como dança contemporânea ou pós-moderna, manifestações de vanguarda que surgiram na década de 1960 nos Estados Unidos, com referências como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown. É composto de várias técnicas, como a contato-improvisação.

Não podemos perder de vista essa origem da dança cênica/arte, e do balé em particular, pois podemos correr o risco de nos depararmos com propostas que supõe ser a dança uma prática artística cindida ou autônoma do mundo social, conforme consta dos diferentes escritos sobre a história da dança analisados neste artigo. Se esta operação for realizada, outras práticas vão sendo silenciadas e beneficiando com o mito do universalismo, um projeto que representa interesses específicos de dominação de um setor com aspirações universalistas e europeizadas, caracterizado pela elite.

Portanto, propor uma Dança com maiúscula é uma estratégia homogeneizadora, totalizadora e representativa dos interesses políticos, sociais e econômicos de dominação. Diante disso, propomos uma dança ou danças com minúsculas e plurais, para incluir novas fontes e novos temas para investigação histórica. No entanto, essa mudança deve ser epistemológica e não apenas enunciativa. Como mencionamos anteriormente, o livro *Estudios sobre danzas* (KRINER e GARCÍA MORILLO, 1948) propõe um título revelador: enuncia pela primeira vez, a possibilidade de uma disciplina que se dedica ao estudo desta arte - os "Estudios" - e assume a prática da dança no plural - "danças". Porém, o conteúdo da obra sob este título não rompe com o pressuposto epistemológico da Dança que vem de outro lugar e está "na" Argentina, de um modo sempre endividado e dependente. Como pode ser visto ao longo do livro, a narrativa que ele propõe começa com o título "A Dança na França", descrevendo o balé em suas diferentes etapas até chegar à última seção, "O Ballet na Argentina".

Mais explicitamente, a ideia de uma "Dança na Argentina" que persiste nos demais textos analisados, pressupõe de forma homogeneizadora a existência de uma dança legitimada sobre outras práticas artísticas e estéticas de dança. Assim, encontramos livros como *Historia general de la danza en la Argentina*, organizado por Beatriz Durante (2008) e publicado pelo Fondo Nacional de las Artes. Além da valiosa contribuição documental deste texto, a ideia anteriormente apresentada fica evidente em sua escrita.

Logo em seu título, pretende-se uma "história geral", isto é, cobrir uma totalidade anunciada. A seguir, as primeiras palavras da introdução referem-se a "Dança", escrita com maiúscula, e definem esta arte a partir das palavras de

Jean Georges Noverre “como expressão da alma posta em movimento”, e continua com a afirmação: “é globalmente uma espécie única, independentemente da linguagem que cada expressão utilize, pois estes são apenas os meios de representação de sentimentos” (DURANTE, 2008, p. 9). Como podemos perceber, essa definição de dança busca universalizá-la a partir da ideia romântica de expressão da alma, que fala diretamente aos sentimentos do espectador. No entanto, sabemos que nem todas as expressões são iguais, mesmo os gestos comuns em uma cultura podem referir-se a uma ideia contrária em outra. Portanto, essa definição esconde uma concepção ocidental e eurocêntrica - por que não francocêntrica – eliminando assim, as demais práticas que poderiam constituir o campo da dança.

Isso fica explícito pela citação à Noverre, professor de dança francesa, nascido em 29 de abril de 1727 e quem desde 1982 é homenageado anualmente com a celebração do Dia Internacional da Dança. Escritor das *Cartas sobre la danza y los ballets* (2003) em que concebeu o "ballet de ação", modelo sob o qual foram criados os bailados românticos posteriores. Segundo sua teoria, na qual afirmava que a dança é uma arte de expressão e mimese, Noverre buscou representar as ideias e emoções humanas para que a dança fosse uma arte de expressão. Sua concepção é a que norteia a história da representação, da estética e do balé. A partir do seu pensamento foram lançados os alicerces da representação no balé, assinalando-o como o fundador desta arte - embora claro que existisse dança antes de Noverre - a ponto de comemorar o dia "internacional" da dança, na data de seu nascimento.

Deve-se destacar que, quem estuda o folclore argentino não está isento dessa perspectiva apenas por estudar uma dança considerada popular e local. Por exemplo, algumas frases do renomado historiador e musicólogo Carlos Vega (2014), sobre a origem das danças folclóricas argentinas, são as seguintes:

Nossas danças não são as folclóricas espanholas. Os bailes ciollos são os antigos bailes da corte européia americanizadas. A corrente das salas e a do teatro são as principais vias de transporte e penetração. (...) Nossas danças vieram da Espanha, mas também da Espanha, e diretamente da França (p. 358).



Como podemos ver, Vega – como outros folcloristas da época –, propõe que as danças folclóricas argentinas são derivações - "penetrações" é a violenta e patriarcal palavra usada pelo musicólogo - de danças da corte europeias. Sua narração começa após a conquista da América e apóia as origens hispânicas e católicas do folclore, tendo traços pré-colombianos ou indígenas como parte do perdido e desejado *Volk*.

Os primeiros estudos folclóricos da Argentina da virada do século, coincidiram com a formação do Estado-nação em um contexto de capitalismo dependente e uma predominância ideológica positivista que buscava, como projeto colonialista interno, um *Volk* ou "povo autêntico" - no sentido romântico do termo - argentino (CHAMOSA, 2012). Durante a década de 1930, os "nacionalistas" (tradicionalistas centenários, elites regionais, a Liga Patriótica e os católicos de extrema direita) se opuseram a Yrigoyen<sup>7</sup> e ao conflito sindical que identificaram com o comunismo, a imigração judaica e o imperialismo econômico britânico, por exemplo, e procuraram a origem da nação argentina na população rural crioula como "portadora de uma sabedoria ancestral que contrastava com o materialismo utilitarista maçônico, afeminado e judaizante que teria se apoderado da elite liberal de Buenos Aires" (CHAMOSA, 2012, p. 50). No entanto, de alguma forma, esses nacionalistas eram tão eurocêntricos quanto os liberais que criticavam (CHAMOSA, 2012).

Dessa forma, tanto no caso do balé quanto do folclore, um cânone e genealogias específicas são criados. Uma dança, uma tradição e uma origem são legitimadas acima de outras. O início é sempre na Europa, poderíamos dizer que na maioria dos casos, especificamente na França, e a dança local é criada como periférica a esse suposto centro, o que impõe uma alteridade espacial e temporal. Como explica o dançarino equatoriano Fabián Barba (2017), nesse processo ocorre uma espacialização do tempo histórico que determina uma "negação da simultaneidade" às práticas subalternas (a esse respeito, ver também Lander, 2016).

---

<sup>7</sup> Hipólito Yrigoyen foi o primeiro presidente argentino a ser eleito democraticamente por sufrágio masculino secreto e obrigatório, estabelecido pela Lei Sáenz Peña de 1912. Sua presidência, composta por duas administrações, começou em 1916 até sua derrubada em 1930 por um golpe de Estado Militar, a cargo de José Félix Uriburu.

Esse processo também é apontado por Wilcox (2018) com relação à dança chinesa, quando na década de 1950 os estilos de dança clássica e folclórica da China eram chamados de dança "tradicional", enquanto a dança dos Estados Unidos que prevalecia naquele momento, como parte do projeto cultural da Guerra Fria, é denominado "moderno" (p. 168). Nesse processo, embora não tenha ocorrido exatamente da mesma forma, também pode ser identificado na Argentina (CADÚS, 2017a) e na América Latina. A dança das potências econômicas e imperialistas não somente ganha seu lugar como "universal", mas também passa a ser os determinantes do fator temporal. Assim, apenas um conjunto de técnicas é considerado "dança moderna" e outro conjunto de expressões constitui a dança "pós-moderna" ou contemporânea, atribuindo superioridade espacial - geocultural nos termos de Mignolo - e temporal. As demais expressões se tornam tradição - fazem parte das danças tradicionais - fechando suas capacidades estéticas, artísticas e suas possibilidades de serem modificadas e de estabelecer novas ou diferentes genealogias.

### **“...na Argentina”**

Passamos agora à análise da preposição "na" do enunciado "Dança na Argentina", que, como começamos a ver, está intrinsecamente ligada à temporalidade. Na historiografia da dança local, há uma posição de que a dança cênica/arte (balé, dança moderna e dança contemporânea) é uma implantação em nosso país. E as apropriações dessas linguagens artísticas apenas estão autorizadas a ocorrer de modo gradual. Apresenta-se assim, um debate entre o supostamente "universal" e o "local". Essa posição envolve dois pressupostos: por um lado, o local seria apenas aquele que se conforma à sua própria identidade nacional distinta; e por outro lado, que o "campo"<sup>8</sup> ou a prática da dança como arte que não se conforma. Nessa perspectiva, só

---

<sup>8</sup> Colocamos a palavra "campo" entre aspas para nos referirmos ao pressuposto e à assimilação que esses escritos fazem da noção de "campo" desenvolvida por Pierre Bourdieu (1995; 2002). Em todo caso, poucos desses textos explicitam a tomada da definição de Bourdieu, embora se possa ler nas entrelinhas a influência desse conceito, provavelmente mediado pela crítica literária argentina. Em nossa pesquisa não utilizamos a concepção bourdieuniana de campo, pois não a consideramos fecunda para nosso contexto, e preferimos utilizar a noção de "prática" (CADÚS, 2017a; 2017b).

haveria tentativas de uma "dança argentina" quando houvesse uma mistura com o folclore; e compara a produção local com a de um centro legítimo (Estados Unidos ou Europa).

Nesse sentido, são significativas as palavras de Andrea Giunta (2011) em seu ensaio "Estrategias de la modernidad en América Latina", que consegue lastrear esse problema, sintetizando na ideia de moldar nossa imagem "como um reflexo deformador no espelho" (p. 287), até a conquista da América. Giunta (2011) escreve:

Colombo chegou à América com uma ideia clara do que iria encontrar. (...) Colombo não descobre: verifica e identifica, mutila e reduz. Assim começa a longa tradição de interpretar a realidade americana a partir da realidade europeia e de eliminar a percepção indígena dessa realidade (p. 287).

Seguindo essa proposta, observamos que narrativas homogeneizantes e universalistas são violentas. O processo de ocultação ou invisibilidade do Outro é um processo baseado no quase extermínio dos povos indígenas, processo em que se funda a história da modernidade. Voltando aos elos entre a colonização do tempo e do espaço que começamos a esboçar na seção anterior, concordamos com Mignolo (2014) quando afirma que "Os próprios conceitos de 'renascimento' e de 'descoberta' do Novo Mundo são paralelos e complementares na dupla colonização, do tempo e do espaço e da implantação da ideia de 'modernidade'" (p. 284) que analisaremos a seguir. O conceito de "Idade Média" introduz o processo de colonização do tempo, e o de "Novo Mundo", a colonização do espaço. Ambos continuarão seu desenvolvimento colonizador na ideia de "modernidade".

Um exemplo disso seria a proposta de Inés Malinow, que o coloca dessa forma em seu livro intitulado *Desarrollo del ballet en la Argentina* (1962), argumentando que a dança clássica é uma arte de "tradição" - no sentido de "longa data" que sintetiza o processo de colonização do tempo - que, pelo menos até aquele momento na Argentina, não havia atingido sua "maioridade" (supomos que o autor se refere à maioridade como metáfora para maturidade e autonomia). Malinow (1962) explica:

Por cerca de quarenta anos, figuras europeias se estabeleceram aqui e abriram suas primeiras escolas; Assim começa a dança com elementos argentinos que procuravam aprender uma velha escola (...) à qual enriqueceriam com novas ambições as contribuições

constantes das visitas de companhias estrangeiras. O Teatro Colón com a criação de seu Corpo de Baile, levou a uma tentativa nacional segundo sua própria busca. A chegada de coreógrafos europeus aumentou essa possibilidade e assim surgiram alguns balés concebidos e criados na Argentina, com elementos locais e eventualmente com música *ad-hoc* (pp. 10-11).

Acompanha esta reflexão que propõe que o “campo” da dança não se configuraria em termos bourdieunianos, ideia de maioria ou autonomia que acarreta outro problema, o da modernidade e do modernismo. Da mesma forma, pode ser visto na seguinte citação do catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta*, no qual no trecho que abrange de 1945 a 1955, intitulado "Dança moderna argentina: consolidação e profissionalização", Tambutti afirma:

É um momento em que se privilegiam as representações e manifestações realistas que se supõe mais próximas dos setores populares, que incluem preferencialmente obras de caráter folclórico que retratam cenas tradicionais. A rejeição, embora não absoluta, pelas manifestações da arte abstrata, somada a uma dança que continuou ligada a modelos anteriores, com criadores mais preocupados com o tema, a empatia com o espectador, a investigação dos antecedentes folclóricos, do que com uma busca por desenvolvimentos formais, levou ao adiamento de um caminho para a abstração (DE ANCHORENA, et. Al., 1999, p. 94).

Para além do facto de que em investigação anterior ter mostrado que o panorama da prática da dança da época não era tal (CADÚS, 2017b), é evidente que uma ideia teleológica está subjacente a esta afirmação: a dança deve progressivamente atingir a autonomia, conferida por modernismo. Essa abordagem segue a proposta de Danto (2009) que mencionamos anteriormente e envolve a colonialidade do tempo e do espaço. Assim, cria-se um cânone que legitima ou torna invisíveis outras práticas, corpos, vozes, arquivos. O caso da historiografia existente - como o parágrafo citado acima - sobre as danças do primeiro peronismo é um exemplo claro (CADÚS, 2017b).

O artista Fabián Barba reconheceu essa narrativa dominante da história da dança, que ecoa a teoria do modernismo estético plantada por Clement Greenberg (1960). Barba (2017) propõe que essa narrativa linear e progressiva em busca da “pureza”, assume aspectos historicistas nos termos de Chakrabarty (p. 408). Em outras palavras, reflete a ideologia do desenvolvimento e do

progresso que propunha a modernidade e o capitalismo globalizado ao longo do tempo, originando-se na Europa e se espalhando para o resto do mundo. Essa estrutura de "primeiro na Europa e depois em outros lugares" é a base da temporalidade histórica proposta pelo historicismo. Portanto, o historicismo propõe o tempo histórico como uma medida de distância cultural e desenvolvimento institucional entre a Europa e o resto do mundo. Desta forma, do ponto de vista estético, a ideia de "antiquado" remete à ideia de subdesenvolvimento e dependência (BARBA, 2017, p. 403). Essa ideia está na base do conceito de "adiamento de um caminho para a abstração" proposto por Tambutti, em que as danças locais parecem "atrasadas" em relação ao panorama modernista.

Em contrapartida, como um ponto de vista historiográfico conflitante, o renomado crítico de dança Fernando Emery (1958) opta por falar da "dança argentina" por contextualização, ou seja, por estar situado neste país e porque dele participa como artista nascido aqui. Desse modo, refere-se apenas a uma característica essencialista da identidade nacionalista que distorce a leitura quanto aos diálogos possíveis com outros contextos, outras correntes, etc. Mas, se chamamos a literatura argentina ou o cinema argentino às práticas locais, por que não fazê-lo com a dança? Um conto policial de Borges deixa de ser um conto argentino só porque não é um gênero "autóctone"? Será que só a literatura ou a música que remete às tradições gauchas são "argentinas"? Nestes casos, utilizam-se os adjetivos de "nacionalistas" ou "costumbristas", embora a arte "argentina" não se reduzisse a isso. Portanto, o problema aqui se refere novamente à conformação de uma determinada prática artística.

Então, quando se pode falar de uma dança argentina? Por que, se se fala de uma "dança alemã", por exemplo, o mesmo não poderia ser feito em relação ao nosso país? Seguindo a abordagem de Mignolo - e com ela, a de muitos críticos descoloniais - requisitando aspectos que demonstre esse localismo a partir da prática da dança local, apenas nos reposiciona como "periféricos", "subalternos", dependentes e perpetua a colonialidade. Mas, se se fala em termos de "apropriação", as influências estrangeiras e hegemônicas podem ser ressemantizadas, e assim surgiria uma dança argentina (no sentido de prática situada) que não necessariamente tematiza ou se funde formalmente

com as supostas danças tradicionais - já que suas origens são traçadas, são também o resultado de “apropriações”.

Como explica Ana María Zubieta (2004), “apropriação” pode ser definida, nos termos de Carlo Ginzburg, como “fazer próprio o distante” (p. 45), mas sempre é feita a partir do que é possuído, a partir de o que é conhecido. A apropriação refere-se a uma história de usos e interpretações, inscrita nas práticas que os produzem (CHARTIER, 1999, p. 53). Assim, embora haja uma hegemonia cultural, há também a possibilidade de contra-hegemonia e possibilidades de resistência dada a partir dos “usos” que diferentes culturas encontram nas fendas da cultura hegemônica dominante.

Consideramos que há influências advindas de geoculturas hegemônicas da dança que se pretendem universais e apropriações por agentes locais. De qualquer forma, entendemos que há um processo de modelagem da prática da dança em nosso país que é gradativo e não isento de ideologias, hegemonias e contra-hegemonias. Por isso, é imprescindível exercer a criticidade constante na análise da história, e levar em conta que essa prática artística local não é totalmente independente.

Claro, não estamos propondo falar da identidade argentina de uma forma essencialista que inviabiliza apropriações. Em vez disso, consideramos as nações como Benedict Anderson (1993) as concebeu e definiu, como “comunidades imaginárias”. Comunidades imaginárias surgidas de um projeto de modernidade que vacilou com as guerras mundiais. Porém, cientes disso, essas identidades não deixam de ser o nosso locus de enunciação, e devemos explicitá-lo, tanto desconstruindo o lugar de enunciação e o poder daqueles que se dizem universalistas - provincializando o universal para gerar um desencanto epistêmico -, e fazendo explícito o nosso.

Nesse sentido, discordamos de Susana Tambutti e María Martha Gigena (2018) quando afirmam que falar de “dança argentina” é uma tarefa impossível, dada a extensão do território e a diversidade simbólica que isso implica. Do contrário, consideramos que essa comunidade imaginária, produto de uma modernidade colonialista, condiciona nosso locus de enunciação. Devemos estar atentos às características “imaginárias” de nossa identidade nacional,

mas isso não significa que ela deixe de ser “nossa” - parafraseando Mignolo - ou “nossa” - com ênfase na sua pluralidade.

### **Rumo a uma desobediência epistêmica na história da dança argentina**

Por meio dessa narrativa que sintetizamos nas seções anteriores, caminhos, arquivos, repertórios, padrões, histórias, agentes, vozes e corpos tornam-se invisíveis. Essas ideias são apresentadas de forma hegemônica e geralmente não são questionadas. É por isso que, ao longo das primeiras seções, propusemos um exercício de desengajamento epistêmico. Mignolo (2010) propõe não mais pedir o reconhecimento do "centro" ou a inclusão na *humanitas*<sup>9</sup>, mas desobedecer a essa epistemologia e à ideia de modernidade ocidental "dos ideais humanos e das promessas de crescimento econômico e prosperidade financeira" (p. 11 ). Enquanto a desobediência civil apenas pode levar a reformas - explica Mignolo (2010) -, a desobediência epistêmica é a chave para a opção descolonial que começa no “desengajamento epistêmico” (p. 32). Nesse sentido, a seguir propomos algumas chaves para a desobediência e uma mudança epistêmica descolonial na(s) história(s) da(s) dança(s) argentina(s).

Essas chaves não pretendem ser exaustivas, mas sim promover uma mudança epistêmica. São atos de desobediência que propomos como “táticas” de micro-resistência, que nos permitem uma possibilidade de contra-hegemonia. Michel de Certeau (2000) distingue estratégias de táticas. Os primeiros são organizados por um princípio de poder, enquanto os últimos são determinados pela ausência de poder. A tática é astuta, é "uma arte dos fracos" (DE CERTEAU, 2000).

Em primeiro lugar, propomos a “localidade e lugarização”. Acreditamos que hoje é necessário pensar a dança local e regional em sua especificidade e

---

<sup>9</sup> Mignolo (2010) explica: “(...) a matriz colonial do poder é um sistema racial com uma classificação da sociedade que o ocidentalismo (Índias Ocidentais) inventou, que criou as condições para a formação do orientalismo; diferenciou o sul da Europa de seu centro (Hegel) e, nessa longa história, reconfigurou o mundo como primeiro, segundo e terceiro durante a guerra fria. Lugares de não pensamento hoje estão despertando do longo processo de ocidentalização (lugares de mitos, de religiões não ocidentais, de folclore, de subdesenvolvimento). O homem, a mulher que habita regiões não europeias, descobriu que ele, ela, foi concebido como *anthropos*, por um centro de enunciação autodefinido como *humanitas*”(p. 11).

no diálogo hemisférico com os países hegemônicos. Nossas identidades locais, sem espírito de essencialismo ou nacionalismo, continuam sendo nosso locus de enunciação e devemos explicitá-lo. Ou seja, por um lado devemos provincianizar a Europa ou o mundo e a ideia do global - parafraseando Chakrabarty e Wilcox - mas também fazer história da dança a partir de um “lugarismo” (*placeism* em inglês para Wilcox). Isso implica não apenas narrar a história hegemônica e homogeneizante, mas também contar essas variadas histórias não só geograficamente, mas também nos tipos de dança, espaços, práticas e comunidades que participam (WILCOX, 2018, p. 160).

Da mesma forma, consideramos necessário não homogeneizar a identidade argentina, homologando por exemplo, Buenos Aires como suportamente representativa de toda a Argentina, ou mesmo considerando que qualquer tipo de identidade é uma definição dada. Pelo contrário, consideramos que devemos estar constantemente cientes de que a nação é uma comunidade imaginária, que é fruto de um certo projeto de modernidade. Dessa forma, propomos continuar desvendando as implicações da colonialidade, do universalismo, da modernidade e do modernismo nas danças argentinas, explicitando nosso lugar de enunciação e explorando diversas práticas e comunidades. Isso também implica distinguir e enunciar as diferenças e privilégios de classe, raça e gênero.

Seguindo a ideia de “lugarização”, em segundo lugar, nos propomos a questionar a temporalidade dada como linearidade. Como explicamos na seção anterior, compreender a narrativa da história de uma forma progressiva e muitas vezes teleológica - com um começo, um meio e um fim - acarreta os problemas da homogeneização da temporalidade que implica para o nosso contexto, uma colonialidade do tempo. Conforme afirma a pesquisadora em dança Alexandra Carter (2004) em seu artigo “Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance”, é preciso romper com a ideia totalizante de história em que há períodos claros que tem um começo, um desenvolvimento e um fim. Carter ressalta que além da utilidade que isso possa ter principalmente no ensino, devemos estar atentos ao perigo que esses rótulos - como “balé romântico” - podem acarretar, tornando invisíveis as práticas que não condizem com as características



predominantes de uma época e naturalizando os recortes feitos pelos historiadores como dados.

Além disso, essa linearidade da história gera uma ideia de continuidade em que observamos o passado como uma linha que se estende até o presente, que também deve ser questionada (CARTER, 2004). Nesse sentido, Carter se propõe a ver a história como uma rede tecida de discursos, preconizando o estudo daquelas práticas que não necessariamente contribuíram para o "desenvolvimento" da arte até hoje, mas que foram significativas na época. Esta crítica do "presentismo" sob a qual a história da dança deve servir aos valores ou práticas do presente, permite-nos compreender que fazer história da(s) dança(s) é importante mesmo que não valide os gostos e ideias artísticas atuais, e pode ser ainda mais necessário fazer esse tipo de história para nos ajudar a superar os enviesamentos de nosso tempo (WILCOX, 2018).

Nesse sentido, propomos na esteira de Georges Didi-Huberman em seu livro *Ante el tiempo* (2011) e Walter Benjamin (2011), "(...) passando do ponto de vista do passado como fato objetivo para o passado como fato da memória, isto é, como um fato em movimento, tanto um fato psíquico como material" (DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 154-155). Como sugere Didi-Huberman (2011) para as artes visuais, quando nos deparamos com uma imagem estamos diante de um objeto de tempo complexo e impuro, "*uma montagem extraordinária de tempos heterogêneos que formam anacronismos*" [o destaque pertence ao autor] (p 39). Isso se aprofunda no caso da dança, visto que são corpos em movimento, cada um com sua própria história e com uma determinada história cultural, cada um com um "repertório" (TAYLOR, 2015). Na dança, quando dizemos "antes do tempo", dizemos também antes da carne, antes da encarnação do tempo. Sua história também se faz em um movimento complexo, dialético, um movimento feito de saltos, respondendo a uma tensão das coisas, dos tempos e do psiquismo (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Portanto, em consonância com o que foi afirmado sobre as ideias de "lugarização" e temporalidade, interessa-nos, como terceira chave, dar lugar à Outridades, com outras vozes, outros corpos, outros arquivos, outras lógicas de arquivo, outros repertórios, etc. Como Wilcox (2018) provocou, "No momento atual (...) em que a dança moderna e a dança pós-moderna desfrutam de um

status cada vez mais hegemônico na programação e educação da dança em todo o mundo, é particularmente urgente a investigação dessas vozes históricas [as vozes da resistência ao colonialismo] ”(p. 163). E cabe ao debate historiográfico permitir o surgimento de outras histórias, agentes, genealogias, etc. Desligando-nos do progresso modernista e desobedecendo ao historicismo anteriormente exposto.

Para tanto, propomos o retorno à categoria de “repertório” exposta por Diana Taylor em seu livro *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2015). Em seu texto, Taylor discute o papel histórico da escrita que a conquista introduz. Expõe que o silenciamento da memória indígena foi realizado pelos conquistadores, com o argumento logocêntrico de que essas culturas não tinham escrita; e propõe metodologicamente que em vez de estudar a cultura em termos de textos e narrativas, temos que pensá-la como cenários, para que não reduzamos as práticas corporificadas à descrição narrativa (TAYLOR, 2015). Dessa forma, segundo Taylor, os cânones seriam alterados e práticas antes negligenciadas seriam incluídas.

É nessa oposição entre a escrita e as práticas corporais que se coloca a distinção entre “arquivo” e “repertório”. O primeiro é composto por documentos de materiais supostamente resistentes à mudança, ultrapassa o vivo e está estritamente relacionada à estrutura de poder, pois etimologicamente, a palavra arquivo (do grego *arkhe*) se refere à casa dos arcontes, edifício público onde os registros foram mantidos, mas também significa o início do governo. Por sua vez, o repertório atua como uma memória corporal geralmente pensada como um conhecimento efêmero e irreproduzível (TAYLOR, 2015).

Embora arquivo e repertório interajam constantemente, sendo ambos fontes relevantes de informação, tendo em vista que cada um abarca as limitações do outro, o habitual tem sido destacar o arquivo e relegar o repertório ao passado. Porém, o repertório consegue transmitir ações corporificadas ao vivo, em um aqui e agora para um espectador vivo, fazendo com que as expressões do passado sejam vivenciadas como presentes. Desse modo, a dança se apresenta como uma linguagem artística poderosa e privilegiada para a representação da memória através do repertório, podendo captar em seus corpos, gestos e movimentos coreográficos, o que é deixado

de lado pela cultura do arquivo, como os afetos, as emoções, o singular, o íntimo.

Da mesma forma, propomos desmontar as lógicas de arquivo existentes através da montagem. Como Didi-Huberman (2011) define montagem, seguindo Benjamin, é um procedimento que supõe a desmontagem prévia, a dissociação daquilo que constrói, e desta forma remonta no sentido da lembrança (traçando o memória) e recomposição estrutural (remonta o desmontado). Nas palavras de Didi-Huberman (2011):

A montagem surge como operação do conhecimento histórico na medida em que também caracteriza o objeto desse conhecimento: o historiador traça os “destroços” porque eles têm em si a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* o conjunto dos tempos heterogêneos, Tempo gasto com o agora, sobrevivência com sintoma, latência com crise [grifo do autor] (p. 175).<sup>10</sup>

Desse modo, oensamos que podem surgir as Outredades ocultas pelas narrativas dominantes da história, refletidas nos arquivos.

## Conclusões

Os estudos de dança são recentes, mas vigorosos na Argentina. Em qualquer caso, necessitamos de uma revisão dos preceitos que os fundamentam. Embaralhe e distribua novamente. Refletir sobre os pressupostos epistêmicos implícitos na historiografia da dança argentina e gerar um desengajamento epistêmico.

Por isso, ao longo deste artigo, fizemos uma revisão da historiografia das danças argentinas, concentrando-nos particularmente na análise do enunciado "Dança na Argentina". Nisso, pudemos averiguar que a Dança com maiúscula, homogeneíza outras práticas a partir de um pressuposto universalizante e eurocêntrico. Por outro lado, a preposição "na" implica uma

---

<sup>10</sup> No original: “El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis.”

identidade baseada na dança como uma importação colonial e evita definir o locus da enunciação.

Em seguida, para concluir, focamos na exposição de certas chaves para gerar uma mudança epistêmica descolonial como a "lugarização", o questionamento do "presentismo" e da linearidade temporal tendendo à teleologia do modernismo, e a inclusão de Outredades no questionamento da lógica arquivística dominante, por meio do conceito de "repertório" e "montagem".

Seria possível, a partir desse desengajamento epistêmico e das chaves descoloniais aqui enunciadas, ir ainda mais longe, mergulhando no questionamento da categoria "dança / s" como "arte" cindida de outras práticas. Nesse sentido, após a análise realizada nesta redação, dos fundamentos que embasaram os estudos da dança em nosso país, seria relevante pensar na des-diferenciação entre "alta" e "baixa" cultura, a dança como "arte" e dança com função social/ritual/etc., e história das danças e da antropologia. Desta forma, advogar por estudos de dança interdisciplinares e com metodologias próprias, mas isso faz parte de um trabalho futuro.

## Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BARBA, Fabián. Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography. In: FRANKO, Mark, **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Nueva York: Oxford University Press, 2017, pp. 399-412.

BELTING, Hans. **Likeness and Presence**: A History of the Image before the Era of Art. Chicago: Chicago University Press, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Conceptos de filosofía de la historia**. Buenos Aires: Agebe, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Barcelona: Anagrama, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual**: Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Montessor, 2002.

CAAMAÑO, Roberto. **La historia del Teatro Colón 1908-1968**. Tomo I, II e III. Buenos Aires: Cinetea, 1969.

CADÚS, Eugenia. La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo. **Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera**. Buenos Aires: n° 17/18, 2017a.

Cadús, Eugenia. **La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y práctica de la danza y políticas de estado**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, 2017b.

CARTER, Alexandra. Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance. In: CARTER, Alexandra (ed.), **Rethinking Dance History: A Reader**. Londres: Routledge, 2004, pp. 10-19.

CHAMOSA, Oscar. **Breve historia del folclore argentino (1920-1970):** Identidad, política y nación. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

CHARTIER, Roger. **El mundo como representación: estudios sobre historia cultural**. Barcelona: Gedisa, 1999.

DANTO, Arthur. **Después del fin del arte**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DE ANCHORENA, Teresa, et. al. **Siglo XX Argentino: Arte y Cultura**. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano I: Artes del hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

DESTAVILLE, Enrique Honorio, (et. al.). **Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005**. Buenos Aires: Teatro Colón, 2005.

DESTAVILLE, Enrique Honorio. **Esmeé Bulnes. Maestra incansable**. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DURANTE, Beatriz. **Historia General de la Danza en la Argentina**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

EMERY, Fernando. 50 años de danza en el Teatro Colón. In: MATERA, J. Héctor (ed.), **El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958**. Buenos Aires: Teatro Colón, 1958. p. 167-172.

FUMAGALLI, Angel. **Neglia, o la proyección del instinto**. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1983.

FRANKO, Mark. **Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GIUNTA, Andrea. **Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GREENBERG, Clement. La pintura moderna. In: GREENBERG, Clement. **La pintura moderna y otros ensayos**. Madrid: Siruela, 2006. pp. 111-127.

ISSE MOYANO, Marcelo. **La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006.

KRINER, Dora; GARCÍA MORILLO, Roberto. **Estudios sobre danzas**. Buenos Aires: Centurión, 1948.

LANDER, Edgardo. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. In: LANDER, Edgardo (Org.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2016. pp. 15-44.

MALINOW, Inés. **Desarrollo del Ballet en la Argentina: Platea sentimental**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.

MALINOW, Inés. **María Ruanova**. Buenos Aires: Planeta, 1993.

MANSO, Carlos. **María Ruanova (La verdad de la danza)**. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1987.

MANSO, Carlos. **Beatriz Moscheni: En la Danza**. Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos, 2009.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. **Otros Logos. Revista de Estudios Críticos**. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue Año 1, N° 1., 2010, pp. 8-42.

MIGNOLO, Walter. Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica. In: MIGNOLO, W. (Org.). **Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, pp. 267-293.

MORRIS, Gay. Dance Studies/Cultural Studies. **Dance Research Journal**. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 41, N° 1, 2009, pp. 82-100.

NOVERRE, Jean Georges. **Cartas sobre la danza y los ballets**. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2003.

OSSONA, Paulina. **Destinos de un destino: La danza moderna argentina por sus protagonistas**. Buenos Aires: Talaza, 2003.

TAMBUTTI, Susana. Módulo I. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes, 2015.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, María Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org.), **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018, pp. 157-179.

TAYLOR, Diana. **El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas**. Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015.

VEGA, Carlos. Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica, vol. 28, nº 28, 2014.

WILCOX, Emily. When place matters. Provincializing the “global”. In: MORRIS, Geraldine; LORRAINE, Nicholas (ed.), **Rethinking Dance History: Issues and Methodologies**. Vol. 2. Londres e Nueva York: Routledge, 2018, pp. 160-172.

ZUBIETA, Ana María. **Cultura popular y cultura de masas: Conceptos, recorridos y polémicas**. Buenos Aires: Paidós, 2004.