


revista
brasileira
de estudos
em dança




**O fardo da história da (e na) dança:
consequências da colonialidade e da
decolonialidade para historiografias dos *suls* do
“sul global”**

*The Burden of the History of (and in) Dance:
Consequences of Coloniality and De-coloniality for
Historiographies of the South of Global South*

Rafael Guarato

GUARATO, Rafael. O fardo da história da (e na) dança: consequências da colonialidade e da decolonialidade para historiografias dos *suls* do “sul global”. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 108-137, 2022.



RESUMO

O presente artigo é um esforço em diagnosticar diferentes fardos que acompanham as historiografias de dança produzidas desde os suls do globo, partindo de minha formação e experiência como historiador da dança e como dançarino e pesquisador de danças de periferia. O objetivo do texto consiste, num primeiro movimento, em analisar como esses diferentes fardos operam, para num segundo movimento, propor a hipótese de que: se a colonialidade nos lega fardos, a decolonialidade não opera necessariamente de modo diferente. Para tanto, o texto recorre ao uso de perguntas centrais com intuito de provocar o pensamento crítico e evidenciar que, a questão de sujeitos marginalizados em dança importarem não deve ser um pretexto que nos isenta a tratar de métodos e teorias historiográficas. O estudo recorre a fontes históricas e é orientado por teorias e debates existentes no campo dos estudos de dança, da história e da crítica cultural.

PALAVRAS-CHAVE História da dança; fardo; decolonialidade; colonialidade; intracolonialidade

ABSTRACT

The present article is an effort to diagnose the different burdens that accompany the historiographies of dance produced from the South of the globe, on the basis of my training and experience as a dance historian and as a dancer and researcher of dances from the peripheries. The aim of the text is, in a first movement, to analyse how these different burdens operate and, in a second movement, to propose the hypothesis that: if coloniality bequeaths us burdens, de-coloniality does not necessarily operate differently. To this end, the text resorts to the use of central questions in order to provoke critical thought and to highlight that the question of marginalized subjects in dance not mattering should not be a pretext that exempts us from dealing with historiographical methods and theories. The study draws on historical sources and is oriented by existing theories and debates in the field of dance studies, history and cultural criticism.

KEYWORDS Dance history; burden; de-coloniality; coloniality; intracoloniality

O fardo da história da (e na) dança: consequências da colonialidade e da decolonialidade para historiografias dos *suls* do “sul global”

Rafael Guarato (UFG)¹

¹ 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) e integrante del grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza. 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

Um espectro ronda o globo: o espectro da decolonialidade. Borbulham dos diferentes suls aos diferentes nortes, reivindicações e manifestos que apontam uma tarefa imediata de nível mundial neste início do século XXI, a de expurgarmos os efeitos herdados de nosso passado colonial que insiste em assombrar a contemporaneidade das práticas artísticas e dos estudos acadêmicos em dança. Neste processo, é possível reconhecermos dois movimentos mais latentes que fazem deste fantasma algo presente: o primeiro é um reconhecimento mais amplo a nível social sobre a importância de decolonizar, partindo do entendimento básico de que os efeitos da etapa imperialista do capitalismo pautada na colonização, não cessaram seus *modus operandi* com o fim do domínio monopolista político-administrativa. O segundo, tratando especificamente de dança, consiste no aumento do protagonismo de artistas e intelectuais que assumem esta perspectiva em posições de visibilidade e prestígio no campo da dança (local, regional, nacional ou internacional).

A crescente deste duplo movimento ao longo dos últimos cem anos, autoriza a comparação com a alegoria espectral entre a decolonialidade e o comunismo como sugerido por Karl Marx e Friedrich Engels (1848) no *Manifesto do Partido Comunista*. Guardadas as especificidades e historicidades entre decolonialidade e comunismo, ambos se apresentam como ameaça a parte substancial de como o capitalismo organizou formas de dominação macroestrutural. O espectro em Marx é algo ameaçador às formas de dominação vigente, e por isso mesmo, situo a decolonialidade como pensamentos e fazeres comprometidos em desestabilizar essas formas de dominação herdadas historicamente, o que impacta consideravelmente as práticas historiográficas de danças.

O que mobilizou Marx e Engels (1848) a escreverem e publicarem o manifesto, foi a tentativa de suprimir a condição de espectro do comunismo, por meio da elucidação ampla e pública das intenções desta teoria revolucionária, que assumiu a constatação da luta de classes como elemento constituinte e necessário para mudança da sociedade. E seguindo essa mesma intenção de descortinar numa perspectiva crítica, me dedicarei a examinar como os estudos dedicados à descolonização (pós-coloniais e decoloniais) tem permitido caracterizar a configuração de um duplo fardo: de um lado, o fardo da história da dança como disciplina de estudos frente

sua própria tradição, compreendendo seus procedimentos, epistemologias e objetos de estudo; de outro, o fardo que a história da dança tem sido para pessoas que trabalham com dança em seu cotidiano, permitindo ao passado de dança atuar como uma espécie de fiscal do presente em dança.

Uma vez examinado esses fardos, apresentarei as estratégias teóricas e práticas de combate ao fardo mais utilizados nos estudos de dança, para num segundo momento, ater-me à uma análise crítica sobre as consequências deste combate pela perspectiva decolonial. Nesse momento, minha atenção se recairá não somente para a perspectiva altruísta da proposta decolonial, mas também para suas consequências não anunciadas para os estudos em história da dança. A proposta consiste na ambiguidade em demonstrar que a colonialidade não possui inimigos tão facilmente identificáveis como postulado por autores latino-americanos em análises macroestruturais, ao mesmo tempo que busca demonstrar que a crítica aqui proposta não invalida as premissas denunciantes e sua importância para danças daqui.

O fardo, a colonialidade e a utilidade da história da dança

O historiador Hayden White em 1966 escreveu que a história como disciplina acadêmica carregava um fardo. Em seu texto intitulado “O fardo da história” (*The burden of history*), o autor retoma o pensamento crítico das últimas décadas do século XIX promovidas pelo filósofo Friedrich Nietzsche (2005[1874]) e sua denúncia de que a história havia se tornado algo inútil para vida em sua “II Consideração Intempestiva”. Interessado em repensar os alicerces teóricos e metodológicos da disciplina história, White (1966), atualizou a incapacidade da história de se colocar a serviço da vida, no sentido da vida que ocorre agora, no tempo presente.

A estrutura básica de argumentação, tanto em Nietzsche como em White, consiste em demonstrar que, no esforço em galgar o status de ciência, a história como disciplina pautou sua importância não somente em seus procedimentos metodológicos ou pressupostos teóricos, mas em tornar crível a ideia de “consciência histórica”². Para ambos, essa

² O pressuposto da consciência histórica presume um formato de conhecimento do passado que serviria para guiar nossas ações no presente. Nesse sentido, o estudo da história não se contenta somente em conhecer o ocorrido, mas em tornar esses ocorridos uma espécie de bússola moral para nossas ações do

consciência em seu uso excessivo faz que nos sintamos forasteiros em nosso próprio mundo, no sentido de que, tudo aquilo que é importante já foi feito, nos restando aprender e replicar no presente, os fazeres das gerações anteriores. Mesmo assim, White e Nietzsche, cada qual a seu modo, não abandonaram a história como um lugar de importância, promovendo um diagnóstico de que o problema da inutilidade não consiste na história em si, mas num modo específico de historiografia que assume primazia pela consciência histórica orientada por uma concepção altamente racionalizada e objetivada do passado, nos legando análises e heranças dedicadas e endividar o presente em relação ao passado ao mesmo tempo em que se faz distante e sem intersecção com os anseios e questões do tempo presente. Nietzsche chamou de tradicional/antiquaria e White de positivista, esse modelo de pensar e fazer historiográfico atrelado a objetividade.

Portanto, o fardo se caracterizava pelo reconhecimento dos limites da história e de sua importância para humanidade, demandando uma reação à objetividade impossível (esforçada em promover heranças e legados inabaláveis) e um combate da história com a própria história, que consistia no ataque à historiografia disciplinada e sua incapacidade, por causa de sua obsessão em tornar-se “científica”, em colaborar para a construção de perspectivas que pudessem oferecer soluções aos problemas peculiares de seu tempo.

E porque retomar esse debate de cinquenta anos atrás e amplamente debatido no campo historiográfico? Considerando ambos autores como pensadores situados em localidades privilegiadas na produção do conhecimento nortebrancocentrado, no sentido de pensarmos como e em relação a quais situações eles conseguem nos ajudar aqui nos sul do globo e em pleno início da terceira década do século XXI? O que me interessa nesse debate, é o reconhecimento dos limites da história, a ideia de fardo como um peso carregado coletivamente por ser entendido como um estorvo, um inconveniente. E a identificação de um fardo basilar comum à história como disciplina e à história da dança, consiste em liberar-se da pretensão de projetar respostas e orientações universalizadas. E nesse sentido, parto da constatação de que a área dos estudos históricos em

presente. De acordo com esta perspectiva, há uma supervalorização de experiências passadas em relação às experiências do tempo presente, uma vez que estas estão submetidas a entendimentos, explicações e condutas que já possuem orientações elaboradas e vividas por outras pessoas antes de nós.

dança nos legou dispositivos inadequados e muitas vezes obsoletos para investigar as muitas histórias da dança “abaixo dos trópicos”.

Por aqui, os fardos que herdamos em dança não possuem somente problemas teóricos e/ou metodológicos atravessados por questões de classe e ideologias que se fizeram historicamente dominantes. Estas questões são mediadas, espancadas, estupradas, roubadas, extorquidas pela histórica constituição imperial de riquezas pautada na colonização. Portanto, o desafio de produzir historiografias de dança(s) nos diferentes suls do sul global, lida com um fardo peculiar, o fardo da colonialidade. Este é um termo que tem sido utilizado para explicar as dinâmicas pelas quais o poder ao ser exercido, faz uso de heranças e legados de experiências forjadas durante a colonização.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992) explica que o funcionamento da estrutura colonial de poder foi ancorado em discriminações que permitiram às elites brancas europeias inventarem justificativas para seu domínio. E essas discriminações são hoje identificadas como raciais, étnicas, nacionais, gênero, oscilando de acordo com os interesses e populações envolvidas no processo de dominação, consistindo na edificação de um paradigma que o sociólogo argentino Eduardo Grüner (2007, p. 83) definiu como “delírio classificatório”, que ao mesmo tempo que multiplica definições, generaliza e objetiva complexas culturas com o intuito de “dividir e conquistar”. Com esta epistemologia, foi possível separar o “outro” como “não-europeu” e tratá-lo como inferior. Portanto, o regime colonial pautou sua justificativa e prática em processos de classificação e diminuição de importância através da inferiorização ao longo de séculos, de idiomas, crenças, costumes, lugares, vestimentas, danças, pessoas específicas... classificadas como “não-europeias ou descendentes de europeus”.

E o reconhecimento da colonialidade se dá com a constatação de sua manutenção ao longo do tempo. Isto é, mesmo após o fim das relações colonizadoras, ao ser notável no tempo presente que a maioria dos explorados e das danças inferiorizadas socialmente, permaneçam sendo as praticadas por pessoas que se vinculam às “raças”, “etnias”, “nações” “gêneros” ou “lugares” que foram colonizados no passado, perpetuando uma lógica desigual e combinada. Há, portanto, uma macro plataforma que orienta o reconhecimento da colonialidade e sua atuação, tendo sido esta

macro plataforma, a responsável pela incapacidade ou limitação que a história da dança tem demonstrado de si atualizar diante os problemas históricos que nos deixou os diferentes regimes colonizadores. Numa perspectiva global, esse assunto já possui perspectivas críticas (Tambutti & Gigena, 2018; Wilcox, 2018; Purkayastha, 2018; Fratagnoli & Lassibille, 2018; Cadús, 2019 e Guarato, 2019a) que denunciam a pretensão universalista de danças específicas que são generalizadas como atemporais e não provincializadas, através de termos como clássico, moderno, contemporâneo e os nacionalismos. Grosso modo, a colonialidade se faz numa prática presente e sorradeira, que insiste em categorizar para, no meio do caminho, utilizar heranças e legados específicos de dança para subjugar, simplificar, inferiorizar e/ou fazer desaparecer as distâncias que constituem as diferenças em dança. E por isso, decolonizar soa de modo ameaçador para os ouvidos mais conservadores, nos dando um exemplo prático do provérbio popular que versa “A assombração sabe pra quem aparece”.

Sobre como esses modos de exercício de poder conseguiram permanecer, é salutar termos em consideração seu aspecto sedutor. A instrumentalização da razão pelo poder colonial e sua alocação em pessoas brancas (guardadas as escalas de inferiorização existente entre pessoas brancas), heteronormativas e masculinas (guardadas as escalas das diferentes identidades de gênero que promovem camadas de exclusão) também fomentou imaginários pautados nas promessas libertadoras da modernidade. Assim como, no exercício do monopólio do poder, fez-se constante uma dominação do imaginário pautado na ideia sedutora de que a cultura europeia – e depois a estadunidense -, “dava acesso ao poder” (Quijano, 1992, p. 12). Operando por sedução, a colonialidade se perpetua também na manutenção do imaginário de que a melhoria de vida dos discriminados no presente, se dará com a aproximação e reprodução das danças oriundas de lugares e etnias de poder instituídos segundo seus princípios elaborados no passado, como a universidade e o campo artístico nos solicitam, por exemplo. Novamente aqui, o presente se faz refém do passado, tal como Nietzsche e White nos alertaram.

E para que possamos reconhecer os fardos específicos que a história da dança carrega com as pernas flexionadas atualmente, me parece precavido salientar quatro efeitos histórico-culturais da colonialidade para dança:

1 – hierarquização das qualidades e importâncias (estéticas e históricas) de danças segundo matrizes étnicas e georeferenciadas;

2 – coadunação do discriminado com sua posição marginal, mediada pelo tênue equilíbrio entre o medo de perder o que já tem e a sedução de legitimação de seus fazeres;

3 – imaginário dividido entre superioridade/inferioridade não somente de etnias, mas de corpos, gêneros, geografias, gestos, poéticas e práticas;

4 – incapacidade de desprendimento de modelos explicativos fornecidos por grupos dominantes, fazendo funcionar uma hegemonia macro que orienta os modos de dançar, de falar de dança e de si fazer compreensível ao outro.

Partindo destes pontos, eu consegui até o presente momento, reconhecer um duplo fardo da história da dança relacionado à colonialidade. O primeiro consiste na constatação de que a história da dança como área de conhecimento se manteve resistente às contribuições interdisciplinares promovidas por disciplinas como a história, a história da arte, a antropologia e a psicanálise (Vallejos, 2014), tornando-se durante muito tempo, um lugar dedicado mais à legitimação de legados do que à investigação com vistas à compreensão e explicação do passado e seus nexos com o presente. Essa constatação faz com que a história da dança – principalmente a produzida até a década de 1990 – tanto em âmbito internacional como em países da América Latina, apresentem características ambiciosas de objetividade similares às denunciadas por Friedrich Nietzsche e Hayden White, ao carregarem consigo a dificuldade de realizar análises críticas sobre cânones e de não inferiorização de danças não canônicas.

O corolário desta resistência encontrada na história da dança aqui no sul global, foi a criação de um imaginário local de que para termos nossas histórias, teríamos de eleger, fortalecer e disseminar nossos próprios cânones, nossos universais nacionais. Essa foi a saída historiográfica de herança colonial, perpetuar um fardo que vem do passado e que se instala no presente através de ideias e instituições, acionando os legados da colonialidade para promoção de tradições e estéticas específicas de dança em pleno século XX.³ Grosso modo, a historiografia dedicada ao elogio

³ Um elemento comum nas historiografias da dança na América do Sul e Central, consiste na narrativa do descobrimento da dança. Como sugerido por Diana Taylor (2013), a história da dança replica o roteiro da colonização ao sugerir que a história da dança nos diferentes países das américas, inicia-se com a chegada

desmedido e à heroicização de artistas, não consiste apenas num modo metodológico de fazer história, ela comunga de valores antiquados vinculados a uma maneira de ver o mundo que orientou a discriminação colonial, procedendo por exclusão e abandono de certas heranças de danças no mesmo processo em que elogia e canoniza danças específicas. Portanto, existe hoje um fardo histórico da história da dança com os passados em dança em nossos países, uma vez que seu modo de proceder se respalda na edificação de universalismos estéticos que autoriza a ideia de cânone ocidental, endividando o presente para com o passado em dança.

No entanto, há um segundo fardo da história da dança que nos permite reconhecer que a história, seja ela qual for, nunca pode ser plenamente tratada como inútil. Quando nos esforçamos para compreender o fardo que a história da dança exerce na prática artística, ela demonstra todo seu vigor e poder, servindo tanto para oprimir como também para proteção e reivindicação de poder. Brevemente, citarei dois ocorridos para exemplificar o que estou tentando formular. No dia 30 de março de 2020, o coreógrafo e bailarino Sandro Borelli da cidade de São Paulo publicou em seu perfil na rede social Facebook.com, uma crítica direcionada a algumas personalidades da dança cênica no Brasil, acusando as mesmas de serem apoiadoras do presidente Jair Bolsonaro, nas seguintes palavras:

Marika Guidali e Cicília Kerche apoiadoras do Bozo Verme, é isso?
Alguém pode avisar que elas estão no grupo de risco desta pandemia?
Tem mais descerebrados(as) por aí.
A dança também produz aberrações genéticas.⁴

Cinco dias depois, no dia 04 de abril, Sandro Borelli acrescentou à esta lista os nomes de Eliana Caminada e Magaly Bueno. Ao adjetivar o atual presidente da república como “Bozo Verme”, Borelli faz uso do modo caricatural de nomear o chefe do executivo, compartilhado nas redes sociais por cidadãos dissonantes das ideologias e plataformas de gestão do atual

de artistas europeus ou artistas russos que trazem consigo alguma técnica/estética de dança oriunda da nobreza europeia dos séculos XVII e XVIII. Isto pode ser percebido nos relatos dos mestres de dança de salão e nos processos de institucionalização de mestres de balé em sua tradição clássica, principalmente nas capitais nacionais na primeira metade do século XX, como: Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago, Bogotá, Montevidéu, etc.

⁴ BORELLI, Sandro. *Perfil de Sandro Borelli no Facebook.com*. 04 abr. 2020. Disponível em: < <https://www.facebook.com/sandro.borelli.3> >. Acesso em 13 abr. 2021.

governo. Também expõe como problemático o caráter negacionista do governo federal em relação à letalidade do vírus COVID-19 em tempos de pandemia. Ainda é importante destacarmos que desde as eleições presidenciais de 2018, os debates públicos sobre política governamental em nosso país se organizaram de modo majoritário com características maniqueísta. De um lado, pessoas favoráveis a uma plataforma de aspecto econômico neoliberal, acompanhado de um pensamento sociocultural de orientação conservadora e religiosa, instrumentalizado na ideia do nacionalismo, no uso da força policial e bélica, no combate à corrupção e representado por um então candidato – mas hoje presidente – ex-militar e capitão do exército aposentado.

Esse contexto nos importa na medida em que as acusações realizadas por Sandro Borelli, estão sugerindo que artistas da dança coadunam com um governo que apresenta proximidades com o modo autoritário de governar exercido por militares quando estiveram no poder. O teor denunciante da publicação de Sandro Borelli gerou um considerável debate que mobilizou 117 comentários até a redação deste texto. E o que chama a atenção nessas interações, é a reincidência de manifestações em caráter advocacial em defesa exclusivamente de Marika Gidali. De modo geral, os comentários dedicados a amparar esta artista, sustentam suas argumentações através da invocação de sua história e de sua companhia, o Ballet Stagium. A historiografia de dança no Brasil, se esforçou por legar o Ballet Stagium à memória oficial da dança em nosso país, na condição de uma dança que resistiu à ditadura (Guarato, 2019b). Portanto, a história da dança funcionou nesse caso, como ferramenta que informa ao presente e evidencia que o passado não se encerra nele mesmo, servindo inclusive para defesas a acusações públicas.

O segundo exemplo em que histórias de dança universalistas podem ser utilizadas para proteção de artistas, é o da dançarina e pesquisadora de dança trans e preta Pietra Pedrosa Silva Rodrigues (2021) ao analisar a história da dança Vogue na cidade de Goiânia, diagnosticou que esta dança apresenta nesta cidade, seus primeiros contornos vinculados a praticantes cujas identificações de gênero eram majoritariamente masculinas e heterossexuais durante a década de 1990. Assim como, nas primeiras

décadas do século XXI, a prática da dança Vogue mesmo quando exercida por dançarinas mulheres e homens não binários ou homoafetivos, se deu deslocada da Cultura Ballroom estadunidense e da ideia de comunidade que a cerca. Para a autora, esse deslocamento contribui para usos e apropriações exclusivas da estética e forma da dança, retirando dela sua contribuição comunitária para segmentos excluídos socialmente, principalmente de pessoas pretas transexuais e contribuindo para perpetuação de discriminações/exclusões históricas mesmo dentro da comunidade LGBTQIA+. De acordo com Pietra Pedrosa Rodrigues (2021, p. 1996):

...essa pesquisa se inicia como um esforço de contar histórias sobre a cultura ballroom em Goiânia, pois temos nossas histórias e elas são carregadas de ancestralidades, são geracionais, com elas damos sentido ao que construímos para nós e para nossa comunidade. (...) A dança voguing nunca é somente dança no sentido de fenômeno que se apresenta publicamente, ela faz parte de quem somos como identidade, ela está ligada a nós por muitos anos através da história. Por isso, o voguing carrega consigo essas histórias de dança com a vida das pessoas, assim como nos evidencia os primeiros momentos em se pensar movimento de dança dentro da cultura dos balls...

Para a autora, a dança Vogue é importante para o fortalecimento de grupos marginalizados. E nesse sentido, a objetivação de um passado transnacional originário da Cultura Ballroom estadunidense, na qual o protagonismo de pessoas pretas trans é notável, faz-se politicamente importante a reivindicação de “origem” e objetividade da história desta dança como forma de promover visibilidade e reconhecimento das heranças e dos saberes de pessoas silenciadas dos discursos oficiais. Aqui, a história da dança possui o uso prático de autorizar a propriedade e autoridade sobre a dança. Portanto, ao invés de tratarmos a história da dança como algo inútil, temos de reconhecer seu potencial para grupos e comunidades específicas, pois ela sempre serve a alguém. E nesse mesmo processo, ao mesmo tempo que a história da dança beneficia alguns, ela descredibiliza outros grupos e comunidades.

Neste ponto do texto, conseguimos entender que o fardo do qual tratava Hayden White não é o mesmo fardo que as histórias de danças dos diferentes suls do globo carregam. A solução proposta por White (1966, p. 125), consistia em questões metodológicas, propondo que “O historiador

contemporâneo deve reestabelecer o valor do estudo do passado, não como 'um fim em si mesmo', mas como forma de fornecer perspectivas sobre o presente que contribuem para a solução de problemas peculiares ao nosso tempo."⁵ Ora, a invalidade da proposta de White se encontra justamente no reconhecimento de que, quando vistos daqui, o problema do passado é que ele é notado justamente como o alicerce para os problemas do presente. Em alguma medida, mesmo sabendo de todas limitações e problemas da história objetivada, para heranças e legados de dança discriminadas e inferiorizadas ao longo de séculos, a história – mesmo quando generalizada - não perde sua utilidade, ao contrário, ela passa a ser reivindicada como *arma de combate* no direito ao reconhecimento destas heranças e legados.

Portanto, ao invés de tratar a história por sua inutilidade metodológica, a partir da história de danças dos sul's do globo, temos a percepção do aspecto prático e bélico da história da dança e seu poder de legar heranças ao presente e futuro. Nesse âmbito, estamos tratando de danças cujos passados quando foram objetivados, o foram pela perspectiva da inferiorização, permitindo um reconhecimento social implícito e autorizado exclusivamente como ser inferior. O fardo do passado histórico da dança para pessoas que dançam está na importância do passado e não em sua inutilidade, uma vez que ele permite o exercício de poder através de heranças que são utilizadas no presente. Nesse sentido, existe um outro fardo da história da dança constituído por sua barbárie em conceder a etnias e grupos específicos situarem suas ancestralidades em dança como algo relevante para sociedade ao passo que outros grupos e etnias foram privadas desta possibilidade.

A partir do reconhecimento destes dois fardos presentes na história da dança, nos parece mais plausível a constatação de que suas historiografias não é apenas um conhecimento, mas que sua própria constituição se deu por uma ideologia transformada em disciplina para atender aos interesses de grupos dominantes das sociedades modernas. Nesse ponto de vista, a história da dança se torna um conhecimento

⁵ No original: "The contemporary historian has to establish the value of the study of the past, not as "an end in itself," but as a way of providing perspectives on the present that contribute to the solution of problems peculiar to our own time."
(tradução minha)

justamente quando se põe a rever seus próprios preceitos, que majoritariamente até a década de 1990, foram orientados pela premissa da universalização de heranças e legados, permitindo um endividamento simbólico dos sul's global com heranças de danças específicas. Há, portanto, uma premissa basilar que ampara os fardos: o prestígio que técnicas e estéticas de dança gozaram ao longo do tempo, foram resultado de forças culturais específicas representadas pelo colonialismo e imperialismo. O diagnóstico desta premissa é associado à constatação de que as forças culturais se alteraram significativamente nas últimas décadas, alterando também o prestígio que a história da dança desfrutava. Ela não é mais uma área guardiã de saberes canônicos do passado em dança que servirão de orientação para práticas artísticas do presente, uma vez que, o acúmulo destas heranças e legados se deu de modo desigual e geraram dívidas impagáveis. É justamente este peso que a história depositou em artistas e estudiosos da dança durante muito tempo, que se voltou contra ela, um peso de heranças e legados que foram abandonados e excluídos da história.

A história da dança como arma e prática de combate ao fardo

Uma vez entendido a história da dança por seus usos práticos, as últimas décadas vivenciaram um processo de produção de armamento para o confronto. E as principais munições que a área dos estudos de dança na América Latina tem feito uso, provém dos estudos dedicados a descolonizar o pensamento e práticas de dança, pautados em duas vias principais: os estudos pós-coloniais e decoloniais. Aqui, farei uma breve apresentação destas duas grandes frentes, buscando demonstrar suas aproximações e como o pensamento que se intitula de decolonial, busca se diferenciar do pós-colonial.

A terminologia pós-colonial reúne uma pluralidade de pensadores que ganharam notabilidade internacional principalmente após a década de 1970, acompanhando os processos de lutas pela independência de países africanos que ainda vivenciavam regimes colonizadores em plena segunda metade do século XX. Por isso, é impossível reduzir os estudos pós-coloniais a preceitos específicos, sendo caracterizado por uma perspectiva macro que consiste em redistribuir a autoridade de pensar a sujeitos e

localidades inferiorizadas ao longo da história, bem como, uma crítica fervorosa à perversidade das consequências da colonização no presente e o reconhecimento de outras perspectivas para análise cultural que interseccionam etnia, classe, gênero e raça.

O primeiro grande movimento consistiu em entender como o colonizador pensa e como o colonizado consegue pensar sua posição a partir das explicações do colonizador, sendo notório a aproximação com pensadores pós-modernos, pós-estruturalistas e do revisionismo marxista, principalmente da filosofia francesa e dos estudos culturais britânicos dedicados à análise crítica da cultura. Assim como, passa a ser notado escritos de autores africanos, árabes e indianos como Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi, Kwame Nkrumah, Edward Said, Ashis Nandy, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Valentin Mudimbe, Ngũgĩ Wa Thiong'o, Achille Mbembe e o Grupo de Estudos Subalternos Sul-Asiático, dedicados a pensarem os efeitos deixados pelo colonialismo tanto em países colonizados como naqueles que exerceram a colonização como colonizadores.

Orientados pela crítica ao eurocentrismo e majoritariamente realizada por intelectuais de localidades marginais, foram os estudos pós-coloniais que formularam as críticas a respeito das escalas de marginalização e subalternização, no sentido de que, conforme uma pessoa ou localidade acumula posições que foram historicamente sexualizadas, classistas, racializadas e geopolitizadas, menos poder de saber lhe é conferido, portanto, menos autoridade à sua fala e a seus fazeres de dança, limitando suas contribuições à ideia de “saber local” (Mudimbe, 1998). Ou, como demonstrado por Gayatri Spivak (1988) a respeito dos atalhos epistemológicos e as armadilhas de “dar voz” ou “deixar falar”, desvelando as formas de domínio homogeneizantes da globalização (pretensamente universais), se dedicando para isso, a olhar para mulheres indianas e às interseccionalidades do poder (racial, étnico, gênero, classe). Grosso modo, os estudos pós-coloniais reinsertaram a importância da ideia de ideologia como conjunto estruturado que fornece explicação e justifica a relação das pessoas com o mundo, utilizando-se de representações que as articulam e fazem operar formas de domínio e subordinação, funcionando na esfera da

consciência e do inconsciente, permitindo a naturalização das condições de subalterno e/ou de dominador.

Para os estudos de dança, as contribuições do pós-colonial para descolonizar o conhecimento e práticas vão desde críticas nortecentradas às ideias de cânone ou de clássico e sua pretensa atemporalidade, presumindo que a “boa dança” ou a “boa história da dança” seja algo válido e replicável para todo mundo e com versões únicas, como realizadas por exemplo, por Susan Manning (1993), Mark Franko (1995) e Isabelle Launay (1996); às leituras críticas sobre o passado em dança de localidades não-globohegemonicas, como os escritos de Ananya Chatterjea (2009), Rafael Guarato (2010), Roberta Marques (2016), Prarthana Purkayastha (2018), Eugenia Cadús (2020) e Juan Vallejos (2020), por exemplo.

Coadunando com esse aspecto de crítica cultural dos estudos pós-coloniais, em diferentes localidades da América Latina, tem ganhado destaque autores que se identificam sob o termo decolonial. O termo apareceu de um grupo de pesquisadores latino-americanos que se encontravam estudando e trabalhando no Estados Unidos, que se reuniram para fundar o Grupo Latino-Americano de Estudos Subalternos, em 1993. Mas neste encontro, perceberam que as referências lidas por eles eram principalmente produzidas por teóricos europeus, e entenderam isso como uma traição à ideia de pensamento dedicado a descolonizar, uma vez que a manutenção de autores pós-modernos e pós-estruturalistas replicavam aquilo que criticavam, o predomínio da supremacia norte e branco centrada. Daí a importância do conceito de colonialidade do poder que Aníbal Quijano (1992) e suas denúncias, demonstrando que o domínio está na manutenção de centralidades e periferias através das diferenças, sendo esta dominação justificada a princípio pela ideia de raça, mas que se propaga para dominação epistêmica, gênero, geográfica, economia, estética, poética, acadêmica, etc (Mignolo, 2002 e 2003; Maldonado-Torres, 2007; Lugones, 2008).

Na intenção de justificarem suas diferenças que permite falar em decolonialidade ao invés de pós-colonial, diferentes pensadores se dedicaram a explicar que a América Latina serviu como exemplo aos modelos de colonização globais, tendo por aqui, as relações de

inferiorização durado mais tempo e exercida de modo mais violento, produzindo diferenças coloniais de aspecto profundo. Por isso, o pensamento decolonial coaduna com o pós-colonial sobre a necessidade de o conhecimento ser situado, reconhecendo que são as margens que nos ensina a pensar com ela. Assim como, o pensamento e prática decolonial reforçam o aspecto crítico e a ênfase numa ideologia rebelde acompanhada de uma perspectiva de esperança no futuro, a partir do enfrentamento de problemas opressores que vivenciamos em nosso passado.

Portanto, o primeiro passo para definição de decolonial em deslocamento aos estudos pós-coloniais - mas não em oposição - consiste na atitude rebelde e na atuação prática de promover posturas frente aos modos de dominação no tempo presente. Portanto, consiste não apenas em criticar e denunciar, mas também em promover atitudes práticas desobedientes com vistas a interferir nos modelos de dominação historicamente forjados a partir da colonização, como uma espécie de “tarefa imediata”. Entretanto, na prática, o pensamento decolonial não possui uma unidade de ação. A unidade que permite em falarmos de um “pensamento decolonial”, consiste em seu diagnóstico da colonialidade e na proposta de rebeldia a ela, existindo diferentes propostas e estratégias concorrendo entre si sobre quais as táticas a serem empregadas, sendo comum a proposição por exemplo, de um roubo de autorias que autoriza a indiferença com a história nortecentrada... o decolonial em história da dança é antes de tudo, uma revolta (Cadús, 2019 e Guarato, 2019a).

E são nessas revoltas que eu gostaria de me ater daqui em diante, quando o decolonial ganha o aspecto de um movimento – também descrito como “giro decolonial” - que passa a aglomerar lutas que interseccionam posturas antirracistas, feministas e de crítica marxista, que no meu ponto de vista, por aqui sempre existiram. Parafraseando Jesús Martin-Barbero: nós praticamos a decolonialidade muito antes desta terminologia existir. Deste modo, a força que o pensamento decolonial ganhou nas últimas décadas, é tributário de uma condição opressora e de uma existência rebelde vivenciada na prática pelos muitos corpos marginalizados historicamente em nossas sociedades latino-americanas, que nos permite reconhecer as historiografias de danças como ferramenta de poder social.

E se no presente desfrutamos do consenso de que a colonialidade é uma consequência da modernidade e seu amparo na colonização, nos demandando rebeldias para combatê-la, faz-se importante que nos perguntemos: qual a função do historiador da dança num momento de rebeldias? Com a intenção de estimular o debate sobre este assunto, gostaria de propor que consigamos perceber também com parâmetros críticos, sobre quais as consequências da decolonialidade para historiografia(s) de dança(s). E faço esta proposta motivado menos pela busca em desqualificar o pensamento e movimento decolonial, com o qual coaduno em muitas de suas atitudes, mas antes, seguindo a premissa popular que versa: “nem tudo que reluz, é ouro”.

Consequências da decolonialidade para história(s) de dança(s) dos suls do globo.

A consequência imediata do pensamento decolonial para histórias de danças, uma vez que assume o compromisso de desfazer heranças pautadas na colonização, é privilegiar pessoas, heranças, lugares e ideias que foram historicamente marginalizadas. Portanto, ao longo deste debate não podemos perder de vista que há um grande benefício para as diferentes heranças de dança dos suls do globo quando optam pelo pensamento decolonial, que consiste no deslocamento de poderes e importâncias, revigorando o poder prático da teoria e nos permitindo falar em “movimento decolonial”, uma vez que possui uso prático e orientado por uma ideologia que permite agrupamento e disputa social. Esta consequência decorre da organização ideológica de cunho teleológico do pensamento decolonial, que estabelece a raiz de um mal infra-estruturado identificado no passado, mas que se expande de modo determinista para o presente de modo estrutural e macro, portanto, onipresente; depois, estabelece a urgência de práticas políticas de intervenção que garantam o combate à permanência deste mal, sejam elas quais forem; e um futuro a ser alcançado, onde a colonialidade deixaria de existir.

O que me atrai nesta proposta teleológica é: a ausência de um projeto de ação orientada para dizimar a colonialidade. Por um lado, podemos conceber esta ausência de projeto de ação orientada no pensamento decolonial, como um reconhecimento democrático de que xs

latino-americanxs vivenciam a colonialidade e a compreendem no dia a dia, as nuances e as dinâmicas pelas quais seu poder se atualiza. E deste modo, dadas as diferentes escalas e facetas de sua perpetuação, seria o próprio cotidiano e cada localidade, que demandará projetos específicos. Por outro lado, pode sinalizar uma imaturidade política do pensamento decolonial, no que diz respeito à compreensão sobre o próprio funcionamento da sociedade e suas dinâmicas que permitem a perpetuação da colonialidade, transferindo assim, a responsabilidade destas tarefas para os grupos marginalizados e pessoas não marginalizadas interessadas no reparo histórico.

Em ambas possibilidades, a consequência de convocar as pessoas para o combate sem orientação, abre frestas para uma multiplicidade de discursos e práticas que se enunciam como decoloniais, inclusive antagônicas entre si. Por isso, o decolonial como movimento é mais difuso e disperso que o decolonial como pensamento, nos demandando que entendamos a distância entre essas duas instâncias. E como historiador da dança, também me interessa compreender aquilo que o “movimento decolonial” não anuncia e que fica velado em seus pressupostos: junto da pergunta “a quem serve as histórias da dança já escritas?” devemos acrescentar “a quais grupos a premissa decolonial promove?”, “quais são as heranças de dança que ganham projeção?” Minha hipótese é que, junto à democratização anunciada, o “movimento decolonial” em seu uso prático, serve também à edificação de grupos de dominação (escalas de elites internas a setores marginalizados) que passam a articular a hegemonia e não necessariamente ao combate à hegemonia estabelecida.

Formulo esta constatação ao perceber que nesta saga global e macro histórica em busca de justiça, o decolonial promove um jogo de espelho entre colonizado e colonizador, entre dominante e subalterno que nos impede de reconhecer as escalas entre estas posições, sem as quais eu entendo, dificilmente conseguiremos de fato combater a colonialidade em historiografias de danças. E por isto, eu inicio este trecho dedicado às consequências da decolonialidade, alertando sobre o aspecto genérico de suas explicações e sua incapacidade de responder à realidade material imediata em sua complexidade.

Em primeiro plano, ao eleger o aspecto macro explicativo, o pensamento decolonial apesar de primar pelas diferenças coloniais, finda por essencializar um modo de colonização na América Latina, não conseguindo adentrar às diferenças entre regiões e aos modelos portugueses e espanhóis de exploração, por exemplo. Há, portanto, um vazio de estudos sobre colonização nas propostas e nas formulações da decolonialidade. Assim como, existe uma naturalização explicativa decorrente de sua universalização, fundando uma plataforma explicativa que é pega pela mesma arapuca que pretende escapar (a modernidade), ao formular um sistema explicativo monístico.

Na prática e no tempo presente, o modelo explicativo pautado basilamente na inferiorização étnica e de gênero, serve para explicar muitas relações sociais permeadas pela colonialidade, mas nem todas. E vou citar alguns exemplos: eu sou homem, branco, cisgênero e heterossexual. Dada estas minhas características, ocupo um lugar privilegiado que me garantiram a hegemonia brancocêntrica e machocêntrica. No entanto, quando estou frente outrxs pesquisadorxs de dança do norte global, sou tratado como latino-americano e me é dado um lugar de fala como intelectual marginal (educadamente chamado de emergente). Porém, quando estou professor na universidade eu perco essa posição e volto a ocupar o papel do dominador/opressor, tanto por meus aspectos físicos-biológicos, por minha identidade de gênero quanto por meu cargo como professor doutor. Portanto, numa única pessoa é possível existir o exercício da colonialidade (como homem, branco, cisgênero, heterossexual e professor doutor) e ser inferiorizado pela mesma colonialidade (como latino-americano em âmbito internacional). E é esse trânsito entre exercer e sofrer a colonialidade, que o pensamento decolonial não consegue explicar.

Para ser um pouco mais elucidativo em meu exemplo, vou descrever como sofrer a colonialidade pode ao mesmo tempo, me conferir poder entre marginalizados através do funcionamento desta mesma colonialidade.⁶ Nos

⁶ Consigo dar outros exemplos desta dinâmica aplicada a grupos afrodescendentes e periféricos, no artigo "Os conceitos de 'dança de rua' e 'danças urbanas' e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade", dividido em duas partes e publicado na revista Arte da Cena nos anos de 2020 e 2021.

estudos de dança principalmente nas últimas duas décadas em âmbito global, ser um intelectual marginal e se anunciar como descolonial ou decolonial, tornou-se uma moeda valorizada. As tradições nortecentradas dos estudos de dança reconhecem hoje mais facilmente, a importância das diferentes heranças de dança. Contudo, há uma recorrente expectativa de que nós consigamos dar conta de nossas localidades nacionais. Me refiro a uma espécie de fetichismo acadêmico de que o pesquisador argentino quando inserido numa dinâmica global dos estudos de dança, assuma a responsabilidade de falar de Argentina, assim como, de que o pesquisador brasileiro ou indiano, também se submeta a análises macro de seus países.

O lastro que exemplifica minha sentença pode ser encontrado no artigo sobre arquivos de dança que eu escrevi a pedido do editorial da *Dance Research* em 2020, mas também no teor elogioso do texto de Cristina F. Rosa (2020) que insiste na possibilidade de um “Brazilian Body”⁷ em performances do Grupo Corpo sem problematizar essa relação com os fetiches da alteridade internacional, assim como, a ideia de “calor” proposto por Ananya Chatterjea (2020) ao tratar de dança contemporânea em contextos não hegemônicos, quando vistos por países da América Latina, reforça a exotização do corpo extensamente debatido em países latino-americanos. Não pretendo com esta exposição questionar a qualidade destes textos, mas tão somente identificar que há um rastro comum: intelectuais oriundos dos diferentes suls, quando imersos no mercado acadêmico global, assumem para si a responsabilidade de falar pelo “sul”. E isso não é uma crítica, é uma constatação. E o entendimento desta dinâmica da colonialidade exige que adentremos neste caso, a questões como: porque nos pedem e esperam isso de nós? E principalmente, porque nos submetemos em fazer esse tipo de análise?

O efeito desta constatação é a edificação de pessoas que passam a exercer um domínio entre subalternos, no sentido de silenciarem outros subalternos com esta postura de assumir a posição falar de nações e suls,

⁷ Desconsiderando tanto o conjunto das obras do Grupo Corpo que não possui a “brasilidade” como elemento norteador de suas obras, como a historiografia local produzida por Daniela Reis (2005) dedicada ao assunto, a autora parte de questões amplamente problemáticas no contexto nacional para edificar e perpetuar expectativas internacionais de interação da dança realizada por artistas brasileiros com audiências globais.

mesmo que não tenhamos esta intenção. Nesta faceta da colonialidade, se o subalterno não pode falar, ele pode ao menos dominar outros subalternos. E o que eu gostaria de enfatizar com esse exemplo, é que a colonialidade possui diferentes facetas. Enquanto há algumas facilmente identificáveis - como as realizadas pelo pensamento decolonial - muitas outras quase invisíveis, transversalizam seus usos e nos demonstra os perigos entre nós mesmos quando nos colocamos na posição de representantes de grandes regiões e promovemos a generalização de nós mesmos.

Também decorrente da perspectiva macro, há uma consequência resultante da supremacia da explicação decolonial e seu uso ideológico-prático sobre as condições materiais. Ao avesso, o movimento decolonial tem promovido a idolatria e a re-implementação das narrativas de heróis e vilões, reabrindo as celas e o espectro do fardo da história que retorna para assombrar historiadores. Tem sido cada vez mais comuns o aparecimento de narrativas históricas que ao invés de compreender ancestralidades em suas tensões e antagonismos, as apresentam como uma espécie de “salvação positivada”, contribuindo para o fortalecimento de

elites indígenas e afrodescendentes que, ao mesmo tempo que combatem o domínio da branquitude, reforçam e põe em marcha a hegemonia existente, ou seja, o modo de funcionar que permite que estas pessoas e não suas comunidades se reforcem mutuamente.

Deste modo, assim como existe um lado obscuro da modernidade, na prática, existe a manutenção de muitas dinâmicas da colonialidade atravessando os fazeres decoloniais.⁸ Quero me referir aqui, à denúncia da opressão decolonial realizada pela dançarina e geógrafa chilena Mónica Pinto Verdugo (2021), que obriga pessoas marginalizadas historicamente a se vincularem a ancestralidades étnicas e demanda o culto a heranças

⁸ A também notável crítica da feminista argentina Maria Lugones (2008) ao trado da questão de gênero em Aníbal Quijano nos auxilia a formular esta premissa. Lugones ao se amparar nos estudos da socióloga nigeriana Oyéronké Oyewùmil em seu livro “A invenção das mulheres”, reconhece que, diferente da explicação determinista e macro estrutural sobre a colonialidade do poder, o sistema de gênero dimorfo foi constitutivo da colonialidade do poder assim como a colonialidade do poder foi constitutiva deste sistema de gênero. Ou seja, apesar de reconhecer a colonialidade proposta por Quijano e seu poder, Lugones evidencia que esse poder não é irradiador, mas difuso e multifacetado.

específicas. Na concepção de Verdugo, o movimento decolonial apresenta seus limites e privilégios ao concentrar suas lutas ao aspecto étnico, inculcando uma lógica biológica (fenotípica) de reivindicação a partir de parâmetros culturais ancestrais. De acordo com esta crítica, o decolonial não consegue mensurar as condições materiais do presente, tendendo a fortalecer pessoas, grupos e lugares étnicos que já possuíam certo acesso antes mesmo da reivindicação, assim como, desmerece e inferioriza as existências mestiças urbanas e periféricas que dialogam suas identidades com os meios de comunicação massivos e que não possuem lastro temporal suficiente de seus fazeres, “pues en su condición mestiza no hay nada que reivindicar o patrimonializar.” (Verdugo, 2021, p. 141)

Visto por este ângulo, o movimento decolonial é importante e consegue beneficiar pessoas, lugares e instituições de dança que assumem e se reconhecem em ancestralidades étnicas inferiorizadas pelo processo colonial: ancestralidades indígenas e afrodescendentes. Portanto, daqui decorre a importância e a expansão dos usos do decolonial em historiografias de dança, ele funciona como uma ferramenta no combate às desigualdades históricas que ao longo de séculos, inferiorizou, invisibilizou e abandonou heranças indígenas e afrodescendentes, principalmente através dos processos de nacionalização e regionalização dos fazeres dancísticos, mas faz pouco em relação a fazeres e tradições familiares de dança que não se adequam aos discursos de ancestralidades étnicas.

Pronto, uma vez compreendido que existem grupos beneficiários do movimento decolonial, cabe-nos reconhecer se esses benefícios são distribuídos de modo igualitário entre os membros de um mesmo grupo étnico discriminado historicamente ou se esses benefícios são concentrados em pessoas, lugares e instituições de dança específicas? O que estou pleiteando aqui, consiste em reconhecer que, uma vez que nossas atenções se concentram em danças que foram historicamente consideradas indignas, como procedemos para historiografar essas danças? E aqui, é onde o decolonial apresenta seu aspecto mais conservador, pois tem sido comumente seduzido pelos procedimentos teóricos e metodológicos brancocêntricos de historiografar danças, fazendo uso recorrente do modo positivado, elogioso e ansioso pela canonização de pessoas, lugares e

instituições de dança não-brancas. No Brasil, são exemplos deste procedimento o livro “Eros Volusia: criadora do bailado nacional” de Roberto Pereira (2004), o documentário de Lilian Solá Santiago e Mariana Monteiro (2005) intitulado “Balé de Pé no chão - a dança afro de Mercedes Baptista” e o livro recém publicado de Paulo Melgaço da Silva Junior (2021), “Mercedes Baptista: a dama negra da dança”. Também a recorrência de nomes como Inaicyrá Falcão dos Santos, Rubens Barbot, Ismael Ivo, Rui Moreira, Elísio Pita, Eusébio Lobo da Silva, Raimundo Bispo dos Santos ao tratar de danças negras, nos evidenciam que tem recebido destaque alguns artistas negros que se relacionaram com o campo artístico da dança em comparação desigual a histórias de danças negras que não se relacionaram com o campo artístico da dança.

Mesmo reconhecendo que este movimento é temporalmente recente e que consiste numa “postura que reivindica uma justiça cognitiva aos saberes e fazeres de dança historicamente minorizados” (Ferraz, 2018, p. 2), vale destacar a ampla adoção do procedimento de reconhecer personalidades negras na dança que a branquitude definiu como cênica. O que estou formulando aqui, é que as iniciativas decoloniais tem procedido de modo muito mais próximo à colonialidade do que supõem, uma vez que as grandes massas de excluídos, as comunidades e os saberes não legitimados permanecem em sua grande maioria, invisibilizados pela luz ofuscante das sestrelas da dança. Por esse viés, vale perguntar se as orientações afetivas e intelectuais das tradições afrodescendentes e indígenas ao olharem para o passado com seriedade, possuem mais proximidade com o inimigo do que gostariam? Ou seja, exercem domínio, estabelecem hierarquia, edificam cânones e os fazem funcionar dentro de modo articulado entre aqueles que se destacam e aqueles que não se destacam? Se for este o caso, nosso esforço poderá se concentrar na constatação de: o que muda não é a supressão das relações de dominação, elas permanecem... mas em explicar quem a exerce e de qual modo?

Ainda seguindo a esteira decolonial, a reivindicação das ancestralidades não sucumbe as dívidas históricas, ela mantém a dinâmica de que estamos em dívida histórica, modificando o credor. Deste modo, o decolonial em historiografias de dança desloca as heranças, mas faz

permanecer as dívidas do presente para com o passado histórico de danças. E deste modo, o pensamento decolonial nos lega um outro fardo para histórias de danças, diferente e diluído pelo brilho do decolonial, mas que não deixa de ser um fardo por reluzir.

Encarando os fardos e suas consequências

Até aqui, fiquei com a impressão de que o texto apresenta um aspecto cético quanto a mudanças. Mas não é esta minha intenção. E por isso, escolhi conduzir a etapa final com vistas a apontar algumas questões com as quais me defronto quando pretendo fazer historiografias desde os diferentes suls do globo. O mais urgente me parece ser o reconhecimento das facetas da colonialidade ainda pouco evidenciadas, que consiste em entender que a colonialidade não é propriedade de um grupo específico de pessoas caracterizadas historicamente como europeu/estadunidense, homem, branco, heterossexual ou de pessoas que possuem a nacionalidade de países imperialistas. A colonialidade refere-se aos efeitos que essa articulação geográfica, étnica e de gênero produziu para o exercício e manutenção de poder, ou seja, as suas estratégias de dominação amparados em princípios orientados por práticas de inferiorização e/ou simplificação da complexidade do “outro”, mesmo que esse outro seja um “igual”. Dito de outro modo: quais são os princípios que permitem simplificar ou inferiorizar as danças do “outro” de nós mesmos? Essa pergunta não possui resposta de imediato, ela é um alerta, para que não finjamos que o problema da colonialidade se faz presente exclusivamente nas relações entre norte e sul global ou entre grupos étnicos distintos, mas antes, que elas são mais facilmente identificadas nestes contextos.

Seguindo o diagnóstico da pesquisadora e artista Jotta Mombaça (2016), a colonialidade é poder que pode ser exercido independente da etnia, das identidades de gênero, da religião. Os séculos de colonialismo fizeram amadurecer uma colonialidade que se replica sozinha, sem a necessidade da plataforma opressora e coercitiva descrita pelo pensamento decolonial, nos exigindo a habilidade para reconhecermos as formas de funcionamento do que tenho chamado de intracolonialidade (Guarato, 2021). Nesse sentido, o decolonial como fantasma deve permanecer assombrando não apenas as elites hegemônicas, mas também as elites

locais, étnicas, de danças que fazem uso do decolonial para se imporem sobre outras versões e heranças de dança em seus lugares.

Na prática, a colonialidade e decolonialidade não são faces opostas e objetivadas de um tabuleiro de xadrez, elas são constantes e móveis. E para reconhecê-las, temos de qualificar quem são em cada uma de nossas análises, as posições hegemônicas, de dominação, de subalternidade e como estas se articulam ou não com legados específicos do modo de explicar e funcionar o poder colonial. Enquanto numa escala macro se torna fácil agrupar e explicar relações de opressão e inferiorização de danças entre grupos étnicos distintos, quando olhamos para danças praticadas por pessoas de um mesmo grupo étnico ou de identidade de gênero, como fazemos para perceber a manutenção da colonialidade do poder nestas relações? Esta paralaxe nos desafia a não nos limitarmos aos diagnósticos macro do pensamento decolonial, para adentrarmos à explicações práticas de como a colonialidade permanece e se atualiza em relações e situações específicas de nosso cotidiano. Afinal, toda relação de colonialidade é pautada no exercício de um poder que oprime ou a colonialidade permanece também por meio de um poder que se exerce por seu aspecto acolhedor e integralista?

Assim apresentado o problema, nos desafia a compreender as relações entre colonialidade, dominação e hegemonia, palavras que em muitas ocasiões se confundem e perdem seu potencial explicativo. Um exercício simples que podemos realizar, é nos perguntarmos: concordamos que toda colonialidade pressupõe dominação, mas é plausível afirmar que toda dominação corresponde à relações de colonialidade? Se não, onde de baliza as fronteiras entre dominação e dominação pela colonialidade? Quais relações, estéticas, gestos, movimentos, coreografias exercem dominação sem serem colonizadoras? Olhando daqui do Brasil, tenho a impressão de que estas instâncias ficam nubladas aos olhos historiográficos não treinados para perceber estas distâncias.

Recentemente, tem me chamado a atenção a capacidade com que a comunidade afrodescendente estadunidense periférica, tem conseguido sistematizar, hierarquizar, valorar e reinventar suas heranças no cenário urbano. Tomemos rapidamente como exemplo a dança *Krumping*, que

surgiu no início deste século XXI e em menos de uma década, dispunha de um dicionário dedicado a sistematizar seu fazer, o *Krumptionary* (2008) elaborado por um grupo de percussores que se nomeavam como *Krump Kings*.⁹ Esse grau de organização de dançarinos periféricos afrodescendentes nos Estados Unidos, nos evidencia as disputas pelas hegemonias dentro da própria cultura *Krumping*, movendo grupos a se organizarem segundo os mesmos princípios que garantiram a supremacia de dança étnicas como o balé em sua tradição clássica no ocidente, a sistematização, reivindicação de autorias e a propagação internacional de seus conhecimentos localizados.

O que estou formulando aqui, é que em geografias que exerceram o papel de império, mesmo as comunidades periféricas comungam de uma aura de poder sobre seu saber. Ou seja, eles se organizam e fazem uso da colonialidade mesmo estando em periferias de seus locais e organizam as informações de suas tradições locais, com vistas à disseminação das mesmas em outras localidades. Portanto, no caso do *Krumping* é inegável a afroreferencialidade da dança, no entanto, como essa referencialidade que é usada e posta para funcionar no meio social, não lida com pressupostos epistemológicos de comunidades afrodescendentes, mas sim, com a dinâmica de dominação imperialista dos locais onde estas pessoas habitam no presente.

No caso brevemente relatado, as informações culturais são ancestrais e afrodescendentes, mas sua organização e distribuição no presente são brancocentrada. Mas nos importa compreender: o quê é resolvido neste modelo de projeção de heranças? Se resolve, resolve para quem? A questão não é apenas qual herança está sendo reforçada, mas tão importante quanto o quê está sendo revigorado, é prestarmos atenção em “como” estes processos estão se constituindo, tendo em vista que hegemonia não se faz de modo localizado e facilmente identificável, mas nas tensões e consensos entre dominantes e subalternos que permitem o

⁹ O dicionário ficava disponível online no site <http://krumpkings.com>. No entanto, como o grupo foi desfeito, todo material foi retirado da rede. Mas é possível encontrar trechos do *Krumptionary* em diferentes perfis no site youtube.com

hegemônico permanecer e se atualizar, por vezes com opressão, outras por consenso.

Por fim, me parece plausível reconhecermos que, assim como a colonialidade, a decolonialidade também produz seus legados. E como um pensamento rebelde, podemos nos perguntar: a quem interessa a edificação de legados e heranças? É possível histórias de danças sem a obrigatoriedade de heranças? A questão é reconhecermos que existem danças que possuem e reivindicam heranças e danças nas quais essas heranças são justamente aquilo que deve ser menosprezado para que a dança permaneça viva. E me parece que são estas danças sem heranças, que inventam seus legados em seus presentes do agora, que tanto a colonialidade como a decolonialidade buscam reduzir com seus aspectos essencializadores e suas buscas de estabelecer a presença do passado no presente.

Na ocasião da banca de defesa de minha orientanda de mestrado Patrícia Ordaz, que pesquisa aspectos da musicalidade ancestral indígena no México, ouvi que as pessoas tratadas como “mestiças” deveriam se identificarem como indígenas ou negros, tendo o processo de colonização criado esta categoria “mestiça” como ferramenta de epistemicídio. Não posso negar que o argumento de Patrícia Ordaz é importante e atende muitas pessoas em seus processos identitários. No entanto, ao se fazer algo determinante, a obrigatoriedade de identificar-se com heranças estabelecidas numa trilogia branca, afro e indígena, o decolonial apresenta seu caráter autoritário no esforço pela democratização de heranças. Seguindo esta perspectiva, as danças e seus fazeres ganham validade histórica somente ao estarem vinculadas a identidades/ancestralidades específicas, estando as danças que não se identificam em ancestralidades, tratadas como “inconscientes” de suas histórias, e portanto, incapazes de reconhecerem suas ancestralidades por incapacidade. E deste modo, o decolonial opera junto e articulado com a colonialidade, inferiorizando e simplificando os processos de identificação e de construção simbólica, sempre fadados a estarem refém de um passado originário.

E por que não desenvolvemos as heranças de dança sem obrigação com passados ou hierarquias? Somente é possível reconhecer a

importância através da ortodoxia das heranças e da edificação de legados? Qual papel o legado cumpre e quem precisa de legado? Do quê ele nos “protege” ou supostamente nos “blinda”? Ao mesmo tempo, em qual tipo de endividamento ele nos lança? Estas perguntas nos evidenciam que, a questão de os sujeitos marginalizados em dança importarem, não podem ser um pretexto que nos isenta a tratar de métodos historiográficos.

E por tudo isto, o combate decolonial nos convoca para o entendimento de que a história da dança é mais útil do que nunca. Ao invés de recusarmos os discursos historiográficos, temos de ocupar e entrincheirar a história da dança, batalhando por nossos passados, pois eles contribuem para as práticas do presente e edificação de nossos futuros. Por esta perspectiva, o passado nos é mais útil quando serve para nos demonstrar e termos consciência de que esse mesmo passado contribui para éticas que sejam responsáveis no presente para seus efeitos futuros e menos para obedecer e nos endividar. Por isto, ao invés do fardo, devemos nos questionar se as histórias que escrevemos se dedicam a endividar as pessoas no presente ou escrevemos para futuros diferentes do presente?

Vivemos em lugares nos quais é impossível existir história da dança sem fardos. Mesmo que insistamos em não os reconhecer, eles não deixarão de existir. E esses fardos se apresentam para nós através do reconhecimento dos privilégios, mas também das responsabilidades sociais.

Neste processo, o estudo histórico auxilia a legitimar poderes constituídos ou a si constituir... em todas as escalas da vida social. Por isso, há sempre implicações éticas e políticas em fazer história da dança a partir daqui, e no presente, nos demandando que reconheçamos a ambiguidade existente nos usos que fazemos da colonialidade em nossas propostas decoloniais.

Referências

CADÚS, Eugenia. *Danza y peronismo: disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos, 2020.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. *Intersticios De La política Y La Cultura*. Intervenciones Latinoamericanas, vol. 8, n. 16, p. 143-166, 2019.

CHATTERJEA, Ananya. Red-Stained Feet: Probing the Ground on which Women Dance in Contemporary Bengal. In: FOSTER, Susan Leigh (Ed.). *Worlding Dance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, p. 119-143.

CHATTERJEA, Ananya. *Heat and Alterity in Contemporary Dance*. South-South Choreographies. Londres: Palgrave Macmillan, 2020.

FERRAZ, Fernando. Danças negras: historiografias e memórias de futuro. In: *Historiografias da Dança Brasileira*. São Paulo: Sesc, 2018. Disponível em: < <https://www2.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Ensaios+e+Criticas/Historiografias+da+Danca+Brasileira/> >. Acesso em 01 dez. 2021.

FRANKO, Mark. *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

FRATAGNOLI, Federica; LASSIBILLE, Mahalia. *Danser contemporain: gestes croisés d’Afrique et d’Asie du Sud*. Montpellier: Deuxième époque, 2018.

GRÜNER, Eduardo. El “lado oscuro” de la modernidad. Apuntes (latino-americanos) para ensayar en clave crítica. *Pensamiento de los confines*, Nº 21, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 81-98.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. *Investigaciones en Danza y Movimiento*, v.1, p. 3-21, 2019a.

GUARATO, Rafael. *Ballet Stagium e a fabricação de um mito: imbricações entre dança, história, memória e crítica de dança*. Curitiba: CRV, 2019b.

GUARATO, Rafael. O Culto da história na dança: olhando para o próprio umbigo. In: *Anais do VI Congresso ABRACE*. São Paulo: Memória Abrace Digital, 2010.

GUARATO, Rafael. Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte II). *Arte da Cena*, v. 7, n. 1, p. 150–175, 2021.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

LAUNAY, Isabelle. *A la recherche d’une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*. Paris: Chiron, 1996.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *Tabula Rasa.*, n. 9, 2008, p. 73-102.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGOQUEL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, pp. 127-167.

MANNING, Susan. *Ecstasy and the Demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

MARQUES, Roberta Ramos. Ensino de história da dança e dança documental: por uma história afetiva, emancipada e performativa da dança. In: *Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Goiânia: Anda, 2016, p. 684-694.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Martin Claret, 2004 [1848].

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Aka, 2003.

MIGNOLO, Walter. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. *The South Atlantic Quarterly*, 101, n.1, p. 57-96, 2002.

MOMBAÇA, Jotta. Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada. *Concinnitas*. Ano 17, V. 01, nº 28, pp. 341-354, 2016.

MUDIMBE, Valentin Y. *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. II Consideração Intempestiva: sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: _____. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro / São Paulo: PUC-RJ/ Loyola, 2005 [1974], p. 67-178.

PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PURKAYASTHA, Prarthana. Decolonising dance history. In: MORRIS, Geraldine; NICHOLAS, Lorraine. (eds). *Rethinking dance history*. London: Routledge, 2018, pp. 123-135.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, vol. 13, n.9, 1992, pp. 11-20.

REIS, Daniela de Sousa. *Representações de Brasilidade nos Trabalhos do Grupo Corpo: (des) construção da obra coreográfica 21*. Dissertação (Mestrado em História)- Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

RODRIGUES, Pietra Pedrosa Silva. História da Dança Vogue em Goiânia: gênero, arte e sociabilidades urbanas (1990-2020). *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Salvador: Editora ANDA, 2021. p. 1995-2001.

ROSA, Cristina F. Performing Brazilianness through dance: the case of Grupo Corpo. In: ALBUQUERQUE, Severino J.; BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. (eds.) *Performing Brazil: Essays on Culture, Identity and the Performing Arts*. University of Wisconsin Press, 2015.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço. *Mercedes Baptista: a dama negra da dança*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2021.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan, 1988, p. 66-111.

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

THIONG'O, Ngũgi Wa. *Decolonising the mind: the politics of language in African literatures*. London: James Currey; Nairobi: Heinemann Kenya, 1987.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Embarrar el canon: por una coreopolítica de la abundancia. *Arte da Cena*, v. 6, n. 2, p. 7–37, 2020.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible? *Telondefondo*, n. 20, p. 155-173, 2014.

VERDUGO, Mónica Pinto. Territorio y tensionalidades centro/periferia en la actual enseñanza de la danza en Santiago de Chile.: Relato desde la periférica Escuela A Danzar!. *Arte da Cena*, 7(1), pp. 115–149, 2021.

WHITE, Hayden. The burden of history. *History and Theory*, Vol. 5, No. 2, 1966, p. 111-134.

WILCOX, Emily. When places matter: provincializing the 'global'. In: MORRIS, Geraldine; NICHOLAS, Lorraine. (eds). *Rethinking dance history*. London: Routledge, 2018, pp. 160-172.

Recebido em 21 de abril de 2022
Aprovado em 04 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança