

revista  
brasileira  
de estudos  
em  
**dança**

## **Derrubar monumentos e grafitar a história da dança.**

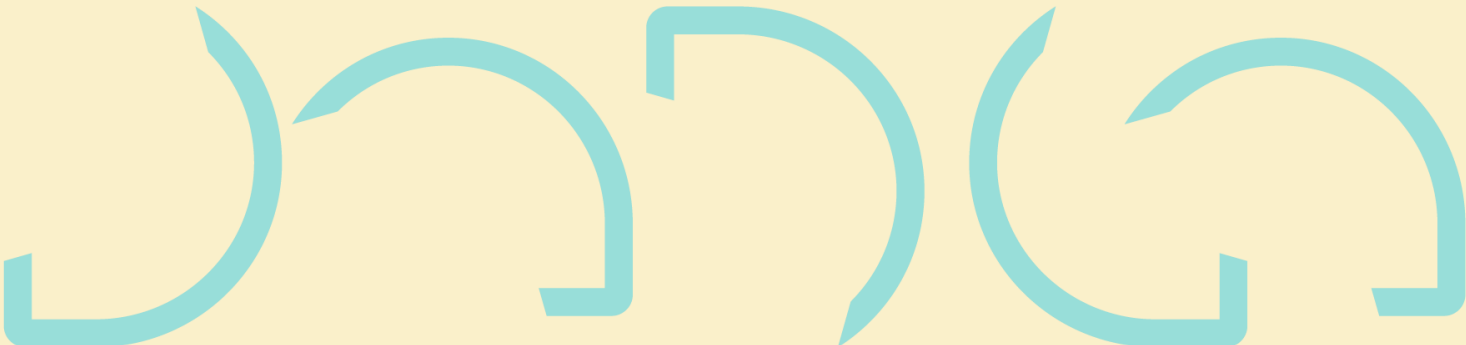
**Táticas irreverentes das danças latino-americanas**

*Tear Down Monuments and Graffitiing Dance History.*

*Irreverent Tactics from Latin American Dances*

Eugenia Cadús

CADÚS, Eugenia. Derrubar monumentos e grafitar a história da dança. Táticas irreverentes das danças latino-americanas. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 89-107, 2022.



## RESUMO

Este artigo trata de experiências metodológicas e pedagógicas para descolonizar a historiografia das danças. Estas se desenvolvem a partir da metáfora de pichar/grafitar a história, que implica também demolir monumentos. A referida metáfora propõe a historiografia dominante como as paredes do espaço público puro, linear, branco e organizado, a receber interferências pelo grafite como tática irreverente, como iconoclastia secular. A escrita argumenta a favor da intervenção gráfica como crítica, como questionamento do que está estabelecido e do que poderia ser, como escrita de risco à qual os historiadores devem responder.

PALAVRAS CHAVE: História da dança; América Latina; Grafite; Descolonização; Demonumentalização

## ABSTRACT

The article summarizes methodological and pedagogical experiences for decolonizing the historiography of dances. These are developed from the metaphor of graffitiing history, which also implies tearing down monuments. This metaphor presents the dominant historiography as the walls of pure, linear, white, and clean public space that graffiti is meant to intervene in as an irreverent tactic, a secular iconoclasm. The writing argues for graphic intervention as critique, as questioning what is established and what should be, as a writing of risk to which historians should respond.

KEYWORDS Dance history; Latin America; Graffiti; Decolonization; Demonumentalization.

# Derrubar monumentos e grafitar a história da dança. Táticas irreverentes das danças latino-americanas<sup>1</sup>

Eugenia Cadús (CONICET/UMA/UBA)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Quero agradecer a Rafael Guarato pelo convite para participar do II Seminário Internacional de História(s) de Dança(s) em 2021, cujas perguntas guiaram a escrita do presente artigo. Da mesma forma, agradeço especialmente ao GEDAL porque seus intercâmbios me motivam a repensar a prática e repensar-me constantemente no processo de descolonização. Além disso, a presente escrita reúne diferentes experiências percorridas com eles e foi nutrida por seus comentários e leituras.

A versão original deste texto foi escrita em espanhol e foi publicado neste mesmo número do Dossiê. Tradução para o português realizada por Isabela Buarque.

<sup>2</sup> Eugenia Cadús é Pesquisadora Assistente do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET). Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires, onde também exerce a docência e coordena o Grupo de Estudos de Danças Argentinas e Latino-americanas (GEDAL). Pesquisadora do Departamento de Artes do Movimento da Universidade Nacional das Artes. Participa da Associação Internacional - Dance Studies Association (DSA) como Nominations Committee Representative. Membro do Núcleo de Cultura e Peronismo (UBA) da Rede de Estudos sobre o Peronismo. Integra o Conselho Editorial da série "Composições para o dissenso: perspectivas ibero-americanas da dança" editada pela Direção de Dança da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM). É membro do conselho editorial da Revista Conversations Across the Field of Dance Studies, editada pela DSA e Michigan Publishing. Seu trabalho artístico em dança inclui a participação como consultora artística e histórica e dramaturgista em diversas obras. Autora do livro "Dança e Peronismo. Disputas entre cultura de elite e culturas populares" (Editorial Biblos, 2020), assim como inúmeros artigos científicos.

*“Vou correndo para ver/ o que escreve em minha parede/a tribo de minha rua”<sup>3</sup>*

Quando eu era adolescente, andava sempre com uma lata de spray em minha mochila. O principal era ter algo para comunicar à sociedade, e nos momentos certos, o que implicava uma série de fatores como encontrar a parede certa e contar com amigos que avisariam se alguém se aproximasse, podia ser um dia qualquer ou um contexto determinado, como uma manifestação social, então, eu poderia pegar a lata de spray, agitar (desejando que não estivesse entupido desde o último uso), e em letras grandes e coloridas, escrever em uma parede. A adrenalina do proibido circulava pelo corpo e o incentivava. Esticar-se, colocar-se nas pontas de pés, inclinar-se, agachar-se, mover-se no espaço e colocar todo o corpo para conseguir escrever. Uma escrita que mobiliza e pretende mobilizar. Com o passar dos dias, o corpo seguia marcado por ela, salpicado de pequenas gotas de tinta que deixavam vestígios para quem prestasse atenção em vê-los. O corpo também seguia marcado pelo sorriso que aparecia quando passava por aquela rua e lia aquilo que eu queria que todos vissem, com o prazer que somente uns poucos sabiam que era eu, e que a mensagem transcendia e se diluía no anonimato. O sorriso segue aparecendo hoje quando leio algo em alguma parede que interrompe o cotidiano para introduzir um comentário: pode ser um desenho, palavras, cartazes, que incluam dimensões inesperadas como a crítica, o poético, o irônico, o absurdo, o lúdico, e até mesmo o performático.

Interesso-me pela intervenção do espaço público como modo de questionamento do que está estabelecido e do que deveria estar. Um gesto irreverente com uma mensagem de uma voz amplificada/alta. Neste sentido, o grafite se refere a uma intervenção desobediente na esfera pública. Cabe ressaltar que, embora eu utilize a palavra “grafite” para nomear esta prática, a entendo de modo amplo, sem reduzi-la a um estilo, técnica ou material. Pode ser uma pintura, grafite, uma escrita com spray, um desenho com aerógrafo, um estêncil, um adesivo, uma escrita com

---

<sup>3</sup>Cabe ressaltar que todos os subtítulos desta escrita são versos ou estrofes da música *Vencedores vencidos* do icônico grupo de rock argentino, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota (1988).

marcador, um cartaz colado, etc. Me refiro àquela prática de irrupção pública que se baseia no anonimato coletivo e na iconoclastia secular.

Entendo por iconoclastia a destruição pública de símbolos sagrados com o propósito de suprimir toda lealdade à instituição que os utiliza e de anular todo respeito que se tem pela ideologia difundida por tal instituição, a qual se agrega o adjetivo “laica/secular” para não fazer referência somente à religião, mas a qualquer instituição. Este é um conceito que retomo de análises realizadas por Daniel James (1987) da conhecida manifestação popular massiva de 17 de outubro de 1945, que configurou o mito de origem do peronismo, ao mesmo tempo que marcou a inserção das massas na vida política da Argentina. Neste cenário, tanto o espaço público como a coreografia social estabelecida foram terreno de disputa, como já foi analisado em outros estudos (Cadús, 2020a). James entende como iconoclastia laica/secular os ataques aos lugares de elite e seus representantes, os grafites em monumentos durante a referida manifestação, assim como os cantos conhecidos de “Alpargatas sim, livros não!” ou “Menos Cultura, mais trabalho”, os quais não eram reivindicações literais, contudo, pelo contrário, constituíam um protesto contra a distribuição desigual do poder cultural da época.

Neste sentido interessa-me a intervenção na parede, a interrupção de pressupostos estabelecidos, de uma continuidade. Como metáfora disso, o grafite pode ser um modo de trabalho para uma opção decolonial e uma ferramenta de leitura crítica frente a historiografias que se supõe homogêneas, ininterruptas, *organizadas, puras e brancas*.

*“Cão pastor/ quem descansa em/ manto preto/ ensaio geral para a farsa atual/ teatro de motim”*

Começemos, então, a analisar a metáfora, e proponho começarmos por aquilo que a tática do grafite vai intervir. Em termos da história das danças, as paredes, a rua ou o público estabelecido se refere aos discursos hegemônicos. Já me dediquei em escritos anteriores à análise da narrativa dominante da historiografia das danças argentinas (ver Cadús, 2019, 2020b, 2022). De modo geral, podemos dizer que a mesma se baseia em uma história progressiva em que uma tradição de dança é

legitimada em detrimento de outras. O início está sempre no Norte Global ocidental (Europa ou América do Norte) e a dança local emerge e se (sub) desenvolve como “periférica” a este suposto centro. Este fato coloca uma alteridade tanto espacial quanto temporal que instala a ideia de um receptáculo que assimila danças cuja origem está sempre em outro lugar. Esta lógica, embora já estudada a respeito da Argentina, poderia se extrapolar ao restante da América Latina.

Tal historiografia dominante da dança se encontra presente na academia e no ambiente educativo – entendido em um sentido amplo que inclui também a educação em espaços formais e não formais – que a reproduzem como *universal* sem se dar conta de que obedecem a uma construção ideológica determinada. Nesta hegemonia cultural das danças excluem-se diferentes práticas para se referirem exclusivamente à dança cênica, também entendida de um modo limitado, reduzindo-a a expressões artísticas e técnicas que se substituem progressivamente em uma linearidade temporal e homogeneizam a prática da dança em uma série de rótulos como balé, dança moderna, dança contemporânea ou performance. Estes rótulos são retirados de suas marcas contingentes de espaço, tempo e condições políticas, sociais e culturais, para passarem a ser denominados como *A Dança*, ou seja, são universalistas na medida em que são particularmente dominantes. Deste modo, se cria e reproduz um cânone e genealogias determinadas, configurando uma colonialidade do saber/poder.

Assim, estas historiografias marcadas pelo historicismo, compõem uma história totalizante e homogênea que se baseia na progressão dos fatos. O historicismo, conforme Walter Benjamin (1989), se refere ao nexos causal de momentos históricos que somente se constitui como tal através do relato histórico. Por outro lado, Benjamin propõe “parar de desvendar a sucessão de dados como um rosário” (1989, p. 191) entre os dedos e capturar a constelação. Nesse ponto me interessa ressaltar a metáfora religiosa que podemos vincular com a iconoclastia. A continuidade historicista está baseada no relato da modernidade que se postula como uma totalidade ininterrupta. Tal como expõe Adolfo Albán Achinte, “temos sido colonizados pelas narrativas de exatidão, pela linearidade da

existência que vai se desenvolvendo por etapas e que devem ser superadas a todo custo para poderem chegar a *ser*” (2013, p.449). Além disto, na historiografia das danças, tal teleologia está dada, no plano estético, a partir da ideia progressiva do modernismo greenberiano que implica a ideia de *pureza* (Barba, 2017), e em que a dança se reduz a uma série de sucessões até eliminar tudo o que é acessório e se configurar como uma arte autônoma.

Deste modo, as danças locais se regem por modelos impostos a seguir para *ser*. O que é, em si mesmo, uma falácia da modernidade. O dito *ser* ressoa como a ideia de *limpeza/asseio*. A esse respeito, retomo o pensamento de Rodolfo Kusch (2000) para quem o asseio gera tensão com contrapartida do *fedor*, representando um ideal que não se alcança, uma busca estrangeira. De acordo com Kusch, o asseio funciona como metáfora de um “ser racional, civilizado, mercantil; um ser que domina sua vontade e transforma seu mundo” (Viveros Espinosa, 2016, p. 220).

O asseio/ limpeza, faz eco na configuração de uma ideia de *branquitude* na medida em que há uma “cor do poder”, como analisa Albán Achinte (2013), e existe um processo de branqueamento nos termos de Frantz Fanon. Quer dizer, se produz uma despigmentação da pele para assimilar “a supremacia do asséptico, puro, luminoso e imaculado: o branco” (Albán, 2013, p. 445). Desse modo, durante a conquista da América se configurou um sistema de representação da alteridade, pintado com o pincel do colono, a partir de sua perspectiva e tratando de impedir que o sujeito colonizado pudesse se representar a si mesmo (Albán, 2013). Tal como sinaliza Albán, “tempo e representação se conjugaram para formar uma potente equação quase insolúvel: o pré (anterior a) e a epiderme cromatizada (índio, negro, zambo, mulato). O pré-moderno era caracterizado por tudo que não era branco” (2013, p. 444). Estabelece-se, assim, uma cromática do poder e um ser que nunca se alcançará. Neste contexto, a possibilidade de conceber uma arte latino-americana tem sido forjada/marcada por uma mediação entre o local, o específico, o outro, e a narrativa universal, sem reconhecer suas dinâmicas próprias, como veremos mais adiante.

Refiro-me a todos estes aspectos quando trato da metáfora de historiografias como paredes ou espaços públicos que se supõem homogêneos, ininterruptos, *organizados, puros e brancos*. Diante disso, me interessa a ideia do grafite como escrita que interrompe tais discursos. O grafite como uma inscrição que se refere a possibilidade de fixar, bem como mobilizar uma ideia, do mesmo modo que outras artes da modernidade, como a fotografia ou a coreografia. Neste sentido é possível analisar o seguinte trabalho de foto-escrita (Fig. 1) coletiva do Grupo de Estudos de Danças Argentinas e Latino-americanas que dirijo, junto ao artista visual Alejandro León Cannock. O tríptico se intitula “O *paradoxo dos grafos*” e é parte do projeto “(Re)mover(nós): diálogos expansivos transdisciplinares”, com curadoria de Virginia Fornillo e Letícia Rigal. Foi publicado originalmente na plataforma online da dança *Loïe Revista* em novembro de 2020, junto das seguintes palavras:

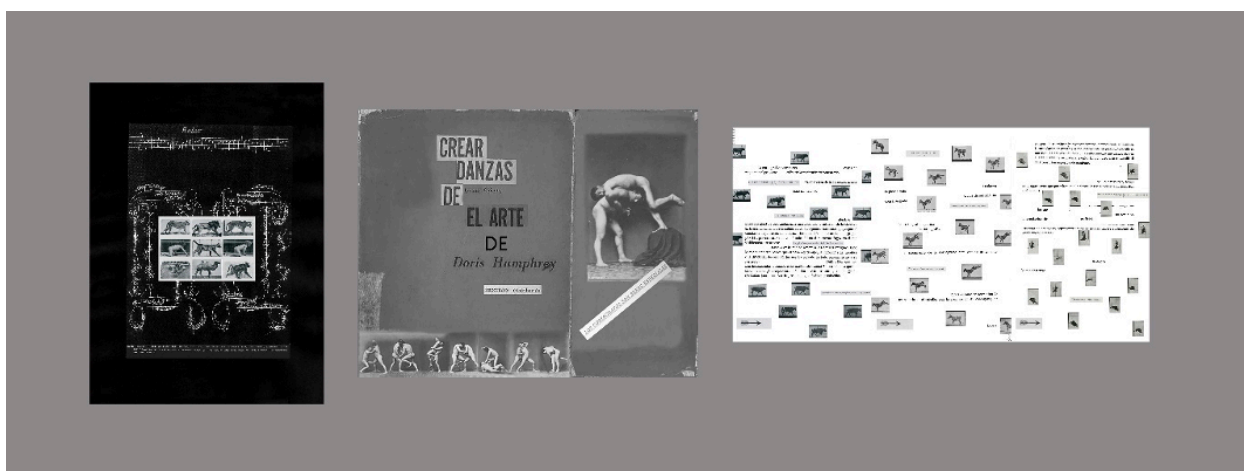


Figura 1 - Figura 1. O *paradoxo das grafias* (CANNOCK y GEDAL, 2020)

O *paradoxo das grafias*, ou  
A História hegemônica da coreografia como dispositivo para civilizar os corpos e seus movimentos, ou  
Como dominar o movimento, corrigi-lo, fotografá-lo, ou  
A versão apócrifa de *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lês quel son apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrages-utiles Maîtres à Dancer & à toutes lês personnes quis'appliquent à la Dance* (1700) de Raoul Auger Feuillet, ou  
História canônica da coreografia no Ocidente, ou  
A quietude como um cânone coreográfico, ou  
Signos universais para domesticar, ou  
Grafias como paradoxos, ou  
Interpretações aberrantes de *El arte de crear danzas* (1959) de Doris Humphrey, ou

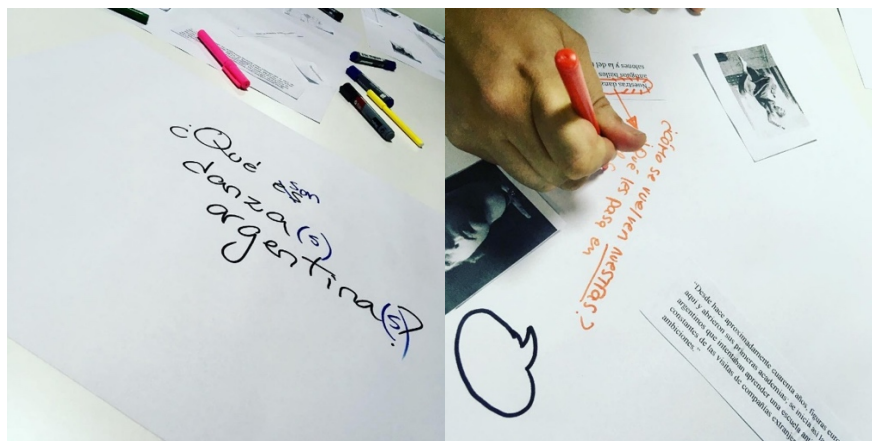


História da trágica condição de uma coisa efêmera, ou  
Como a dança sofre sua finitude contra a arte infinita da economia, ou  
Leituras não autorizadas de *Agotarladanza. Performance e política domovimento* (2006) de André Lepecki, ou  
Ilusões de tridimensionalidade, ou  
....., e  
....., ou  
....., ou  
....., etc.

Neste caso, trabalhamos a partir da ideia do grafite e da colagem como intervenções para romper e dismantelar discursos estabelecidos sobre a escrita, a coreografia e a fotografia. Frente a estas histórias que se propõem como totais, as intervenções acentuam a *falha* estrutural moderna (Grüner, 2007). Por meio da iconoclastia laica/secular, *O paradoxo...* desestabiliza o estabelecido, seja a narrativa do movimento ou a da quietude, neste caso, para chamar a atenção sobre os discursos que nomeiam nossas práticas.

*“E agora atiro porque é minha vez/ neste tempo de plumagem branca/ De um mudo com sua voz/ de um cego como eu/ Vencedores vencidos”*

Em diferentes oficinas utilizo a ideia de grafite para intervir nas palavras e imagens hegemônicas da história das danças e a partir daí gerar montagens, colagens, heterogêneas e anacrônicas, desobedientes, que servem de disparadores para o debate. Por exemplo, como se pode observar nas fotografias seguintes (Fig.2 e 3), proponho frases e imagens descontextualizadas, anonimizadas, sem referências de autoria nem de origem. Xs participantes podem escrever desenhar nestas folhas grandes, quase em branco, dialogando com o existente ou introduzindo novas propostas. A primeira coisa que aparece é a observação, o temor de dar o primeiro passo, a dúvida, e até o respeito, mas sempre que alguém realiza o primeiro registro, xs demais participantes seguem. Gera-se uma situação lúdica em que as hierarquias se quebram. Assim, podem aparecer leituras críticas de autores reconhecidos, questionamentos a narrativas estabelecidas, e, inclusive, vandalismos a rostos heroicos. Os monumentos textuais e iconográficos suspendem tal condição e podem sofrer intervenções e serem questionados.



Figuras 2 e 3. Registro da oficina “Como construir desobediência na história da dança argentina?” ditada por Cadús no Festival Internacional de Dança Contemporânea, Performance e Ações Transdisciplinares “Dançafora”, Centro de Arte, Universidade Nacional da Prata, La Plata, 14 de março de 2019.

Neste sentido, o que vem depois é parecido ao acontecido nos últimos tempos, em diferentes protestos sociais onde há intervenções e, inclusive, derrubada de monumentos colonialistas. Já nos protestos de 2019 no Chile, pintaram, decapitaram queimaram, interviram e derrubaram aproximadamente vinte estátuas como a de Cristóvão Colombo em Arica (A Descolonizadora, 2019)<sup>4</sup>. Podemos ver outros exemplos nos protestos de 2021 na Colômbia, onde manifestantes da cidade de Barriquila derrubaram a estátua de Colombo (Fig.4), e logo escreveram frases como “por nossos mortos” (Protestos na Colômbia: derrubaram uma estátua de Cristóvão Colombo em Barriquila, 2021). Anteriormente havia sido objeto destes atos de *justiça histórica* – com o nome de seus protagonistas –, as imagens dos conquistadores Gonzalo Jiménez de Quesada em Bogotá (Torrado, 2021b) e Sebastián de Belacázar em Cali (Torrado, 2021a) a mãos de indígenas misak. Também em La Paz, Bolívia, em agosto de 2021, um grupo de manifestantes pintou o rosto de uma estátua de Colombo de preto e tentaram derrubá-la durante o Dia da Revolução Agrária (ocorrida em 1953), antigamente “O Dia do Índio” – que é celebrado em 2 de agosto desde 1937 – (Molina, 2021). Neste caso, aliás,

---

<sup>4</sup>A Descolonizadora é um projeto editorial e de criação sobre as ações coletivas de descolonização. O mapa citado representa as ações de desmonumentalização levadas a cabo durante os primeiros 100 dias da revolta social que explode o 18 de outubro de 2019 no Chile.

é interessante a ideia de *recromatizar* a história que se encontra implícita no rosto pintado. Esta estátua havia sido grafitada em março daquele ano por ativistas feministas que pintaram no pedestal da mesma, mensagens de denúncia contra a elevada taxa de feminicídios que o país registra, unificando, deste modo, as lutas anticoloniais e antipatriarcais, que, como sabemos, não podem estar divididas.



Figura 4. Fotografia publicada no diário *Página 12* e 30 de junho de 2021 (Protestos na Colômbia: derrubaram uma estátua de Cristóvão Colombo em Barranquilla, 2021).

Pela direita, estas ações são categorizadas como vandalismo, insulto, ou atentado ao patrimônio. O que nos remete a uma noção conservadora da história que quer evitar que as heranças sejam políticas. Porém, apesar das reações daqueles que detêm a hegemonia, nestes gestos anticoloniais existe também um vínculo direto entre presente e passado a partir do *salto* (Benjamin, 1989) histórico da luta coletiva, e há uma busca de resignificação dos espaços públicos.

Neste sentido, em outros países como Argentina, México ou Venezuela, o próprio Estado promoveu a remoção das estátuas de Colombo e suas substituições por estátuas de Juana Azurduy, e o monumento às mulheres indígenas, nos primeiros casos, enquanto que, em Caracas, foi o povo que julgou e condenou simbolicamente, e pendurou a estátua de Colombo em 2004, antes de ser substituída, em 2015, pelo monumento ao cacique Guaicaíouro (García Marco, 2016).

Também cabe destacar que estes tipos de ações não só acontecem na nossa América, mas também na Europa, como se pode ver nos protestos na Bélgica e na Inglaterra, onde as estátuas de Leopoldo II, cujo regime no Congo testemunhou o assassinato e a mutilação de pelo menos 10 milhões de africanos (Siegal, 2020), e de Edward Colston, um traficante de escravos do século XVII, foram pintadas e queimadas no caso belga, e derrubada e jogada na água no caso inglês. Atos similares aconteceram na Nova Zelândia, por exemplo, e nos Estados Unidos, onde as ações remetem a vínculos com os protestos do movimento Black Lives Matter.

Assim, as batalhas pela memória são transnacionais já que unem as lutas contra a opressão. Neste sentido se define o conceito de *Sul Global*. Como explica Boaventura de Sousa Santos (2011), entendemos o Sul Global não necessariamente como um Sul geográfico, mas metaforicamente, um Sul anti-imperial. Nas palavras do autor,

É a metáfora do sofrimento sistemático produzido pelo capitalismo e pelo colonialismo, assim como por outras formas que por eles foram sustentadas como, por exemplo, o patriarcado. É também o Sul que existe o Norte, o que costumávamos chamar de terceiro mundo interior ou quarto mundo: os grupos oprimidos, marginalizados, da Europa e América do Norte (de Sousa Santos, 2011, p. 16).

Neste contexto, deve-se elucidar que também existe um Norte Global no Sul, composto pelas elites locais que se beneficiam do capitalismo global. Estendendo essa ideia com a temática principal desta escrita, poderíamos dizer que também existe um Norte Global nas narrativas dominantes das danças e na Cultura hegemônica, assim como naqueles que se opõem a modificá-las.

Retomando a história das danças em conexão com as experiências dos protestos apresentados, me pergunto (de forma retórica) se por acaso não há frases, relatos históricos, origens ou começos, figuras heroicas, etc, estabelecidas e endurecidas como monumentos que constituem representações públicas instaladas e repetidas no plano do comum – o público – e do sentido comum. Como causa da monumentalização de certos relatos, as oficinas que realizo propõem questionar as frases instituídas a partir da intervenção gráfica. Também nesse sentido, com o Grupo de Estudos de Danças Argentinas e Latino-americanas temos vandalizado a figura de Jean Georges Noverre, como se pode observar na imagem que segue (Fig. 5) criada a partir da ideia de meme, inclusive fizemos um adesivo de WhatsApp rompendo os muros digitais que hoje ocupam também nosso cotidiano.



Figura 5. Meme criado pelo GEDAL em referência a 29 de abril.

Derrubar estes monumentos não significa negar o passado, mas sim, pelo contrário, consiste em trazer ao presente um passado não contado. E o fato dessa luta pela memória acontecer no espaço público que remete à construção de narrativas dominantes onde alguns têm um lugar simbólico central e outros não estão representados, expõe a ferida colonial e sua violência epistêmica (Mignolo, 2007). Tal como nos lembra a célebre frase da tese sobre a história número sete de Benjamin, sobre os bens de cultura que os dominadores detêm, ou seja, os herdeiros dos vencedores: “Jamais se dá um documento de cultura sem que seja a vez da barbárie” (1989, p. 182).

Por este motivo, x historiadx do materialismo histórico deve tomar distância, no sentido do espectador distanciado brechtiano. O grafite como tática pode servir para tal distanciamento, para gerar pensamento crítico. Além disso, a iconoclastia destas manifestações aponta a necessidade de não celebrar um passado cheio de injustiças, racismo, colonialismo e genocídio, mas não significa esquecê-lo, e sim “penteá-lo a contrapelo”.

Em nossa formação aprendemos uma História (com letra maiúscula) cheia de colonos e colonas, e de heróis e heroínas. Xs primeirxs, valendo-se da redundância, chegam primeiro, são as visitas, os padres e mães fundadoras. Xs segundxs, são aqueles “pioneiros” e “pioneiras” ou *iluminadx*s que se destacam por sobre xs demais sem lutas ou conflito aparente. Assim se relata a história, fazendo um corte e sinalizando um início claro. No caso da dança cênica argentina, destaca-se especificamente que o balé moderno “chegou” ao país em 1913 pelas mãos da companhia franco-russa Les Ballets Russes<sup>5</sup> (ver por exemplo, Durante, 2008); posteriormente, em 1944, “chegou” a dança moderna em sua vertente norte-americana trazida por Miriam Winslow<sup>6</sup> e em sua versão alemã por DoreHoyer na década de 1950<sup>7</sup> (Isse Moyano, 2006), que mais tarde se tornou a dança contemporânea atual, mediada por outras “visitas” posteriores como Jennifer Muller e Merce Cunningham dos Estados Unidos ou Pina Bausch de Alemanha, para citar alguns (Falcoff, 2008). Nestes relatos, as danças argentinas sempre são endividadas, incompletas, atrasadas, subdesenvolvidas, em relação àquele suposto e variável centro, ao mesmo tempo em que apresentam Buenos Aires como uma metrópole que, como tal, tem vínculos principalmente com outras capitais do mundo, e exerce colonialismo.

Podemos identificar estes discursos com o chamado na história da cultura latino-americana, *modelo de reprodução* (Subercaseaux, 1988), que reconhece a origem colonial como uma condenação à condição de “periferia” da Europa. Esse modelo superdimensiona o rol das elites locais

---

<sup>5</sup> Sobre a complexificação deste início nos encontramos trabalhando na atualidade.

<sup>6</sup> Sobre a problematização deste segundo início, pode-se ler mais em Cadús (2020a).

<sup>7</sup> Acerca da Ausdruckstanze seu desenvolvimento na Argentina cabe notar que Patricia Dorin (2014) fala de um processo de *hibridização* nos termos de Canclini, após a “chegada” de Hoyer.

na “imposição” de um gosto e hegemonia em articulação com o pensamento estrangeiro, propondo a importação de ideias, conceitos e estéticas, escondidas de suas condições de produção. Para o modelo de reprodução trata-se de máscaras que ocupam o lugar de elaboração do próprio pensamento, o que, de fato, oculta uma visão essencialista e dual da cultura Latino-americana na qual, por um lado, haveria um componente autóctone (pré-colombiana, indígena ou rural) e por outro, uma ilustração (estrangeira e iluminista). Deste modo se gera o que Bernardo Subercaseaux denomina como “consciência pesada” (1988, p. 128), que se refere a inconformidade de uma cultura que se sente “postíça”, condenada à cópia, a pensar e línguas estrangeiras (incluindo, poderíamos dizer nesse caso, as técnicas e estéticas de movimento). Assim, esta perspectiva desconhece os processos de *interculturalidade* (Fornet-Betancourt, 2004) ou *transculturação* (Rama, 2008), que se produzem desde a própria conquista (Valdés, 2021). Trata-se de uma visão linear consolidada, progressiva, hierárquica, da “*hybris* do ponto certo”, universalista, historicista e de negação da simultaneidade.

É necessário hoje aprender a repensar, investigar prestando atenção à “vontade de estilo”, à dimensão simbólico-expressiva, estudar as condições de produção, suas particularidades socioculturais e suas lutas internas em fricção com o transnacional. Desse modo, matizar a “consciência pesada”, a oposição maniqueísta entre o autóctone e o estrangeiro, entre o supostamente original e o mimético e “*supera[r]* a síndrome da periferia” (Subercaseaux, 1988, p. 133). Devemos entender o latino-americano ou o argentino como uma representação, como um ser constante, fora de qualquer essencialismo estrutural e totalmente alijado da falácia do *ser*.

Compreender a identidade como uma categoria em movimento, “em uma dialética contínua de tradição e novidade, de coerência e dispersão, do que é próprio e é estrangeiro, do que foi e do que se pode ser”, em palavras de Subercaseaux (1988, p. 132). Ainda assim, considero importante, retomando o caso das estátuas, não somente pensar nas identidades culturais de nossa América como algo isolado, mas referir-se ao Sul Global. Quer dizer, pensar as migrações, os processos

transnacionais e as identidades não só ligadas ao território geográfico, mas também geopolítico. Se atentamos para tudo que foi dito até aqui, parafraseando Subercaseaux (1988, p. 132) não se pode falar de “dança na Argentina” ou na América-Latina, mas de danças argentinas e latino-americanas, o que é muito diferente.

*“Minha anatomia enlouquece/ com o humor dos sobreviventes/ de um mudo com sua voz, e um cego com eu,/ vencedores derrotados”*

Por fim, eu quero retomar a ideia do grafite das ruas e sua dimensão corporal, no sentido que implica *colocar o corpo* – expressão que se refere tanto ao movimento corporal como, no âmbito da política, ao risco e compromisso -. Na ideia de grafitar há uma urgência por dizer, por comunicar algo, e uma escrita perigosa. Porque é ilegal, porque interfere no espaço público, ou porque diz abertamente, tonando-se uma expressão coletiva, algo que não deveria ser dito naquele lugar ou daquele modo – retomando a ideia de estilo que mencionei anteriormente -. Podemos dizer, portanto, que no grafite há uma caligrafia do risco. Quando fazemos investigação e historiografia, especificamente, não podemos estar isentxs disto.

Conforme expus em 2020, em uma conversa online na Universidade de Antioquia: “Não quero ser uma Mosca”<sup>8</sup>. A que me refiro? Heriberto Carlos Nepomuceno Mosca ou Ruperto Mosca é um dos personagens do conhecido desenho argentino *El Eternauta*, escrita por Hécto Germán Oesterheld e ilustrada por Francisco Solano López em 1957. *El Eternauta* tonou-se um emblema das lutas contra o autoritarismo na Argentina, configurando um herói coletivo como possibilidade de resistência. Mosca é um jornalista e historiador que se une à resistência e que, durante as batalhas, enquanto os outros enfrentam os invasores, escreve em sua caderneta, quase sem interferir no registro da história para a posteridade. Embora nesse processo evidencie a perspectiva histórica e projeção para o futuro, a figura de Mosca também reflete a ideia de

---

<sup>8</sup>O título da conferência foi “Não quero ser Mosca. Investigação em dança e política na Argentina”, Colóquio central Licenciatura em Dança, 23 de novembro de 2020. Disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vlqcAd4BAmc&list=PLfOHH1Bg1I8WTYn5peGK5LRhCtv1z-twb&index=7>



intelectuais como observadores que tentam não se envolver nas ações. Em minha perspectiva, *fazer* história das danças e especialmente estudar os vínculos entre dança e política, se refere não somente à ideia de analisar e registrar os fatos, mas à vontade de interferir na história que se está escrevendo naquele momento.

Neste ponto retorno à concepção gramsciana do *intelectual orgânico* que implica a coesão entre intelectuais e povo (Gramsci, 1984). Um intelectual imerso na sociedade, que pensa a partir de baixo. Neste sentido, o fazer historiográfico não é senão um fazer político, constitui uma batalha cultural. Conforme Benjamin aponta em sua tese número seis:

Ao materialismo histórico cabe fixar uma imagem do passado tal e como ele se apresenta de improviso ao sujeito histórico no instante do *perigo*. O perigo ameaça tanto o *patrimônio* da tradição como os que o recebem. Em ambos os casos é uma e a mesma coisa: *se prestar a ser instrumento da classe dominante*. Em todas as épocas deve-se tentar arrancar a *tradição* do respectivo conformismo que está prestes a subjugar-la. (...) O dom de acender a centelha de *esperança* no passado só é inerente ao historiador que é penetrado pelo seguinte: *tampouco os mortos* estarão seguros frente ao inimigo quando este vença. E *este inimigo não parou de vencer* [o destaque é meu e do autor] (1989, p. 180-181).

A hegemonia, nos termos de Gramsci, não é imutável. A sociedade civil é o espaço de batalha cultural em que os intelectuais são atores centrais na luta pelo consenso e pela conquista da hegemonia (Altamirano, 2002). Como intelectuais, não podemos ser ingênuos frente a isto. Nesse sentido, o grafite não é, mas sabe que pode ser *apagado*. Tem a intenção de permanência ou transcendência – de uma disputa pela hegemonia –, mas é consciente de que pode haver novamente intervenção ou que alguém possa tentar apagá-lo/eliminá-lo. Assim, o grafite propõe gerar uma nova perspectiva, não é um discurso pós-moderno do efêmero e do fictício, do indescritível ou fragmentado (palavras às vezes tão cercadas de estudos da dança) mas que reconhece a dialética da história e o estar sendo, já que também sabe que algo sempre permanece, como podemos ver nas paredes de onde se tentou encobrir um grafite. Nestas paredes os vestígios dos grafites ficam por baixo de outras pinturas às vezes

mantendo sua mensagem, e outras, mantendo o espaço ocupado. De um modo ou de outro, sabemos que estão ali<sup>9</sup>.

Quem tem o poder, quem constitui a hegemonia é que tem a capacidade de apagar o passado. Podemos mencionar, por exemplo, o caso das fotografias em que Stalin ordenou que Trotsky fosse apagado. Nesse sentido, são narrativas hegemônicas, são aquelas que apagam da história certas vozes, certos corpos e movimentos, mas a iconoclastia não tem essa capacidade e nem intenção. Os que estão abaixo não têm o poder para fazê-lo e são conscientes da possibilidade de serem apagados. É por este fator que proponho o grafite como uma *tática* (de Certeau, 2000), como um modo de subverter o estabelecido de baixo para cima. É uma tática de comunicação subalterna, é uma voz não autorizada, é ilegal. E do anonimato se propõe uma voz coletiva. Não é ninguém e somos todos nós que o vemos e/ou replicamos. É uma prática não permitida, por isso inclui o risco, tem uma urgência por dizer e gera desconforto. Porém, é o que precisamos, em minha opinião, se queremos realizar mudanças profundas, estruturais, epistêmicas.

Considero que devemos assumir riscos para gerar transformações. Arriscar leituras, escritas e pedagogias. Podemos também tomar a metáfora do grafite para pensar a docência e as pedagogias que trabalhem o desconforto. Que não se pretendam aquietar, trazer um discurso fechado e tranquilizador, dar a sensação que se pode conhecer ou saber algo dado totalmente – como já dissemos, falsa - mas, pelo contrário, inquietem, que gerem perguntas, que sacudam todas as partes, os estudantes e os docentes. É preciso criar e promover o pensamento crítico.

Alinhar-se ao pensamento crítico latino-americano implica apontar a falácia desenvolvimentista da modernidade e enfatizar os conflitos. Supõe uma perspectiva plural e comprometida em que se entenda a Nossa América como uma unidade, ao mesmo tempo que se entenda a diversidade das regiões. É mover-se nessa tensão de “estar sendo” antes de ser (Kusch, 2000). É reconhecer um pensamento anticolonial, anti-imperial, antirracista e antipatriarcal. Significa, então, romper com a

---

<sup>9</sup>Ver, por exemplo, as fotografias compartilhadas na conta do Instagram “Disimuro”.

dependência epistemológica, deixar de lado “a síndrome da periferia” e criar.

Deste modo, entendo o ato criativo como uma prática desconstrutiva que nos leve a desaprender, convertendo-se em uma possibilidade de decolonizar/descolonizar-nos. Criar como modo de construção e de exploração subjetiva, de ser interpelados e interpelar nossas próprias realidades (Albán Achinte, 2013). Nos termos de Albán, o ato criativo é também uma “pedagogia da existência”, na medida em que

devemos desatar os nós que a narrativa ocidental estabeleceu em cada um e cada uma de nós, e talvez reproduzamos com a inconsciência de não saber que quando na escola, em casa ou qualquer outro lugar sociocultural advogamos pela certeza, não somos mais aqueles construindo medos que nos prendem na maravilhosa jaula de nossas próprias imagens fantasmagóricas (p. 450).

Assim, devemos deixar esses medos e colocar o corpo, desestabilizar nossas crenças e sermos iconoclastas. Interferindo na vida pública para derrubar monumentos, para desestabilizar o cânone estabelecido, puro, branco, homogêneo e organizado, e arriscar escritas próprias.

## Referências

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. *Pedagogías de la re-existencia: Artistas indígenas y afrocolombianos*. In: WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, tomo I. Quito: Abya-Yala, 2013, p. 443-468.

ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

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, p. 399-412.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

CADÚS, Eugenia. *Palabras preliminares: una historia, múltiples voces*. In: *Danzas desobedientes: estudio sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires, 1940-*

2018. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022, p. 11-30.

CADÚS, Eugenia. *Danza y Peronismo: Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos, 2020a.

CADÚS, Eugenia. *Narrativas dominantes e violência epistêmica na historiografia das danças argentinas: possibilidades de desobediência* (Trad. Rafael Guarato). In: GUARATO, Rafael, RAMOS MARQUES, Roberta y CADÚS, Eugenia (eds.). *Memórias e Histórias da Dança por Vir*. Salvador, Bahia: ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança) Editora, 2020b, p. 16-36.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. *Revista Intersticios de la política y la cultura, Intervenciones Latinoamericanas*, Córdoba, v. 8, n. 16, p. 143-166, 2019.

CANNOCK, Alejandro León y GRUPO DE ESTUDIOS DE DANZAS ARGENTINAS Y LATINOAMERICANAS. *La Paradoja de las grafías*. Disponible en: <https://loie.com.ar/articulos/escenario-loie/removernos-etapa-i-10/>

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

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Introducción: las epistemologías del Sur*. In: *Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer*. Barcelona: CIDOB Ediciones, 2011, p. 9-22.

DISIMURO. Instagram. Disponible en: @disimuro

DORIN, Patricia. *Legados y continuidades: Derivaciones de una danza de expresión en Argentina*. In: SANABRIA BOHÓRQUEZ, Carlos y ÁVILA PÉREZ, Ana (eds.). *Pensar con la danza*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2014, p. 117-130.

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

FALCOFF, Laura. *La danza moderna y contemporánea*. In: DURANTE, Beatriz. (coord.). *Historia General de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008, p. 231-321.

FORNET-BETANCOURT, Raúl. Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural. *ConcordiaInternationaleZeitschriftfürPhilosophie*, Aachen, n. 37, p. 1-145, 2004.

GARCÍA MARCO, Daniel. ¿Dónde está la estatua de Cristóbal Colón que fue juzgada, condenada y colgada el 12 de octubre de 2004 en Caracas? *BBC Mundo*, Caracas, 12 de octubre 2016. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37625519>

GRAMSCI, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.

GRÜNER, Eduardo. El “lado oscuro” de la modernidad: Apuntes (latinoamericanos) para ensayar en clave crítica. *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires, n. 21, p.81-98, 2007.

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

JAMES, Daniel. 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera argentina. *Desarrollo económico*, v. 27, n. 107, p. 445-461, 1987.

KUSCH, Rodolfo. *Obras completas: Tomo II*. Rosario: Editorial Fundación Ross, 2000.

LA DESCOLONIZADORA. Año 0, n. 1, 2019. Disponible en: <http://desde-elmargen.net/wp-content/uploads/2020/12/La-Descolonizadora.pdf>

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MOLINA, Fernando. Un grupo de manifestantes intenta derribar la estatua de Colón en el centro de La Paz. *El País*, 2 de agosto 2021. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-08-02/un-grupo-de-manifestantes-intenta-derribar-la-estatua-de-colon-en-el-centro-de-la-paz.html>

OESTERHELD, Héctor German y SOLANO LÓPEZ, Francisco. *El Eternauta*. Edición 2015. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Doedytores, 1957.

Protestas en Colombia: derribaron una estatua de Cristóbal Colón en Barranquilla. *Página 12*, 30 de junio 2021. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/351351-protestas-en-colombia-derribaron-una-estatua-de-cristobal-co>

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Vencedores vencidos*. In: *Un baión para el ojo idiota*. Buenos Aires: Del Cielito Records, 1988.

RADICAL GRAFFITI. Instagram. Disponible en: @radicalgraffiti

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.

SIEGAL, Nina. El destino de las estatuas derribadas. *The New York Times*, 22 de junio 2020. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2020/06/22/espanol/mundo/estatuas-protestas.html>

SUBERCASEAUX, Bernardo. La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina. *Estudios Públicos*, n. 30, p. 125-135, 1988.

TORRADO, Santiago. Indígenas colombianos derriban por segunda ocasión una estatua de Sebastián de Belalcázar. *El País*, 28 de abril 2021a. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-04-28/indigenas-colombianos-derriban-por-segunda-ocasion-una-estatua-de-sebastian-de-belalcazar.html>

TORRADO, Santiago. Grupos indígenas derriban la estatua del fundador español de Bogotá. *El País*, 7 de mayo 2021b. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-05-07/grupos-indigenas-derriban-la-estatua-del-fundador-espanol-de-bogota.html>

VALDÉS GARCÍA, Félix. De un pensamiento “azul como el cielo y claro como el arroyo” a la crítica radical en el pensamiento del Caribe (1492-1552). *Concordia Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Aachen, n. 80, p. 59-95, 2021.

VIVEROS ESPINOSA, Alejandro. Enfoques sobre la filosofía de Rodolfo Kusch. El método, lo popular y el indígena como horizontes de pregunta en la filosofía americana. *Alpha*, Osorno, n. 42, p. 215-232, 2016.

*Recebido em 16 de maio de 2022*  
*Aprovado em 05 de julho de 2022*

REALIZAÇÃO



UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança