

# MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR



RAFAEL GUARATO  
ROBERTA RAMOS MARQUES  
EUGENIA CADÚS

APOIO FINANCEIRO



ANDA Editora.

1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à ANDA Editora.

G914m Guarato, Rafael

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

ISBN 978 6587431 10 9

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

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

CDD 371

793

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

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

EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

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

RAFAEL GUARATO  
ROBERTA RAMOS MARQUES  
EUGENIA CADÚS

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR

ANDA EDITORA, 2020



ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

DIRETORIA

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

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

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

FICHA TÉCNICA – ANDA EDITORA

EDITORIAL

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

COMITÊ EDITORIAL

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

PRODUÇÃO EDITORIAL

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

REVISÃO

Os autores

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE REMISSIVO **426**

AUTORES & AUTORAS **430**

The background features a dark gradient from black at the top to a deep red at the bottom. Overlaid on this are two distinct halftone patterns: a red one on the left and a teal one on the right, both consisting of small dots arranged in a grid. The text is centered in the upper half of the image.

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

**SUBVERTER A PRECARIIDADE:  
OBRA, HISTÓRIA E ESTÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM  
BUENOS AIRES**

Juan Ignacio Vallejos (CONICET, IAE-UBA)

A vida de dançarinos e coreógrafos contemporâneos na Argentina é atualmente marcada por circunstâncias reconhecíveis de precariedade. Essa condição não se limita apenas aos modos de produção característicos da cena da dança contemporânea, nem pelo baixo reconhecimento com que o trabalho artístico é tratado pela maior parte da sociedade argentina. A precariedade assume aspecto de elemento constitutivo da dança contemporânea realizada na Argentina do ponto de vista histórico e estético. É a expressão de uma ideologia que reconhece nessa prática um processo inacabado de modernização cultural de acordo com os modelos colonialistas europeus e estadunidenses. No entanto, mesmo que a precariedade represente um constrangimento, ela também pode ser subvertida na e pela prática artística.

Este artigo se dedica a explorar a precariedade por meio da análise de três intervenções artísticas de membros da comunidade da dança contemporânea em Buenos Aires. Explora a participação de dançarinos em grupos políticos que reivindicam ao Estado a melhoria das condições de trabalho para dançarinos considerados não-oficiais. Examina também, como a pesquisa artística de Marina Sarmiento relacionada à história da dança, encena um corpo precário como arquivo que trata do colonialismo estético. E, por fim, discute a emergência de uma estética da precariedade encontrada na obra de Fabian Gandini, que expõe modos de produção precários em dança e traz à tona a importância da ética artística. Esses estudos de caso abordam questões de condições de trabalho, história e estética. Por meio dessa abordagem um tanto eclética, gostaria de enfatizar que esses três aspectos da prática da dança operam simultaneamente e compõem a forma como a prática da dança contemporânea é concebida no contexto argentino.

## **Impressões da precariedade**

A precariedade tornou-se um tema comum nas ciências sociais e humanas nos últimos anos. Principalmente no campo dos estudos da dança e da performance, ela vem sendo teorizada por autores como Randy Martin e a artista e estudiosa brasileira Eleonora Fabião. No caso de Randy Martin, ele introduz o conceito em seu artigo “A precarious dance, a derivative sociality” (2012). Neste texto ele explora a ideia de derivação como uma lógica social, que pode ser aplicada à análise de práticas de dança populares como o hip-hop. Do seu ponto de vista, a precariedade parece contribuir para efeitos positivos inesperados, entendidos como derivados na disseminação de práticas políticas de autoprodução, auto-organização e auto-representação. Em perspectiva semelhante, Eleonora Fabião em seu artigo “On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro” (2010), explora a precariedade como ferramenta conceitual e como material de trabalho artístico. Em vez de considerar a falta de recursos uma fragilidade, falta essa que deveria ser evitada segundo a lógica do capitalismo, ela propõe valorizar a precariedade, investindo em sua força política, sua potência estética e sua energia filosófica.

A teorização da precariedade oferecida aqui, é certamente influenciada por esses escritos, embora minha percepção do assunto seja em certo grau menos otimista. E por isso, me esforcei em não usar uma ideia totalmente preconcebida de precariedade, mas antes, procurei estar atento aos usos deste conceito por indivíduos no campo da dança contemporânea em Buenos Aires. Assim, considerando diferentes fontes históricas e filosóficas, este artigo oferece uma conceituação da precariedade da e para a periferia artística da capital argentina. Em primeiro lugar, serão apresentados os elementos básicos para a compreensão do conceito. Em seguida, tentarei mostrar como o conceito de precariedade pode ser usado como ferramenta de análise em casos particulares no contexto da dança cênica em Buenos Aires.

## **Definições de precariedade**

A etimologia da palavra precariedade, *precarius* em latim, remonta à Antiguidade. A palavra significa "obtido por preces [Orações elevadas à

divindade]" e alude a um pedido sincero ou humilde. Historicamente o *precarium* foi uma forma de posse de terra que existia no final do Império Romano, em que um peticionário recebia uma propriedade por um determinado período de tempo sem qualquer mudança de propriedade (BOUDINHON, 1911). A cessão para o uso da terra era reconhecida como um presente feito a pedido, mas garantia ao concedente o poder de reclamar as terras e despejar o donatário a qualquer momento. Como resultado dessa relação, o controle do donatário sobre a terra era considerado "precário". Deste modo, a condição de precariedade está originalmente relacionada a uma dívida, ao fato de estar endividado com outrem numa forma que a dívida não pode ser liquidada, e de ter terras numa condição de incerteza, ou seja, um campo de trabalho que pode ser tomado a qualquer momento.

Essa abordagem do conceito de precariedade é fortalecida pelas ideias do sociólogo italiano Maurizio Lazzarato (2012). Em seu livro intitulado *The Making of the Indebted Man*, ele afirma que: “a economia neoliberal é uma economia subjetiva”, o que significa que é “uma economia que solicita e produz processos de subjetivação” (2012, p. 37). Acompanhando essa sentença, Lazzarato afirma que o endividado é a figura subjetiva do capitalismo moderno. Outro aspecto importante no pensamento proposto por Lazzarato, é que seu entendimento sobre o neoliberalismo é inspirado nos escritos de Nietzsche *Sobre a Genealogia da Moral* ([1887] 1967). Nietzsche afirmava naquele livro, citado por Lazzarato, que “a constituição da sociedade e a domesticação do homem [resulta] da relação entre credor e devedor” (NIETZSCHE. Apud LAZZARATO, 2012, 39): uma relação que representa o paradigma das relações sociais. Como corolário, a tarefa de uma comunidade ou sociedade ao longo da história tem sido a de formar uma pessoa capaz de pagar suas dívidas. A promessa de pagamento é então uma condição inscrita no próprio corpo (LAZZARATO, 2012). Nessa abordagem, a ordem social - ou Poder - é originalmente concebida como uma questão moral, e o corpo precário poderia ser definido basicamente como um corpo moralmente endividado.

Por esse viés, se por um lado a precariedade geralmente designa uma situação de instabilidade econômica (Pewny 2011), um produto de uma condição material específica, a precariedade também apresenta um efeito em

nível ontológico, gerando uma forma de subjetividade precária. O poder não se articula apenas pela estrutura econômica que produz a situação de precariedade, mas também por um ambiente sociocultural que produz subjetividades precárias, ou seja, sujeitos que aceitam consciente ou inconscientemente a precariedade como elemento constitutivo de sua auto-percepção. Há uma razão para essa aceitação no nível individual, uma justificativa moral, e eu afirmo que é o fato de se sentir em dívida com o poder. É o sentimento subjetivo de ter uma obrigação para com uma autoridade superior. Consequentemente, a subversão da precariedade requer um processo e práticas de negação da condição de endividamento que a ocasiona. Os estudos de caso a seguir demonstram três modos diferentes de subversão da precariedade, entendidos como respostas a um endividamento físico e psíquico.

### **Ativismos de Dança em Buenos Aires**

O debate sobre a ideia do dançarino como trabalhador no campo dos Estudos de Dança foi iniciado em 2002 com a publicação do livro *The Work of Dance*, de Mark Franko. Em 2012, um dossiê especial da revista *Performance Research Journal* sobre “Trabalho e Performance” (*Labor and Performance*), editado por Gabriele Klein e Bojana Kunst, reintroduziu o assunto no campo dos estudos da dança e da performance, que foi posteriormente desenvolvido por Kunst (2015) e Rudi Laermans (2015). Uma das questões envolvidas nessas discussões é a concepção do dançarino como uma espécie de exemplar ideal de um trabalhador pós-fordista moderno (ver também Martin 2012; Kunst 2015), valorizado por sua adaptabilidade constante a novas formas de produção e ao emprego instável. No pós-fordismo, potencialmente não há diferença entre trabalho e vida pessoal. Idealmente, os trabalhadores não devem conceber o trabalho como algo que eles precisam fazer para ganhar dinheiro; seu trabalho deve cumprí-los. É evidente que a forma como um artista visualiza seu trabalho se encaixa sem muita resistência neste esquema. O artista é o paradigma do trabalhador superexplorado dos dias modernos, o que também implica mecanismos de autoexploração (VUJANOVIĆ, 2013; CVEJIĆ, 2015).

No entanto, um esquema semelhante de produção artística existe na Argentina desde a década de 1940. De acordo com a pesquisadora de dança argentina Maria Eugenia Cadús (2018), os dois principais modos de produção e trabalho da dança até o presente, foram estabelecidos naquele período, sendo eles: 1) a modalidade oficial: tipicamente associada ao balé e desenvolvida por teatros patrocinados pelo Estado - como o Teatro Colón -; 2) e a modalidade não-oficial: também conhecida como independente, associada principalmente à dança moderna e contemporânea, desenvolvida através de atividades *freelance* de dançarinos. Durante a década de 1940, dançarinos de balé profissionais começaram a ser empregados como funcionários públicos, enquanto os dançarinos modernos permaneceram em uma situação de trabalho precária, incentivada por uma ideologia altruísta específica. Os bailarinos não-oficiais geralmente aceitavam viver à margem da pobreza ou ter um segundo emprego para sustentar a carreira artística. Eles encarnavam um arquétipo romântico do artista, como alguém que existe fora da sociedade, que não espera ganhar dinheiro e só é motivado por sua devoção (CADÚS, 2018). Portanto, na comunidade de dança argentina, os mecanismos de autoexploração característicos do pós-fordismo, fundiram-se a uma tradição já consagrada de autossacrifício e a uma dificuldade moral em visualizar a dança como uma carreira que merece recompensa material.

Muitos autores pensam na precariedade como um elemento que caracteriza não só a economia, mas também a cultura do século XXI. Isabell Lorey (2015) por exemplo, afirma que a precariedade não é um acidente, mas uma forma de governo. Não é uma exceção; é a regra em nossas sociedades. Seguindo essa premissa, a ação de governar sempre envolve negociar o grau de precariedade que determinada sociedade está disposta a suportar sem se tornar ingovernável. Segundo Lorey, a precariedade precisa ser aceita como uma condição intrínseca do nosso tempo e a ação política deve ser articulada a partir da precariedade. E diante disso, caberia à sociedade encontrar novas formas de associação, novas formas de resistência e novas modalidades de organização da vida em comum.

Porém, no contexto argentino existe outro elemento que complementa a precariedade. Trata-se da *exclusão* considerada um fenômeno socioeconômico

e cultural. A precariedade designa uma situação de instabilidade, enquanto a exclusão refere-se à condição de ser permanentemente excluído do sistema social e político. Apesar da exclusão ser uma marca perene e constitutiva das sociedades modernas<sup>72</sup>, a situação dos excluídos revela outra dimensão do problema, pois evidencia os mecanismos pelos quais os indivíduos se tornam um ator politicamente visível e legítimo em um determinado contexto. Durante a década de 1990 na Argentina, o movimento de desempregados enfrentou esse desafio. Naquele período a Argentina afrontou níveis de desemprego de mais de 20%, carente de qualquer tipo de seguro-desemprego como os que hoje se tem na Europa. Os desempregados, num contexto de depressão económica, nem sequer se encontravam em situação de precariedade ou instabilidade, mas são excluídos da sociedade, pois o mercado de trabalho não tinha e não teria capacidade para os incorporar como trabalhadores, especialmente de curto e médio-prazo.

Como não tinham o direito de fazer greve, os desempregados tiveram de encontrar outra forma de protestar. Se o capitalismo fosse definido como um movimento infinito de corpos (Lepecki 2006), os desempregados formariam um corpo que é forçado à estagnação. Como os desempregados estão proibidos de se deslocar, eles somente poderiam protestar parando o movimento dos outros. Na Argentina nos anos noventa, os piquetes (ação de protesto que consiste em bloquear as estradas), era a única forma de os desempregados terem voz na arena política (ver também Svampa e Pereyra 2003). O piquete não foi um ato de resistência, mas um ato de existência. Nesse período na Argentina, os desempregados se tornaram sujeitos políticos por meio da ação coreopolítica<sup>73</sup> de frear a circulação de pessoas e mercadorias.

---

<sup>72</sup> Em todos os países existem indivíduos excluídos do sistema sociopolítico. Por exemplo, os casos contemporâneos de imigrantes ilegais na Europa ou nos Estados Unidos. Eles não têm direito a benefícios sociais nos países onde vivem, porque o Estado não os reconhece como cidadãos.

<sup>73</sup> Eu uso o conceito de 'coreopolítica' conforme definido por Andre Lepecki (2013). Considerando que um movimento 'coreopolítico' é um "movimento incapaz de quebrar a reprodução infinita de uma circulação imposta de subjetividade consensual, onde ser é se enquadrar em um padrão pré-coreografado de circulação, corporeidade e pertencimento" (Lepecki 2013, p. 20), a *coreopolítica* é definida como "a formação de planos coletivos emergindo nas bordas entre a criatividade aberta, a iniciativa ousada e uma persistente - até mesmo teimosa - iteração do desejo de viver longe da conformidade policial" (2013, p. 23).

Além de mostrar a importância da exclusão como problema sociopolítico, o exemplo do movimento dos desempregados permite compreender o papel do ativismo político da dança em relação às lutas passadas, principalmente após a crise de 2001. Conforme afirma a pesquisadora de dança estadunidense Victoria Fortuna: “A comunidade de dança contemporânea [argentina] demonstrou um compromisso com a ênfase pós-crise na coletividade e iniciou explorações sem precedentes da relação entre dança e política dentro e fora do palco teatral” (2017, p. 432). Ainda que, como propõe Lorey (2015), uma alternativa política possa ser construída a partir da precariedade, não pode ser construída a partir da exclusão, e esse é o problema que os dançarinos não-oficiais enfrentam na Argentina. A dança não é considerada uma obra produtiva - nem os dançarinos não-oficiais são considerados como trabalhadores - pela maioria das instituições culturais, políticas e trabalhistas do país, seja de forma implícita ou explícita.

A precariedade é definida consensualmente pela falta de apoio oficial à produção de dança independente. Por exemplo, a situação que determinou a organização do *Foro Danza en Acción* em 2013 - que atualmente é um dos mais importantes grupos de ação política em relação à dança - foi a quase-exclusão da dança contemporânea da programação do Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), que é o festival mais importante do país. Naquele ano, o festival incluiu em sua programação apenas três obras de dança contra trinta e três peças de teatro. Conforme afirmado em seu *blog* (*Foro Danza en Acción*, 2017), o projeto foi fundado por um grupo de trabalhadores de dança (coreógrafos, dançarinos, professores e pesquisadores) que decidiram explorar métodos de ação coletiva para tentar influenciar as políticas públicas, principalmente contra o que eles interpretaram como um abandono da dança contemporânea por parte das instituições oficiais.

Outra forma de exclusão que determina a situação precária dos dançarinos não-oficiais em Buenos Aires, evidencia-se pela inexistência de um sindicato específico que forneça suporte a dançarinos. A Argentina é um caso especial nessa questão, porque os sindicatos têm controle sobre a maioria dos fundos de seguro-saúde. Conseqüentemente, no sistema de trabalho argentino, o fato de estar coberto por um sindicato é muito importante. Os

dançarinos independentes podem optar por aderir à *Asociación Argentina de Actores* ou ao sindicato denominado *Unión Argentina de Artistas de Variedades*, que é para artistas em geral, mas não existe um sindicato organizado especificamente para trabalhadores de dança. Essa exclusão do sistema de trabalho é agravada pelo fato de os dançarinos terem condições específicas de trabalho e necessidades de seguro-saúde, pois trabalham por um período muito curto, de forma muito intensa e estão continuamente expostos a lesões. Uma resposta da comunidade da dança a esse panorâma, veio com a fundação em 2015 da *Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza*, que tem lidado sem sucesso até 2020, com a criação de um sindicato específico para trabalhadores de dança.<sup>74</sup>

Essas dinâmicas que fazem interagir exclusão e precariedade, direcionaram as ações políticas da comunidade da dança para o Estado. O grupo COCOA-DATEI, que significa *Coreógrafos Contemporâneos Asociados - Danza Teatro Independiente* e que foi criado em 1997, desenvolveu diferentes estratégias para influenciar o governo da cidade de Buenos Aires a gerar políticas públicas que apoiem e/ou incentivem o desenvolvimento da dança não-oficial na cidade. Em 2000, o *lobby* deles resultou na criação do PRODANZA<sup>75</sup>, um fundo especial para projetos independentes de dança, subsidiado pelo Ministério Municipal da Cultura.

Outro exemplo de ativismo de dança na Argentina, é o caso da *Compañía Nacional de Danza Contemporánea*, criada em 2009 e documentada pelas cineastas e pesquisadoras Konstantina Bousmpoura e Julia Martinez Heimann (2018).<sup>76</sup> A *Compañía Nacional de Danza Contemporánea* é uma iniciativa de um grupo de dançarinos que foram injustamente demitidos pelo

<sup>74</sup> Na verdade, uma de suas primeiras tarefas foi estabelecer uma tabulação salarial para determinar quanto uma dançarina ou coreógrafa deveria receber por um trabalho específico, com a finalidade de evitar contratos abusivos. Para mais informações, consulte a página oficial do Facebook da *Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza* (2016) e a entrevista na revista online *La Izquierda Diario* (SEOANE e LUCIOLE, 2015).

<sup>75</sup> Infelizmente, o suporte monetário é muito baixo. Os projetos apoiados pelo PRODANZA costumam receber o equivalente de 1.000 a 4.000 dólares estadunidense convertidos em pesos argentinos. Com esse dinheiro, eles precisam pagar pela produção, salários e suporte técnico.

<sup>76</sup> Bousmpoura e Martinez Heimann dirigiram o documentário *Trabajadores de la danza* (2016) sobre a criação da companhia.

Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín em 2007, após uma luta jurídica pelos direitos trabalhistas.<sup>77</sup>

### ***EIR* de Marina Sarmiento**

Como argumentou a pesquisadora de dança argentina Susana Tambutti (2013), a dança cênica na Argentina foi condicionada pelo eurocentrismo desde o início do século XX. A dança foi concebida como uma forma de imitar a cultura colonizadora europeia e, através dela, uma forma de contribuir para a modernização do país. Por isso, Tambutti critica a forma como muitos historiadores latino-americanos identificam o início da dança moderna em seus países como uma iniciação determinada pela chegada de um mestre estrangeiro, que não é interpretada como um encontro entre diferentes culturas coreográficas, mas como um evento que apaga o passado local e cria um novo campo. Tal modo de explicar a história pode ser conferido nos textos de Laura Falcoff (2008) e Marcelo Isse Moyano (2006), que descrevem a visita de mestres europeus como Miriam Winslow ou Dore Hoyer e sua recepção por praticantes locais, como momentos fundadores na história da dança argentina. Modos explicativos como este evidenciam a denúncia de Tambutti, de que historiadores argentinos frequentemente assumem e perpetuam um discurso colonizado.

Vista da periferia, a história da dança "universal" nada mais é do que a versão hegemônica da história da dança europeia e estadunidense (Tambutti 2013). Portanto, a questão mais importante para um discurso histórico na periferia, passou a ser a determinação do lugar da dança local no reino da dança universal. Feita destes moldes, a história da dança argentina apenas parece ser relevante para o campo dos estudos da dança, quando apresenta uma filiação à 'história universal' da dança. Por isso, o colonialismo estético na história da dança periférica pode ser entendido como uma expressão da "colonialidade do poder" tal como foi concebida pelo sociólogo peruano Aníbal

---

<sup>77</sup> O Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín é uma companhia oficial de dança contemporânea que recebe apoio da Prefeitura de Buenos Aires desde 1977. Junto com a Compañía Nacional de Danza Contemporánea, apoiada desde 2009 pelo governo nacional, são reconhecidos como os mais importantes representantes das companhias de dança contemporânea do país.

Quijano (2007)<sup>78</sup>. Também poderia ser considerado uma forma de mimetismo pós-colonial, definido por Homi K. Bhabha como a maneira pela qual uma sociedade colonizada imita e corporifica a cultura dos colonizadores, oferecendo um Outro reconhecível para o colono (Bhabha, 1994). No entanto, seguindo Frantz Fanon, deve ser enfatizado que o colonialismo (estético) é o resultado da “imposição irrefletida de uma cultura” (Fanon 2008, p. 147). O discurso colonialista deve ser reconhecido como a expressão de uma força irrefletida, que opera na subjetividade do colonizado. Em suma, a precariedade da dança na periferia do mundo, advém também de sua inserção precária na história da dança universal.



Foto 1. Lucía Savloff em *EIR* (2013) de Marina Sarmiento. Fotografia de Mariana Roveda. (Cortesia da fotógrafa)

Essa situação de precariedade determinou a relação de dançarinos e coreógrafos argentinos com sua própria história. Gostaria de abordar esse

<sup>78</sup> Quijano afirma: “Através do poder político, militar e tecnológico das suas sociedades mais importantes, a cultura europeia ou ocidental impôs a sua imagem paradigmática e os seus principais elementos cognitivos como norma de orientação para todo o desenvolvimento cultural, nomeadamente o intelectual e o artístico” (2007, p. 170).

problema através da análise de *EIR*, um solo de dança contemporânea dirigido pela coreógrafa argentina Marina Sarmiento e interpretado pela atriz, dançarina e historiadora da arte Lucia Savloff. *EIR* é o resultado de uma encomenda que Sarmiento recebeu no final de 2011 da *La Plata Arde*, um programa organizado pela comunidade artística de La Plata, capital do Estado de Buenos Aires.<sup>79</sup> A ideia da edição de 2011 era encenar uma série de peças que homenageariam a dançarina Iris Scaccheri, natural daquela cidade.

Na década de 1960, Scaccheri era um ícone da "nova mulher argentina", uma espécie de revolucionária também associada ao surgimento do movimento feminista naquele período. Em entrevista pessoal ao autor (2018), a coreógrafa argentina Diana Szeinblum relata ter visto Scaccheri na Sala Martin Coronado, o maior auditório do Teatro San Martín de Buenos Aires. Para Szeinblum, parecia que Scaccheri não dançava para o público, mas contra o público. Scaccheri nunca deu seminários e não teve um único aluno ou discípulo durante toda a sua carreira. Ela também não era vista frequentemente em reuniões sociais. Enquanto seus contemporâneos como Ana Itelman ou Renate Schotelius, dois professores emblemáticos da dança moderna em Buenos Aires naquela época, podem ser considerados mestres estritos, Scaccheri pode ser considerada uma improvisadora. Numa ocasião, enquanto Scaccheri se movimentava livremente no palco durante a apresentação na Sala Martin Coronado, improvisando para aproximadamente mil espectadores, Szeinblum teve a impressão de que ela era apenas uma receptora de uma força que a sobrecarregava.

*EIR* estreou em março de 2012 no Centro de Experimentação e Criação do Teatro Argentino de La Plata. A seguir, descreverei uma encenação posterior da performance de Sarmiento a que assisti, no Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, em 8 de setembro de 2013... Enquanto o público entra no auditório, Savloff desenha linhas e figuras sobre uma parede na parte de trás do palco. Quando as luzes se acendem, a dançarina inicia uma sequência de movimentos lentos, e podemos ver como ela se transforma em diferentes

---

<sup>79</sup> Na organização federativa da Argentina existem duas instâncias administrativas com o nome de "Buenos Aires". Uma corresponde ao Município de Buenos Aires, que é a capital da nação. A outra é o Estado de Buenos Aires (denominado de "província"), cuja capital é a cidade de La Plata.

aparências físicas subsequentes. Mais tarde na performance, ela se despe. Ela mantém seus movimentos lentos até que solta um grito mudo. Ela volta para a parede, traça sua própria sombra e desenha outra linha. Ela também traça a linha em seu próprio corpo. Em seguida, a dançarina vai para o centro do palco e se ajoelha. Há uma saia vermelha no chão. Ela pega um livro - Sobre Iris Scaccheri de Susana Thénon (1988) - e nos mostra fotos de Iris Scaccheri, que ela acaricia como se fossem retratos de um parente querido. A dançarina tenta reproduzir os movimentos que mostra. Em seguida, ela coloca a saia vermelha e se levanta. Uma gravação da Sinfonia de Beethoven nº. 7 é tocado e ela dança com ele. Na performance, a dançarina se torna Íris Scaccheri, se torna parte de seu desenho e se torna uma sombra dançante. No final, ela desaparece na escuridão.



Foto 2. Lucía Savloff em *EIR* (2013) de Marina Sarmiento. Fotografia de Mariana Roveda. (Cortesia da fotógrafa)

O objetivo deste segmento do artigo não é analisar a coreografia de *EIR*, mas sim focar a experiência subjetiva de Marina Sarmiento no processo de produção do trabalho cênico. Sarmiento explica as circunstâncias que afetaram seu trabalho em um texto inédito que escreveu para um congresso de dança em 2015. Nesse texto, ela começa por admitir que desconhecia a obra de Iris

Scaccheri antes de iniciar seu trabalho coreográfico. Sua criação também foi uma investigação pessoal. Como Sarmiento não tinha acesso a um material de vídeo abrangente ou a nenhum arquivo histórico de Scaccheri, ela decidiu fundar sua pesquisa em métodos de história oral. Para tanto, ela entrevistou pessoas que trabalharam com Scaccheri e até se tornou amiga de seu sobrinho. Embora a própria Scaccheri estivesse viva naquela época, ela nunca concordou em se encontrar com Sarmiento, apesar de sua insistência. Scaccheri nunca viu a obra e morreu em 2014, dois anos após a estreia. A princípio, podemos dizer que o *EIR* expressa uma representação improvável: é o resultado de um encontro entre duas pessoas que nunca aconteceu. Mas não é exatamente essa a questão.

A obra não pretendia ser uma reconstrução de um solo específico, mas foi concebida como uma tentativa de recuperar o que Sarmiento chamou de "intensidade de cena" de Scaccheri. O título *EIR* foi tirado da ópera de Richard Wagner, *The Valkyrie*, que foi usada por Scaccheri em uma de suas obras de dança. É o nome da Valquíria que tem o poder de curar e ressuscitar. O título escolhido para a peça permite uma primeira interpretação: *EIR* entra em cena para curar as nossas memórias do passado e tem a missão de ressuscitar Iris Scaccheri. No entanto, ela não quer trazê-la de volta na forma de uma imagem, mas na forma de uma intensidade, uma espécie de presença. Desta forma, o trabalho de dança se torna uma exploração também do corpo de quem performa: seus afetos, seus desejos e sua biografia. Concebida como um *reenactment* - seguindo a definição de Mark Franko - a peça exhibe um corpo que desestabiliza o tempo histórico e "produz a dança como um conhecimento auto-reflexivamente performativo de si mesma para um público" (2017, p. 14). O corpo em *EIR* foi construído sobre uma tensão entre o passado e o presente, entre a pesquisa histórica e a busca pela identidade.



Foto 3. Lucía Savloff em *EIR* (2013) de Marina Sarmiento. Fotografia de Mariana Roveda. (Cortesia da fotógrafa)

Em seu artigo “The Body as Archive”, Andre Lepecki afirma que existe uma 'vontade de arquivar' que é “realizada por *reenactments*”, referindo-se a “uma capacidade de identificar em uma obra anterior, campos criativos ainda não esgotados” (2010, p. 31). Marina Sarmiento parece seguir essa abordagem em seu trabalho *EIR*. Em vez de tentar imitar com precisão os movimentos de Scaccheri no palco - o que poderia ter resultado em uma peça mais facilmente vendável e publicitária - Sarmiento optou por reencenar sua presença, o que envolveu uma reinterpretação e uma atualização de sua intensidade artística. Então, como o corpo funciona como um arquivo em uma cultura periférica, onde o passado não está inscrito em uma história eurocêntrica universal da dança e onde a cultura local é definida como sendo parte de um processo de modernização atrasado e não realizado? Poder-se-ia dizer que, como arquivo, o *corpo precário* ou *periférico*, ao contrário do *corpo cêntrico*, não só explora campos criativos do passado, mas também tem a missão de cicatrizar uma história interrompida pelo colonialismo estético. Este corpo dançante expressa um ato de afeto para com sua própria história: a dança se torna uma forma de cuidar do passado, de homenageá-lo. Ao resgatar a sua própria história, os

bailarinos conseguem estabelecer uma relação com o passado desvinculada das narrativas da recepção da estética europeia e da dívida cultural para com a modernidade europeia que elas acarretam. Na Argentina, muitas peças relacionadas à história da dança local foram concebidas como homenagens que reencenam a figura do artista ao invés de um repertório específico. Outros exemplos além do *EIR*, incluem *Itelmanía* (2014) de Josefina Gorostiza e Jimena Pérez Salerno, que é dedicado a Ana Itelman; *Renate virtual y sus actuales* (2017) de Susana Szperling, dedicado a Renate Schottelius; e *María sobre María* (2017) de Lucía Llopis, inspirada em María Fux.

Seguindo por esse viés, a escrita de uma história situada da dança, concebida como história em seus próprios termos, representa um ato político, porque se confronta com as diversas formas do colonialismo e do nacionalismo estético. Eleonora Fabião interliga o que chama de “três modos patológicos de subjetividade” do corpo colonizado, que são “medo catatônico, mimetismo paranóico e amnésia histórica” (2010, p. 109). Segundo sua análise, o acesso problemático à história é orientado pelo recorrente ato fracassado de mimetismo, que está implícito no colonialismo estético. Portanto, a homenagem como gênero de *reenactment*<sup>80</sup>, potencializa o dançarino periférico, pois possibilita uma construção política da sua identidade e uma historiografia divergente para a qual seu trabalho artístico pode potencialmente contribuir.

### **Fabian Gandini e a estética da precariedade**

Conheci Fabian Gandini em 2013, quando a professora Susana Tambutti nos apresentou. Na época, eu havia recém finalizado meu doutorado com uma dissertação sobre balé pantomima do século XVIII, e Gandini acabara de apresentar uma performance chamada *Cartas a mi querido espectador*. A Susana convidou-nos para colaborar num projeto, mas naquela ocasião eu não pude aceitar por falta de tempo. No entanto, rapidamente nos tornamos

---

<sup>80</sup> O conceito de *reenactment* possui uma variedade de possibilidade de tradução para língua portuguesa. Podendo se aproximar de sentenças como: “re-fazer”, “reencenar”, “re-atoar”, dentre outros. Tendo em vista essa amplitude de possibilidades, preferimos manter a terminologia em sua sentença original, em língua inglesa.

amigos. Um ano depois, em 2014, Gandini começou a ensaiar sua nova coreografia em sua casa com as performers Paula Almirón, Dalilah Spritz, Germán “Patan” Cunese e Sofia Grenada. Comecei minha colaboração assistindo a alguns ensaios. Em 2015, um espaço mais adequado para o trabalho se fez necessário e Gandini solicitou uma residência no Centro Cultural Sábato da Universidade de Buenos Aires. O subsídio para a produção do PRODANZA não foi suficiente para alugar uma sala de ensaio. Uma condição específica da residência no Centro Cultural Sábato, era que o projeto tivesse caráter pedagógico. Assim, fizemos uma chamada aberta para alunos e artistas a fim de organizar um grupo de estudos que interagisse com o artista residente. Gandini me pediu para coordenar esse grupo, e por isso, consegui ter uma proximidade importante com o processo criativo, colaborando como teórico. A experiência me permitiu aprender por dentro, as condições de produção da dança contemporânea independente em Buenos Aires, o que influenciou fortemente minha percepção do trabalho coreográfico.



Foto 4. *En la boca de la tormenta* (2015) de Fabián Gandini. Fotografia de Jorge Leiva. (Cortesia do fotógrafo)

O título da peça criada por Gandini durante a residência no Centro Cultural Sábato foi *En la boca de la tormenta* e estreou no teatro El Extranjero,

em Buenos Aires, em 3 de outubro de 2015. A seguir, descreverei a primeira parte dessa performance. Dois performers entram no palco; cada um deles está localizado em um lugar preciso e atuam como operários em uma fábrica, cada um tendo uma função específica. O primeiro artista pega um longo pano vermelho e se cobre com ele, estendendo os braços sobre os ombros. A imagem cria suspense... um ator que se esconde atrás de uma cortina em miniatura, prepara-se para subir ao palco. O outro artista tira um gravador digital do bolso e começa a gravar o som produzido por ele mesmo, ao esfregar o microfone do gravador no tecido. É um som intimista, completamente inaudível para os espectadores da performance. Uma artista feminina entra e se esconde atrás da cortina vermelha. Em seguida, a artista feminina e o artista com o microfone caminham para a outra extremidade do palco. Lá, o público pode ver um laptop, um projetor, um mixer e um amplificador conectado a dois alto-falantes. O artista com o microfone, agora grava o som de sopro de ar. Outra artista feminina entra e ele grava o som de seus passos e os ruídos produzidos ao desdobrar um tapete de plástico redondo no chão, no canto direito do palco. A segunda artista feminina está de pé, com um saco de terra na beira do tapete. Um retângulo de luz é projetado no fundo do palco, funcionando como uma espécie de moldura para uma pintura imaginária que divide a parede. Entra uma quinta intérprete, que se instala no meio da cena e inicia uma ação escultórica: em uma das mãos segura um filtro de linha e na outra uma lâmpada, que tenta sem sucesso acender. A nova ação introduz um elemento de tensão, que se soma às demais ações que compõem a cena. O artista que segura o gravador digital fica em frente ao laptop, baixa o som gravado e cria um *loop* que é reproduzido pelos alto-falantes. Em seguida, ele substitui o artista que segura o pano vermelho e se esconde atrás dele. O último artista caminha para a outra extremidade do palco e segura uma lâmpada apagada, apontando para o centro do palco. Na parede do fundo, projeta-se a seguinte frase: “A quantidade de horas humanas que as coisas carregam de forma oculta, produzem infinitas presenças invisíveis”.

A obra de dança de Gandini pode ser descrita em termos de uma *estética da precariedade*, ligada não apenas a uma singularidade artística, mas também a uma crítica às práticas de dança locais. Ao utilizar a percepção do

tempo e a quietude do movimento como recursos dramáticos, Gandini tende a subverter a forte tendência expressionista da dança argentina. Seu trabalho coreográfico incorpora uma declaração política ao expor uma forma específica de fragilidade performativa, que se encontra na fronteira da ficção teatral. Poucos dias antes da estreia, o jornalista Maximiliano Diomedi entrevistou Gandini e os performers do trabalho. Durante essa entrevista, Gandini afirmou:

Não é que a gente pegue um referencial teórico, o conceitual, dessa moda ou o que seja [...] tem algo social pra mim ... quer dizer, estou produzindo uma peça e felizmente recebi uma bolsa [...] mas na verdade não tenho algum dinheiro ainda. O dinheiro que usamos foi o dinheiro que eu dei ou os artistas deram. E essa situação é sugerida no palco, mas sem transformar a obra em uma afirmação demagógica. Então toda essa estrutura da lâmpada, da cadeira e do performer, até as ações feitas em palco, têm a força desse núcleo político. É a precariedade que forja a poética. (DIOMEDI, 2015)

A ideia de conceber a precariedade como potência criativa é defendida por muitos discursos artísticos atuais. Algumas pessoas elogiam cinicamente a vitalidade e o frescor dos artistas de países pobres que trabalham arduamente pelo amor à arte, e outras entendem a precariedade como um limite que gera um verdadeiro poder criativo. Em consonância com este último sentido, a performer Paula Almirón afirmou durante a entrevista a Diomedi que a precariedade da coreografia enuncia uma postura ética, pois levanta as questões: “O que define uma obra de arte? O que um artista no palco ou uma pessoa na sociedade valoriza em uma obra de arte?” (DIOMEDI, 2015) *En la boca de la tormenta* postula uma estética e uma ética do essencial, na forma de uma crítica à sociedade de consumo. Segundo Almirón, o enquadramento que se estabeleceu na cena, procurou questionar a ideologia do espectador; não foi casual. Por seu turno, Gandini afirmou que havia sim uma vontade de tornar visível o ‘artifício do dispositivo’ e a sua precariedade, para mostrar as condições específicas de produção.

Os artistas latino-americanos geralmente se sentem compelidos a criar obras de arte com recursos técnicos semelhantes aos de artistas de países centrais. Esta é uma meta muito difícil de atingir, considerando o baixo orçamento que possuem na maioria dos casos. Seu desejo de serem aceitos pelas principais instituições europeias ou americanas, muitas vezes os leva a emular modelos estéticos que não representam a realidade econômica em que

realmente vivem. Um dos principais problemas da produção de dança contemporânea na Argentina, consiste em que a maior parte do orçamento é usada para pagar figurinos, técnicos de iluminação, cenários, salas de ensaio ou dispositivos eletrônicos em vez do horário de trabalho dos artistas. Nesse sentido, Gandini afirmou na entrevista que se conseguisse um orçamento maior, tentaria pagar mais aos intérpretes porque “não é possível que a obra ganhe mais dinheiro do que os intérpretes; é ilógico”(DIOMEDI, 2015).



Foto 5. *En la boca de la tormenta* (2015) de Fabián Gandini. Fotografia de Jorge Leiva. (Cortesia do fotógrafo)

Ao analisar o comportamento da burguesia argentina, os sociólogos afirmam que a Argentina é um país de ricos empresários e pobres fábricas (Graciarena 1987). No campo das artes cênicas, essa relação se inverte e a Argentina costuma ser um país de obras de arte caras e artistas pobres. A obra de arte muitas vezes se torna um fetiche, uma obra de arte cara que tenta imitar a estética americana e europeia. A base desse fenômeno no nível individual é a disseminação de um *ethos* empresarial de negócios, uma cultura que falhou ao se estabelecer entre a burguesia argentina, mas não no campo artístico. Os artistas investem todo o dinheiro em suas obras, na esperança de que um dia, seu sucesso no mercado retorne mais do que o valor investido.

Assim, a obra de arte torna-se um fetiche que coloniza e empobrece a vida do criador.

No entanto, ao discutir essa questão, Gandini voltou sua atenção para outro assunto: a busca pelo sucesso artístico (ou seja, ser convidado para grandes festivais, viajar o mundo, ganhar dinheiro) e como essa busca condiciona o corpo do intérprete e seu / sua sensibilidade artística.

Não sei se ... talvez eu quisesse [ter sucesso]. Porque se pensa que "o lugar para estar" é o Festival Internacional, mas o que eu sei? Eu não sei. Talvez você possa mudar de ideia e dizer que não me importo. Aceitar essa premissa permite que você diga: "É isso [eu não tenho nada] e vou construir meu trabalho a partir disso." E é aí que seu corpo se torna uma entidade, pelo menos foi isso que aconteceu comigo. É como quando você se solta e diz: 'Não sei se quero ser amado' e então você se torna uma coisa. Sempre se deseja sucesso, mas é algo que você também pode desapegar um pouco. (DIOMEDI, 2015)

Para Gandini, esse "desapego" representa uma pré-condição para desenvolver uma presença de cena. Produzir uma obra de dança é expor o corpo do intérprete no palco, e é a partir dessa exposição que o intérprete 'faz a coreografia'. Por isso, segundo Gandini, o espectador consegue ver em suas obras de dança, o intérprete como pessoa; podem ver corpos com nomes, com histórias, com uma sensibilidade particular. As condições de vida dos performers fazem parte do cenário.

Em um artigo recente, Gerald Siegmund apresentou um problema que costuma encontrar em seu trabalho como professor, o "impulso do aluno de não se mover mais, já que, segundo eles, qualquer tipo de movimento pode ser explorado pelo capitalismo criativo" (SIEGMUND, 2016 p. 27). A imobilidade ou lentidão das ações como forma de resistência ou desobediência, ganhou considerável aceitação nos últimos anos. Em particular, Bojana Kunst (2015, p. 131) afirma que o trabalho coreográfico que é focado na duração do movimento pode ter uma marca culturalmente subversiva, pois mostra como nossa percepção acelerada do tempo é socialmente construída e economicamente condicionada. O livro de Kunst termina propondo como lema de desobediência em defesa da arte: "fazer menos, justamente quando confrontado com a exigência de fazer mais" (2015, p. 192). André Lepecki também problematiza a

definição da dança como movimento e sua conotação implicitamente positiva (2006, p. 12). Ele toma o conceito de "ato imóvel (*still act*)" da antropóloga Nadia Seremetakis e afirma que "o imóvel atua porque interroga as economias do tempo, porque revela a possibilidade da agência de alguém dentro de regimes controladores de capital, subjetividade, trabalho e mobilidade" (LEPECKI 2006, p. 15).



Foto 6. *En la boca de la tormenta* (2015) de Fabián Gandini. Fotografia de Jorge Leiva. (Cortesia do fotógrafo)

Gandini não é necessariamente influenciado por esses autores, embora seu trabalho coreográfico seja fortemente marcado pela lentidão e até mesmo pela imobilidade do corpo em cena. Ele relaciona isso com uma habilidade do artista: a capacidade de estar presente na cena, de ser exposto na frente do público. A presença está, portanto, relacionada à lentidão, ao tempo de ação e ao abandono do desejo - no caso, o desejo de ter sucesso no mercado internacional da arte. Para Gandini, a lentidão não é um ato de resistência; não há nenhum raciocínio estratégico por trás disso. A lentidão é o veículo para atingir a fragilidade afetiva do performer e do espectador. Com isso, a obra de

Gandini poderia ser considerada como um “teatro do precário” na definição de Katharina Pewny, pois realiza “instabilidade em dois sentidos: no sentido da vulnerabilidade do humano em nível ontológico, e na sensação de instabilidade econômica” (PEWNY, 2014, p. 288).

A estética da precariedade na obra de Fabian Gandini é uma forma artística que expõe as condições periféricas de trabalho. Ela se distingue do ato de “estetizar a pobreza” e também da visão filantrópica ou romântica da arte periférica. Estetizar a pobreza significa representar um mundo sem lutas políticas, uma sociedade onde os pobres convivem em harmonia com os ricos, onde a desigualdade é aceita como um fato naturalizado. A estética da precariedade faz o contrário ao colocar em primeiro plano a desigualdade e as lutas da sociedade. Não esconde o conflito, mas os expõe. O olhar romântico celebra a devoção e a entrega de artistas periféricos que sofrem com a precariedade. Eles deveriam ser os verdadeiros artistas porque a verdadeira arte está enraizada no sofrimento e no compromisso. No meu ponto de vista, esta é uma compreensão condescendente e cínica da arte que confirma a exclusão do artista periférico, ou seja, sua participação impossível na contemporaneidade (BARBA, 2017), uma vez que a valorização moral procura compensar, mas ao mesmo tempo perpetuar, a sua suposta incapacidade estética<sup>81</sup>. A estética da precariedade, ao contrário, não abrange o sofrimento, ele encarna o sofrimento como uma forma de protesto.

Em última instância, a fragilidade na estética da precariedade remete a uma demanda ética, que envolve o ato de ser confrontado com o *rosto* do outro (PEWNY, 2014). Por meio de sua interpretação do conceito de 'rosto' de Levinas, Judith Butler afirma: “responder ao rosto [...] significa estar desperto para o que é precário em outra vida, ou melhor, a precariedade da própria vida” (2004, p. 134). Não é um ato de empatia com o outro, mas “tem que ser uma compreensão da precariedade do Outro” (BUTLER, 2004, p. 134). Isto posto, penso que a estética da precariedade (re)apresenta a dança periférica como 'um Outro' que precisa ser entendida em seus próprios termos, em sua

---

<sup>81</sup> Essa ideia deve-se à discussão que Fabian Barba promoveu sobre dança e colonialismo estético. A contemporaneidade é negada à cultura da dança periférica, porque esta é percebida como intrinsecamente desatualizada, uma dança que deveria ser relegada ao passado (BARBA, 2017, p.400).

precariedade profundamente enraizada. Judith Butler afirma: “para que a representação transmita o humano, então, a representação não deve apenas falhar, mas deve mostrar seu fracasso” (2004, p. 144). Eu diria que a estética da precariedade de Gandini se baseia no mesmo paradoxo. É através da exposição de seu próprio fracasso em ser contemporâneo, que ela finalmente atinge a sua contemporaneidade. E quando digo que ela atinge à contemporaneidade, não estou a dizer que ela consegue ter sucesso no mercado da arte contemporânea, mas sim que resolve dentro da sua própria proposta estética, o problema que lhe é colocado pela precariedade, a sua precariedade. A atenção está na forma como o artista percebe e subverte essa situação. A estética da precariedade não procura construir um objeto exótico original que seja atrativo para o mercado artístico europeu, mas sim resolver a um nível subjetivo uma situação de endividamento ontológico que condiciona a expressividade artística.

A dança contemporânea na periferia é um *precarium*, um terreno que pode ser retirado a qualquer momento. Subverter a precariedade envolve ações artísticas politizadas que contribuem para “a criação de um mundo humano - isto é, de um mundo de reconhecimentos recíprocos” (FANON, 2008, p. 170).

## Referências

ASOCIACIÓN Argentina de Trabajadores de la Danza. **Facebook page**, 2016. Disponível em: < <https://www.facebook.com/Asociaci%C3%B3n-Argentina-de-Trabajadores-de-la-danza-1201150089946398/> >. Acesso em 10 ago. 2018.

BARBA, Fabián. Quito-Brussels. A Dancer's Cultural Geography. In: FRANKO, Mark (Ed.) **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London/New York: Routledge, 1994.

BOUDINHON, A. Precaria. In: **The Catholic Encyclopedia**. New York: Robert Appleton Company, 1911.

BOUSMPOURA, Konstantina; HEIMANN, Julia Martinez. Working Dancers. Contemporary Dance Activism in Argentina. In: COSSU, Alberto; HOLTAWAY, Jessica; SERAFINI, Paula (Eds.). **artWORK: Art, Labour and Activism** 127-145. London: Rowman & Littlefield, 2018.

BUTLER, Judith. **Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence**. London: Verso, 2004.

CADÚS, Maria Eugenia. Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. **Telón de fondo** 27, 2018, pp. 232-244.

CVEJIĆ, Bojana. Notes for a society of performance: on dance, sports, museums, and their users. In: RIBEIRO, Felipe (Ed.). **AdF.14 - Atos de Fala**, Rio de Janeiro: Telemar Editora, 2015, pp. 70-81.

DIOMEDI, Maximiliano. Trabajo con la fisura. Entrevista con Fabián Gandini, director de En la boca de la tormenta.” 2015. Disponível em: < <http://patologiacultural.blogspot.com/2015/10/trabajo-con-%20la-fisura-entrevista-con.html> >. Acesso em 01 set. 2017.

FABIÃO, Eleonora. On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro. **Women & Performance: a Journal of Feminist Theory**. Vol. 20, n.1, 2010, pp. 101-111.

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

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. London: Pluto Press, 2008.

FORO Danza en Acción. 2017. Página Principal. Disponível em: < <http://danzaenaccion.blogspot.com.ar/> >. Acesso em 29 out 2017

FORTUNA, Victoria. Dancing Argentine Modernity: Imagined Indigenous Bodies on the Buenos Aires Concert Stage (1915-1966). **Dance Research Journal**, 48 (2), 2016, pp. 44-60.

FORTUNA, Victoria. Between the Cultural Center and the Villa: Dance, Neoliberalism, and Silent Borders in Buenos Aires. In: KOWAL, Rebekah J.; SIEGMND, Gerald; MARTIN, Randy (eds.). **The Oxford Handbook of Dance and Politics**. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 423-451.

FOUCAULT, Michel. **The Archeology of Knowledge**. London: Routledge, 2002.

FRANKO, Mark. Introduction. In: FRANKO, Mark (Ed.) **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

GRACIARENA, Jorge. Sobre la calidad de la participación y la democratización argentina. **Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)**, 2 (11), 1987, pp. 33-41.

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

KUNST, Bojana. **Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism**. Winchester (Washington): John Hunt Publishing, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. **The Making of the Indebted Man. An Essay on the Neoliberal Condition**. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement**. New York, London: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, 42 (2), 2012, pp. 28-48.

LEPECKI, André. Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer. **TDR/The Drama Review**, 57 (4), 2013, pp. 13-27.

LOREY, Isabell. **State of Insecurity: Government of the Precarious**. London: Verso, 2015.

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. **TDR/The Drama Review**, 56 (4):2012, pp. 62-77.

NIETZSCHE, Friedrich. **On the Genealogy of Morals**. New York: Vintage, 1967.

PEWNY, Katharina. Performing the Precarious. Economic Crisis in European and Japanese Theatre (René Pollesch, Toshiki Okada). **Forum Modernes Theater** 26 (1), 2011, pp. 43-52.

PEWNY, Katharina. Tracing the Other in the Theatre of the Precarious (Lola Arias, Elfriede Jelinek, Meg Stuart, Wajdi Mouawad, Christoph Marthaler). **Arcadia**, 49 (2): 2014, pp. 285-300.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and Modernity/Rationality, **Cultural Studies**, 21 (2-3): 2007, pp. 168-178.

SARMIENTO, Marina. Aproximación al proceso de creación de EIR (2012/2013) de Marina Sarmiento, **2das Jornadas de reflexión: sobre creación coreográfica**, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 15 y 16 de mayo de 2015. Unpublished.

SEOANE, Lorena; LUCIOLE, Silvana. Bailando trabajo: pasos firmes en la organización de trabajadores de la danza. **La izquierda diario**, 5 jul. 2015.

Disponível em: < <https://www.laizquierdadiario.com/BAILANDO-TRABAJO> >. 10 ago. 2018.

SIEGMUND, Gerald. Mobilization, Force, and the Politics of Transformation. **Dance Research Journal**, 48 (3), 2016, pp. 27-32.

SVAMPA, Maristella; PEREYRA, Sebastián. **Entre la ruta y el barrio: la experiencia de las organizaciones piqueteras**. Buenos Aires: Biblos, 2003.

SZEINBLUM, Diana. Interviewed by the author at interviewee's home, Buenos Aires. 15 mar. 2018.

TAMBUTTI, Susana. Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina Globalización. La misma danza bajo todos los climas. In: DIZ, María Luisa et al. (Ed.), **Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral**. Buenos Aires: Aincrit Ediciones, 2013, pp. 626–637.

THÉNON, Susana. **Acerca de Iris Scaccheri**. Buenos Aires: Ed. Anzilotti, 1988.

VUJANOVIĆ, Ana. Notes on the Politicality of Contemporary Dance. In: SIEGMUND, Gerald; HÖLSCHER, Stefan (Eds.). **Dance, Politics & Co-Immunity**. Zurich/Berlin: Diaphanes, 2013, pp. 181-191.