



revista
brasileira
de estudos
em
dança



Fazer história em cena: corpos do presente e relatos de passados possíveis

Making history on stage:

bodies of the present and narratives of possible pasts

María Martha Gigena
Patricia Dorin

GIGENA, María Martha; DORIN, Patricia. Fazer história em cena: corpos do presente e relatos de passados possíveis. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 40-67, 2022.



RESUMO

Este artigo explora formas de revisar suposições da história da dança através de objetos cênicos/perfomáticos produzidos em Buenos Aires (Argentina) nos anos 2010, que chamamos de "histórias performadas" (*EIR* (2012) por Marina Sarmiento, *María sobre María* (2016) por Lucía Llopis e *Graciela Martínez, cosas, cisnes* (2019) por Sofía Kauer e Nicolás Licera). Trata-se de entender estas manifestações artísticas como modos de produzir um conhecimento histórico diferente de um modelo hegemônico que, em suas pretensões universalistas e lineares, determina o caráter derivativo de outros discursos. Como exemplos de resistência a esta dominância que, embora criticada permanece em vigor, a interpretação interdiscursiva destes objetos contribui para a construção de uma historiografia situada, permitindo novas leituras a partir de uma perspectiva crítica das hierarquias e legitimações intrinsecamente patriarcais.

PALAVRAS-CHAVE

Histórias performadas; interdiscursividade; conhecimento histórico; metáfora; feminismo

ABSTRACT

This article delves into the ways in which dance history beliefs are revised, through stage/performing objects produced in Buenos Aires, Argentina, in the decade of 2010, which we call "performed histories" (*EIR* (2012) by Marina Sarmiento, *María sobre María* (2016) by Lucía Llopis and *Graciela Martínez, cosas, cisnes* (2019) by Sofía Kauer and Nicolás Licera). This implies understanding these artistic manifestations as ways of producing historical knowledge different to that of a hegemonic model, which, universalist and linear, determines the derivative character of other discourses. As instances of resistance to that dominance which, still criticized, keeps its validity, the interdiscursive interpretation of this objects contributes to building a situated historiography, and allows for new ways of understanding it, from a critical perspective to intrinsically patriarchal hierarchies and legitimations.

KEYWORDS

Performed histories; interdiscursive; historical knowledge; metaphor; feminism

Fazer história em cena: corpos do presente e relatos de passados possíveis.¹

María Martha Gigena (UNA/UBA)²
Patricia Dorin (UNA)³

¹ Este texto possui sua versão original em espanhol e se encontra publicado nesta revista. Tradução para o português realizada por Rafael Guarato.

² María Martha Gigena ensina História Geral da Dança (UNA), História da Dança (UBA) e Semiótica da Dança em nível de pós-graduação. Ela dirige projetos de pesquisa relacionados às perspectivas de gênero e às manifestações da dança contemporânea das últimas décadas na Argentina. Seus textos foram publicados em diferentes meios acadêmicos e de divulgação e foi editora de *Nuevas dramaturgias y estéticas del Movimiento. IV Jornadas de Investigación en Danza* (2014) e *BP.15. Área académica* (2017). Desde 2019 é diretora da revista acadêmica *IDyM - Investigaciones en Danza y Movimiento*. Ela foi Secretária Geral da Universidade Nacional das Artes (Argentina) e desde 2016 é Decana do Departamento de Artes do Movimento desta mesma universidade.

³ Patricia Dorin possui mestrado em Sociologia da Cultura e Análise Cultural (IDAES-UNSAM) e bacharelado em Composição Coreográfica (UNA). Ela é professora e pesquisadora de História Geral da Dança e História da Dança na Argentina (UNA-Departamento de Artes do Movimento). Ela é membro da equipe de pesquisa sobre gênero e produções artísticas do DAM. Seus artigos foram publicados em vários meios acadêmicos, e ela é editora e compiladora das obras *Creación Coreográfica* (Libros del Rojas, UBA, 2007) e *En la práctica y reflexión coreográfica* (DAM, UNA, 2015).

Introdução

Este artigo se dedica a examinar formas de revisar certas suposições existentes no campo da história da dança através de objetos d escênicos/perfomáticos produzidos em Buenos Aires (Argentina) durante a década de 2010, que chamamos de "histórias performadas"⁴. Isto implica entender estas manifestações artísticas como formas de produzir um conhecimento histórico diferente daquele de um modelo hegemônico que, em suas pretensões universalistas e lineares, determina o caráter derivativo de outros discursos. Como exemplos de resistência a esta dominância que, embora criticada permanece em vigor, a interpretação interdiscursiva destes objetos contribui para a construção de uma historiografia situada, permitindo novas leituras a partir de uma perspectiva crítica das hierarquias e legitimações intrinsecamente patriarcais.

"EIR" (2012) por Marina Sarmiento, "María sobre María" (2016) por Lucía Llopis e Graciela Martínez, cosas, cisnes (2019) por Sofía Kauer e Nicolás Licera constituem as obras a partir das quais faremos nosso corpus de análise. A partir delas, propomos organizar uma exploração destas perspectivas, através de diferentes níveis de investigação, que entendemos estar necessariamente entrelaçados.

Referiremos então, em primeiro lugar, às operações de resistência à hegemonia historiográfica (universalista, linear e patriarcal) que entendemos serem realizadas nestas histórias performadas, com base em sua compreensão como discursividade. Em segundo lugar, pretendemos nos concentrar na exploração do tratamento dos materiais que, no corpus cênico/perfomático selecionado, se baseiam na presença/ausência de tensão no quadro de operações metafóricas para figurar o passado. Em terceiro lugar, propomos algumas possíveis contribuições para uma abordagem feminista do discurso historiográfico, dada a compreensão das obras como participantes de múltiplas e não-hierárquicas lógicas de significado.

⁴ O termo "histórias performadas" foi inicialmente proposto no artigo "Intensidades del presente. Historias performadas y mujeres que danzan todavía" (Gigena) que se encontra no prelo.

Totalidades e histórias performadas

Propor este conjunto de obras e abordá-las como histórias performadas, baseia-se na certeza de que a história da dança ocidental - entendida como uma manifestação artística, e historicamente legitimada e acordada como tal - foi condicionada por suposições universalistas que determinam a linearidade de um processo; e, conseqüentemente, um caráter sempre epigonal de outras manifestações em qualquer outra esfera que não a daqueles que produziram o cânone.⁵

Esta perspectiva historiográfica universalista tem duas dimensões articuladas que são indispensáveis para sua permanência como narrativa organizadora. Primeiro, uma temporalidade progressiva e totalizante, que implica o caráter estável dos objetos e hierarquias, contendo elipses fugidias e rupturas acompanhadas da realização de operações de silenciamento e omissão. Segundo, a continuidade das bases estéticas e corporais (de beleza, mimese, técnicas corporais) nas quais se entrelaçam representações de gênero, raça e classe, que insistem em gerar invisibilidades (Gigena, no prelo, n.p.).

É evidente, entretanto, que esta perspectiva historiográfica hegemônica tem sido amplamente criticada nos últimos anos, em um processo ativo que tem fornecido visibilidades e combatido estas operações. Estas intervenções críticas mostram que a História (escrita com letra maiúscula) é necessariamente sustentada na relegação de quaisquer outras periodizações e narrativas que não são os da centralidade geostética (histórias, com letra minúscula); e também exibem o caráter ficcional das narrativas que operam politicamente sobre corpos, obras e textos (Tambutti e Gigena, 2018). Estas são novas leituras que mostram "um pensamento produtivo capaz de explorar posições alternativas à hierarquia geopolítica estabelecida por um cânone etnocêntrico e excludente" (2018, p.162).⁶

⁵ Esta condição derivada, a colonialidade e a problemática (implícita ou explícita) que dela derivam, foram o foco do II Seminário Internacional de história(s) de dança(s), realizado entre os dias 6 a 10 de dezembro de 2021 e no qual este texto foi originalmente apresentado, no formato de uma conferência. O intercâmbio ali realizado expôs preocupações compartilhadas com colegas do Sul global e forneceu elementos para a redação do artigo aqui apresentado para leitura.

⁶ Publicado originalmente em português, este artigo desenvolve uma posição sobre a linearidade histórica, particularmente em relação à dança moderna na Argentina, apresentando alternativas críticas.

E no curso desta perspectiva crítica, é possível assumir que a trama do universalismo linear também moldou a história da dança cênica na Argentina, assim como, uma grande parte dos caminhos historiográficos utilizados em suas dimensões regionais e no sul global. Assim, nosso interesse se concentra em um grupo de obras estreadas em Buenos Aires nos anos 2010, que consideramos "histórias performadas". Isto implica, para começar, entendê-las como parte de um conjunto de objetos "que assumem perspectivas sobre o passado, interpretando-o e retrabalhando-o através de estratégias estéticas e dispositivos cênicos/perfomáticos, em que a corporeidade interpela e ativa a tensão ausência/presença" (Gigena, no prelo, n.p.).

A isto poderíamos acrescentar que este tratamento do passado - um assunto inevitavelmente próprio da história - pressupõe que toda produção artística é, de uma forma ou de outra, uma referência a uma narrativa histórica. Mas, se estas obras estão inscritas na história, se faz central nesse processo, que elas se aproximem daquilo que as precedeu como material estruturante de sua proposta cênica/perfomática. Na mesma linha, sabe-se que a abordagem do passado e da história da dança cênica e artística tem exemplos abundantes nas últimas décadas e em diferentes geografias. O fenômeno foi analisado de múltiplas perspectivas teóricas e, portanto, a exploração desta posição nas obras que selecionamos, requer o estabelecimento de vínculos e diferenças com algumas coordenadas teóricas já reconhecidas.

Reconstrução, *reenactment*, reatuação, reencenação, apropriação, reapropriação, são termos (estes e outros) que exploram as potencialidades e questões de abordagem das dimensões históricas da dança, estabelecendo diferenciações geralmente ligadas a diversas estruturas casuísticas e marcos teóricos.⁷ Nesta multiplicidade, alguns elementos são comuns e referem-se tanto ao fato de que "um processo de reflexividade crítica está sempre implícito" neles (De Naverán, 2015, p. 44), quanto ao fato da impossibilidade de apropriar-se do passado *tal como era*: os materiais não terminaram de falar, e "fidelidade" não é um conceito inocente (Pérez Royo, 2010, p. 54).

⁷ La lista de reflexiones sobre este campo es muy extensa, y algunas de ellas se retoman aquí. Entre los aportes destacados desde diversas visiones, que trabajan con corpus norteamericanos o europeos, pueden mencionarse autores como Mark Franko, André Lepecki y Ana Vujanovic, por ejemplo.

Neste sentido, as histórias performadas nas obras selecionadas, participam destas suposições comuns e ao mesmo tempo têm algumas singularidades. Entre o que eles compartilham com uma perspectiva comum, está a crítica à narrativa historiográfica unidimensional, baseada em objetos e hierarquias estabilizadas, que pretensamente asseguraria uma concepção do passado como matéria inalterável e definitiva. Em contraste, estas manifestações demonstram a importância dos lugares de enunciação e múltiplas interpretações; através de sua fragmentação, sua abordagem sempre desloca a idéia de origem, sua oposição a certezas indiscutíveis. Estas obras (e as histórias performadas fazem parte deste conjunto) constroem uma relação com o passado que resiste à totalidade e ao impulso unívoco de ordenação.

Compartilhando estas perspectivas comuns, os trabalhos de dança são aqui tratados como objetos potenciais da casuística com os quais a ligação com o passado é revista através de propostas cênicas/performáticas. Mas elas têm certas especificidades que contribuem para nosso interesse por elas: por um lado, elas tentam lidar não com obras em si mesmas, mas com figuras - embora também englobando a coreografia; por outro lado, essas figuras são todas mulheres da história da dança moderna e/ou contemporânea na Argentina, que por sua vez são objeto de criação de outras mulheres e têm intérpretes femininas no palco.

Sem ter como objeto específico a reconstrução (para escolher um dos termos listados) de um determinado trabalho, essas manifestações cênico/performáticas fazem parte do tipo de projeto que procura "questionar as bases e métodos de uma historiografia da dança, delineando novas linhas de desenvolver e preencher as lacunas encontradas, em suma, reescrever uma história de dança inexistente ou incompleta, imperfeita e aperfeiçoável" (Pérez Royo, 2010, p. 57). Em um sentido que abrange e complementa isto, a abordagem coreográfica permite questionar o desenvolvimento de uma construção da história específica da dança na Argentina, podendo contribuir para debates sobre o passado, as representações do feminino e a operacionalidade destes discursos. Não mais sobre o fundo de uma história canônica sem lacunas, mas sobre a produtividade potencial daquilo que permanece inacabado e que não procura produzir novas totalizações para substituir outras.

Variáveis discursivas

Ao abordar estas histórias performadas em dança, nós as consideramos não apenas como objetos potenciais de uma historiografia futura, mas também como objetos que também operam através da construção do conhecimento histórico; como uma forma de fazer história em forma de cena, de modo performativo. Para os fins desta proposta, seu trato como discurso é produtiva; isto é, como uma configuração espaço-temporal de sentido, dentro da estrutura das perspectivas agora clássicas de Eliseo Verón e sua teoria da discursividade social (1993). Entretanto, não entendemos a partir da aplicação de uma perspectiva puramente semiótica, mas em conexão com visões abrangentes que incorporaram as leituras de Verón, permitindo-nos tanto mobilizar as hierarquias do verbal historiográfico quanto explorar as operações políticas das tramas da interpretação.⁸

Ou seja, por um lado, esta perspectiva situa as histórias performadas como discursos cênicos/perfomáticos que são também discursos historiográficos - em um formato de discursividade não verbal. Ao deslocar a noção de historiografia das produções textuais (mais legitimadas em termos de sua circulação), ela também expressa a possibilidade de assumir configurações históricas de significado cuja legitimidade não depende apenas dos suportes materiais destes discursos.

Trata-se, portanto, de assumir a operacionalidade desses objetos no âmbito da discussão sobre o histórico e seus fundamentos. Tendo em mente que, evidentemente, sua leitura é articulada com este discurso - o deste texto, por exemplo - que é constituído com o suporte material da linguagem; mas também incorporando como premissa que "nada é estranho ao significado: o significado está *em toda parte*. Em outras palavras: todo fenômeno social é suscetível de ser "lido" em relação ao ideológico e em

⁸ As propostas de Verón em *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* já são canônicos no campo da semiótica. Não é nossa intenção circunscrever nossa abordagem a esta área do conhecimento, mas a consideramos útil para pensar sobre objetos artísticos, fundamentalmente porque compreende as operações de construção de sentido em uma dimensão sempre móvel que vai muito além de suas origens periclanas e está relacionada a estudos culturais, intertextualidade, pensamento situado; ou seja, com modalidades de leitura que se opõem à estabilidade dos objetos e interpretações unidimensionais lineares e causais.

relação ao poder" (Verón, 1993, p. 136). A partir disso, entende-se que o conhecimento histórico (como qualquer outra modalidade de conhecimento) é um efeito de sentido, e por esse viés, se manifesta situando-se na infinita rede de discursos entrelaçados (Verón, 1993).

Este entrelaçamento supõe assumir as histórias performadas como objetos significantes que são habilitados no ato interdiscursivo (o único possível) e tendo em mente que em qualquer construção de significado, as condições de produção e as condições de reconhecimento devem ser consideradas. Portanto, é essencial não considerar uma distinção entre o que é supostamente "interno" à obra/discurso (seus materiais, seus procedimentos, as corporeidades e técnicas com as quais é construído, etc.) e o que poderia ser entendido - erroneamente - como "externo" (a instância de sua apresentação, sua localização em uma série histórica, sua localização "geoestética" (Tambutti e Gigena, 2018), etc.). A condição interdiscursiva da produção de sentido implica compreender uma rede (potencialmente infinita) de discursos entrelaçados, cuja operabilidade é definida por sua potência coesiva e ao mesmo tempo processual. É por isso que estamos interessadas em ver as obras de dança dentro do quadro de resistência à linearidade do discurso universalista, como um modo performativo de conhecimento histórico numa posição de enunciação requisitada pelo contemporâneo.

Estas enunciações dinâmicas implicam várias questões. Primeiro, uma exploração de formas de abordar o passado da (e na) dança numa contemporaneidade que "propõe uma alternativa às metodologias acadêmicas de análise, contextualização, comentário e verificação dos resultados aos quais a análise historiográfica científica tradicional está acostumada" (Pérez Royo, 2010, p. 64). Em segundo lugar, uma compreensão dos materiais em mãos que, longe de permanecer inalteráveis, são abordados em sua dimensão instável, sem que isso implique em um modo de conhecimento deslegitimado.

Finalmente, e em um sentido ao qual voltaremos mais tarde, a interpelação que ocorre, com as obras em novas posições de enunciação, "voltar às obras para interrogá-las (não julgá-las) a partir de instrumentos teóricos contemporâneos" (Giunta, 2019, p. 71) permite, de nossa perspectiva, uma leitura aberta a possíveis interpretações feministas. Por um lado, porque esta premissa parte de "entender a dança como uma

manifestação que excede a valorização como objeto de arte para assumi-la, também, como uma prática cultural que integra modalidades de representação" (Pollock, 2015, p. 18); e, além disso, porque na rede interdiscursiva, a ligação entre as condições de produção e as condições de reconhecimento evidencia hoje, um horizonte do pensável/corporável que é produto de negociações "nas definições e práticas sociais dominantes através das quais estes limites são produzidos e articulados" (p. 37). Neste horizonte, a linearidade e causalidade do hegemônico histórico pode ser lida na chave de um patriarcado classificatório que é constantemente minado pelo móvel e fragmentado, quer esta resistência seja tematizada ou não. Estas histórias performadas fazem parte destas possibilidades atuais, e iremos propor alguns comentários sobre elas no final do nosso texto.

Mulheres artistas e obras

"EIR", "María sobre María" e "Graciela Martínez, cosas, cisnes" são obras que têm como eixo e temas de sua feitura, três bailarinas e coreógrafas argentinas. Elas são Iris Scaccheri (1939?-2014) María Fux (1922-) e Graciela Martínez (1939-2021), respectivamente. Seus nomes e carreiras podem ser familiares no cenário da dança argentina, mas o conhecimento sobre eles é provavelmente mais difuso em outras regiões.⁹

Iris Scaccheri desenvolveu sua carreira principalmente nos anos 1960/80, tanto na Argentina como na Europa. Ela se formou no Teatro Argentino de La Plata e fez parte do Grupo de Dança Moderna da artista alemã Dore Hoyer, que atuou nesse teatro entre 1960 e 1961. Em 1963 ela foi contratada na Alemanha e a partir de então começou uma abundante carreira internacional de apresentações solo. Ao mesmo tempo, em seus diversos retornos à Argentina, ela dançou suas criações no Teatro Colón, no Municipal General San Martín e no Instituto Di Tella (todos em Buenos Aires) e no Argentino de La Plata. Sua abordagem cênica particular e poderosa, a singularidade de sua obra e de sua personalidade pública

⁹ Talvez esta afirmação de ignorância sobre estas artistas possam ser interpretada como um preconceito, mas surge da convicção de que o conhecimento que temos nas regiões do sul sobre artistas de países vizinhos é geralmente menor do que o que temos sobre criadores dos Estados Unidos ou da Europa, por exemplo. A historiografia universalista e linear tem sido e continua sendo eficaz neste sentido, tanto como causa quanto como consequência de seus emolduramentos.

fizeram dela uma figura mítica, idolatrada e reconhecida por públicos não necessariamente ligados à dança. Ela foi uma inspiração para artistas (plásticos, literários, fotográficos) e também buscou inspiração nestas manifestações, de uma forma pessoal e expressiva. Entre seus trabalhos mais lembrados estão “Carmina Burana” (1966), “Oye humanidad” (1968), “La muñeca” (1981) e “Bolero, homenaje a Dore Hoyer” (1987), todas obras “solos” nos quais o ecletismo e a pesquisa expressiva têm sido apontados como centrais.¹⁰

María Fux apresentou suas primeiras danças solo no Teatro del Pueblo em 1948. Em 1952 ela se mudou para Nova York, onde estudou por uma temporada na escola de Martha Graham. Em seu retorno, ela se apresentou nos teatros Colón e Cervantes em Buenos Aires, bem como, em turnês pelo interior da Argentina, como em Jujuy e Chaco, contextos em que a apresentação de uma bailarina moderna era totalmente incomum. Na primeira metade da década de 1960, ela dirigiu o *Seminario de Danza Contemporánea* na Universidade de Buenos Aires, do qual participaram Marilú Marini, Ana Kamien e Juan Falzone, todos eles desempenhariam papéis importantes no cenário da dança de nosso país naquelas e nas décadas seguintes. Com reconhecimento na dança como terapia, ela desenvolveu uma metodologia que a tornou famosa por seu trabalho em favor de uma abordagem inclusiva da dança, iniciado em 1958 com pessoas com deficiência auditiva. Em grande parte, esta dimensão de seu trabalho lhe deu um imenso reconhecimento; mas esta singularidade também parecia colocá-la em um horizonte marginal como coreógrafa e dançarina da dança moderna na Argentina.¹¹

Graciela Martínez fazia parte de um grupo de artistas que na década de 1960 ativaram a cena artística em Buenos Aires de forma singular, no marco de um renascimento vanguardista. Entre 1961 e 1963, apresentou seu trabalho no Instituto de Arte Moderna e no Teatro Municipal General San

¹⁰ Em Iris Scaccheri pode ser consultado, entre outros textos, o livro de Marcelo Isse Moyano intitulado “La danza moderna argentina cuenta su historia: historia de vida” (2006) e o artigo de Victoria Alcalá, nomeado “Iris Scaccheri, la danza de las metáforas”, publicado na *Escena. Revista de las artes* (2015).

¹¹ María Fux escreveu vários livros nos quais ela expressa sua posição e metodologia sobre dança. Entre eles “*Danza, experiencia de vida*” (Buenos Aires: Paidós, 1999) e “*La formación del danzaterapeuta*” (Buenos Aires: Gedisa, 1997). Também interessante, é o artigo de Marcos Britos intitulado “Violeta Britos y el sonido del arpa sin cuerdas”, publicado na revista *IDyM - Investigaciones en Danza y Movimiento*, (2020) sobre um de seus discípulos, que ilumina vários aspectos da metodologia e da história de sua professora.

Martín naquela cidade, e em outras cidades da Argentina como Tucumán, Rosário, Córdoba e La Plata. Em 1963, junto com Ana Kamien e Marilú Marini, ela apresentou "D.A: Danza Actual" no Instituto Di Tella, uma experiência que embora quase perdida, se tornou um momento mítico na dança argentina. A isto se acrescentou em 1966 o sucesso de "Juguemos a la bañadera", apresentado no mesmo espaço, o que a tornou uma figura emblemática daquele período. Com sede em Paris há décadas, desenvolveu uma carreira internacional até seu retorno à Argentina na década de 1980. Suas obras introduziram objetos cotidianos e esculturais, e seu uso de ironia e humor fizeram dela, uma artista quase sempre não classificável, cuja originalidade irreverente, mostrou o embaçamento das divisões mais tradicionais entre dança, performance, happening, etc.¹²

O período de 2012 a 2019 viu as estréias das obras selecionadas, que poderiam ser acrescentadas a outros exemplos (não abordados aqui, por razões de duração) do que chamamos de histórias performadas; seus contextos de produção e circulação eram diversos, assim como, as estruturas criativas que elas propunham explícita ou implicitamente, mas em todos os casos, foram obras criadas por artistas que não haviam compartilhado os períodos criativos dessas mulheres. Ou que ainda nem haviam nascido na época de seu maior impacto.

"EIR" foi encenada pela primeira vez em 2012 no Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC), em co-produção com El Cultural San Martín em Buenos Aires. Foi uma obra encomendada à coreógrafa Marina Sarmiento para criar sobre a artista Iris Scaccheri, que resultou na criação de um solo interpretado por Lucía Savloff. Com relação ao trabalho, o próprio material de imprensa da produção levantou preocupações que são o tema deste artigo:

a pesquisa começou considerando (...) como as práticas artísticas se relacionam com seu próprio legado histórico. Pensando na figura de Iris como uma ponte entre o passado e o futuro, nos perguntamos: o que veio depois dela? onde estamos agora? como nós jovens criadores dialogamos

¹² O livro acima mencionado de Marcelo Isse Moyano também inclui a história de vida de Graciela Martínez. Elisa Pérez Bucheli se refere tangencialmente a sua figura em *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta* (Montevideu: Yaugurú, 2019). O agora clássico livro de John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década de las sesenta*, também a menciona, mas infelizmente as confusas e muitas vezes errôneas referências à dança nesse texto, são prova do interesse quase exclusivo do volume nas artes visuais e musicais (Segunda edição. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2007).

com a passagem do tempo, as obras e as figuras icônicas da arte? (material de imprensa, 2012/2013).

De fato, este interesse na relação entre presente e passado foi o foco de uma trilogia de Sarmiento marinho iniciada com “EIR” e concluída com : “LEJOS” (2014) e “Los viajes de Sarmiento”, estreada em 2016.

“María sobre María”¹³ é uma peça solo dirigida por Lucía Llopis, que toma como ponto de partida a figura de María Fux. A obra, estreada em Buenos Aires em 2016 e apresentada pela bailarina María Kuhmichel, tira seu nome desta sobreposição de nomes próprios. É um trabalho construído a partir dos materiais da Fux disponíveis publicamente, com um grupo criativo que não faz parte de seus discípulos, de sua metodologia ou escola.

Nesta perspectiva, as informações que o trabalho apresentado à imprensa e ao público explicitam os pontos de contato com as perspectivas que temos levantado:

é o resultado cênico de uma apresentação e dança sobre as formas de fazer pesquisa em dança. *María sobre María* é um ponto de encontro entre o passado e o presente da dança argentina, um contato entre gerações, talvez uma sobreposição. Um Que formas assume a dança de cada Maria? Justaposição. Coexistência. Amalgama. (material de imprensa, 2016).

“Graciela Martínez, cosas, cisnes”¹⁴ é uma obra criada por Sofia Kauer e Nicolás Licera em colaboração direta com a própria Graciela Martínez, em continuidade com o projeto *Danza actual, Danza en el Di Tella* (1962-1966) (com Caterina Cora) e na qual eles propuseram a reconstrução de um grupo de obras daquele período.

A GMCC estreou na Bienal de Arte Jovem de Buenos Aires (2019), com a singularidade de ser apresentada na sala de estar da casa de Martínez, que também foi parte central do espetáculo com Kauer e Licera. O perfil do artista ao redor do qual a proposta foi estruturada já podia ser vislumbrado na apresentação para a imprensa:

A diva da dança da vanguarda dos anos 60 se levanta da escuridão mais genial e mais fodida do que nunca! (...) Graciela Martínez, a grande dançarina e coreógrafa da vanguarda dos anos 60, volta ao palco para

¹³ De agora em diante, por uma questão de brevidade, a obra será tratada pelas siglas “MSM”.

¹⁴ De agora em diante, por uma questão de brevidade, a obra será tratada pelas siglas “GMCC”.

dialogar tanto com os zumbis de suas danças passadas quanto com os fantasmas de seu futuro terreno (material de imprensa, 2019).

Em certo sentido, estas histórias performadas compartilham com um interesse em trazer o passado para o presente e o que esta tentativa ressoa sobre nossas próprias posições. Desde os materiais com os quais trabalham até as perspectivas que propõem, essas obras estão inseridas nesta modalidade de construção do conhecimento e problematização da ligação com o passado a partir de uma visão cênica/perfomática. Em outro sentido, a abordagem destes materiais em particular, exige uma abordagem mais específica, embora não imanente. Isto, a fim de atender às formas pelas quais as obras constroem significados através de certos materiais e estratégias, participando da interdiscursividade.

Longe da idéia de reconstrução histórica, eles se voltam para um modo de interdiscursividade no qual novas atualizações produzem significado na série histórica, através de múltiplos procedimentos e estratégias. Entre esta diversidade, propomos concentrar-nos em algumas dimensões específicas - sem entendê-las como as únicas possíveis - a fim de nos perguntarmos como estes trabalhos fazem em cena o que propomos apresentar aqui.

Ausências e presenças

Podemos afirmar que a metáfora e a tensão de presença/ausência são dois eixos centrais dos quais o tratamento de materiais em “EIR”, “MSM” e “GMCC” lidam. Isto no entendimento de que a distinção entre os dois é puramente funcional, uma vez que suas fundações estão ligadas, uma metáfora em sua condição de figura de sentido (ou tropo, inicialmente literário) que pressupõe uma relação de substituição (a ausente para o presente, e vice-versa) que está implícita em toda representação. Por sua vez, a representação se baseia no paradoxo ausência/presença que é a condição de toda construção de sentido (Enaudeau, 1999)¹⁵.

¹⁵ Não usamos o conceito de metáfora no sentido de uma figuração que não opera em discursividade, ou como sinônimo daquilo que é, digamos, meramente simbólico (como Lepecki parece abordar a questão da metáfora em, por exemplo, "El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas" (2013). Ao contrário, entendemos como um dispositivo que produz sentido e, portanto, potenciais transformadores transformações.

Metáfora e ausência/presença expressam, assim entrelaçadas, a idéia de um modo de construção de significado que permite interpretações sempre novas, e que se opõe à estabilidade em favor de um deslocamento contínuo. Portanto, entendemos que sua ligação, embora possa ser considerada como operando em qualquer trabalho, é particularmente significativa nas histórias performadas. Porque a construção de sentido que eles propõem é predominantemente metafórica, ao mesmo tempo em que se baseia em procedimentos que encenam a tensão entre o ausente e o presente. Este poder de um significado continuamente inacabado que se expressa em metáfora - como é próprio do objeto artístico - e a explicitação de uma tensão que não pode ser resolvida - entre ausência e presença - são hiperbolizados nos problemas de representação do passado em forma cênica/perfomática e são uma forma específica de construção do conhecimento, como discutiremos a seguir.

Tudo isso levanta questões sobre como o passado é alcançado, quais são os materiais que o compõem e como a forma como são tratados modifica seu significado e operabilidade. Nesta linha, as reflexões sobre a noção de arquivo têm sido extensas nos últimos anos, especialmente com relação à dança, e dentro desta diversidade, algumas perspectivas são úteis para nós.

Diana Taylor (2015) propõe uma distinção entre arquivo e repertório, sendo o primeiro, composto pelo que é apresentado para análise como resistente à transformação e alteração, implicando uma distância baseada no documentado. Mas seu status de arquivo não se baseia tanto nos objetos em si (que podem ser reunidos, ordenados, classificados), mas no processo pelo qual eles são tomados em consideração. No caso do repertório, por outro lado, a conservação e a transformação operam ao mesmo tempo, são memórias que não se distancia do sujeito que a constrói ou exhibe, mas que se encarna, e as ações (performances, oralidade, gestos) são abordadas como intrinsecamente móveis e atualizadas.

Como pode ser visto, Taylor inverte o significado do termo "arquivo" em relação a outras pesquisas que exploram esta perspectiva para a execução de danças; propondo por sua vez, a noção de repertório em um pólo que é o oposto da noção de repertório de dança (entendido como aquele que deve ser fielmente mantido e preservado). Desta complexidade, de particular interesse é a dimensão política que Taylor dá à sua noção de

repertório como materiais e conhecimentos que resistem *performativamente* a uma classificação estável e exaustiva) e que não é alheia às possibilidades de operação interdiscursiva de seu fazer.

O tratamento dos materiais documentais nas obras das coreógrafas analisadas, podem ser divididos para fins de ordenamento, em: a) aquelas operações que os criadores explicitam na construção da obra; b) aqueles outros materiais que são constituídos como parte da própria obra.

No caso do “EIR”, como explicado no material de imprensa, os trabalhos foram realizados na fase de construção com:

(...) os poucos registros de Scaccheri: entrevistas com colegas e artistas ligados a ela, comunicados de imprensa, os poucos vídeos de suas obras, o livro de fotografia de Susana Thenón e o primeiro livro publicado por Iris Scaccheri em 2011, foram as fontes fundamentais para o trabalho de pesquisa (material de imprensa, 2012/2013).

Trata-se deste modo, tanto de fontes primárias (entendidas como documentos diretos) quanto fontes secundárias (ou "de segunda mão"). No que diz respeito ao trabalho em cena, os materiais que poderiam ser considerados documentos e que são mostrados explicitamente, são algumas das fotografias de Thenon, que o intérprete manuseia com extremo cuidado, como se fossem um objeto muito frágil.

Em “MSM”, também em relação à pesquisa anterior à apresentação da obra, fica explícito que Maria Fux foi acessada "através do arquivo público, notas da mídia de massa, livros, vídeos publicados na web e histórias de seus pares e estudantes" (material de imprensa, 2016). No âmbito da obra, o que aparece em termos "documentais" é apenas o arquivo de voz do coreógrafa que aparece como uma voz em *off*, sem marcas de pertença que permita localizar o tempo, o lugar ou mesmo a autoria desse discurso ou de seu orador. A inferência de que é a própria Fux surge do contexto em que está incluída.

Em “GMCC”, além do trabalho complementar de Kauer e Licera, o material de documentação direta foi fornecido pela própria Martínez, que compartilhou a dimensão criativa. Trata-se de um documento (direto e indireto ao mesmo tempo) de seu próprio trabalho e ponto de vista. Na instância performática, a presença da artista também a torna um documento, mas o tratamento desta instância propõe outras alternativas. Principalmente porque o discurso de Martínez se afasta das certezas e, ao mesmo tempo,

produz o que poderíamos chamar de nova documentação no momento da apresentação. Este é o caso do desenho que ela mesma faz de sua “La muerte del cisne” (1961), que ela dá a alguém do público para guardar, por causa do valor implícito de sua assinatura.

Nestas diferentes abordagens das obras, também podem ser vistos fatores comuns, como o tratamento de todas estas anterioridades que atuam como documentação de arquivo (em sentido geral) as transformando em um repertório (para usar a dicotomia de Taylor), ou seja, objetos e processos móveis, que não terminaram de dizer e que são atualizados em novas interpretações.

Entretanto, é essencial ressaltar que os objetos de cênico/perfomáticos envolvem um problema muito particular em relação aos materiais que documentam o passado (quer sejam abordados como um arquivo ou como um repertório). É o corpo e, em particular, o movimento como o material destas propostas. Neste sentido, Isabel de Naverán toma o conceito de arquivo em relação ao especificamente corporal, numa perspectiva que se relaciona à noção de “repertório” de Taylor:

Ahora bien, es indispensable señalar que los objetos escénicos/perfomáticos implican un problema muy particular en relación con los materiales que documentan el pasado (sean estos abordados como archivo o como repertorio). Se trata del cuerpo y, en especial, del movimiento como materia de estas propuestas. En ese sentido, Isabel de Naverán toma el concepto de archivo en relación con lo específicamente corporal (en una perspectiva que, recordémoslo una vez más) lo emparenta con la noción de “repertorio” en Taylor:

O corpo é um arquivo de memórias, de técnicas, de maneiras de fazer as coisas. E a dança revela esta realidade infinitamente, porque seu conhecimento é transmitido corporalmente, através da cópia e da repetição, através da memória e do esquecimento. O corpo é sempre, mas na dança mais intensamente, um dispositivo foucaltiano, um arquivo de conhecimentos. (De Naverán, 2015, p. 47).

E nesta mesma linha de pensamento está Pérez Royo, entendendo o corpo ainda mais especificamente, embora não apenas, como um arquivo de técnicas (2010). No encontro entre o repertório de Taylor e o arquivo de Naverán e Pérez Royo, podemos concluir que ambos implicam que, encarnados nos corpos do presente, o passado também fala, feito de

classificações, cânones e determinações de classe, gênero e raça, inseridos na série histórica (ou em várias séries sobrepostas) que são moldados por modalidades integradoras de representação, como já mencionamos em referência às modalidades de representação nas práticas culturais em Pollock (2015).

Uma primeira pergunta óbvia que resulta desta afirmação é: quem está no palco destes trabalhos? Ou mais ao ponto e para explorar as evidências de que qualquer resposta que seja dada é metafórica, o que implica a pergunta: a presença é, de fato, a presença do corpo?

Em princípio, e como já dissemos, “EIR” e “MSM” são obras individuais cujas artistas são mulheres (além de suas coreógrafas ou diretoras). O “GMCC” é uma dupla (também feminina) que pode ser entendida como um trio, se levarmos em conta que Nicolás Licera é parte ativa do desenvolvimento, no papel de um cenotécnico que é questionado, embora ele não esteja visível em cena.

Contudo, esta ordenação funciona se entendermos a presença em termos de um corpo que está em um espaço e tempo compartilhados aqui e agora. Mas esta dimensão pode ser assumida metafóricamente, ao entendermos que cada corpo presente é também, para fins de sua construção de significado, uma metáfora ativa.

Assim, com base no par ausência/presença, seria possível propor que “EIR” e “MSM” também sejam duos, embora na ausência, com as figuras de Iris Scaccheri e María Fux, respectivamente. Embora possa parecer óbvio ou forçado, este ponto de vista nos permite pensar sobre esta ligação com o passado na forma destas figuras; e também destacar a singularidade da participação de Graciela Martínez como mais concreta, visível, mas igualmente metafórica, nas múltiplas leituras que suas ações e palavras provocam.

Nesta diversidade de ausências e presenças, o caráter necessariamente deslocado de todo significado e a construção de uma afirmação ganha uma dimensão: a presença, por mais que se tente, também nunca é literal.

Passados em movimento

Estas questões têm particularidades quando a relação entre passado e presente colocada nos corpos também acrescenta a vontade de

apropriação cinética ou coreográfica. Esta complexidade tem sido abordada em grande parte pelas discussões sobre reconstrução, *reenactment*, reapropriação, etc., mencionadas acima. Mas estamos interessadas em dizer que no âmbito das obras escolhidas, a ligação com o passado não se trata de uma obra em particular, mas da referência a figuras de uma série histórica, no sentido de que a exploração e apropriação da cinética/coreográfica é uma parte possível da relação com os ausentes.

Por um lado, é significativo notar que no caso de todas essas figuras do passado, são mulheres fortemente identificadas como intérpretes de suas próprias obras, que em muitos casos eram, além disso, a solo. Por outro lado, a abordagem dos materiais estritamente coreográficos (como construção de projetos de movimento) de Scaccheri, Fux e Martínez nas histórias performadas, funcionam mais como "microreconstruções" inseridas na estrutura maior da obra; e às vezes tão mínimas que se tornam quase inexistentes, como no caso do "EIR".

Entre "MSM" e "GMCC", a familiaridade com esta estratégia de construção de significado é maior do que em "EIR". No caso dos dois primeiros, o público é chamado - literalmente - a produzir um elo ativo na operação de reconstrução do movimento. Ou, pelo menos poderia ser dito, para destacar a dificuldade desta reconstrução em termos de fidelidade a uma suposto original. Dentro dos trabalhos que mencionamos, algumas cenas servem como exemplos muito específicos desta problemática reapropriação cinética.

No caso dos "MSM", o fragmento que leva a isso, começa com a performer María Kuhmichel que ao se posicionar de frente para o público e com uma folha de papel nas mãos, conta sua própria história de ter um nome deslocado: seu nome é Luciana María de Lourdes Kuhmichel Apás, que quase todos chamam de María, exceto sua mãe que "desde muito jovem me chama de Catalina". É neste discurso que se explicita verbalmente que este trabalho é sobre María Fux. E Kuhmichel afirma: "Durante o processo de ensaio, tentei dançar duas das danças de María de forma idêntica. 'Génesis del Chaco', de 1959, e 'Gillespiana', de 1962. E a verdade é que eu não tive sucesso".

Desta tentativa, ela extraiu um catálogo de dezessete movimentos que são os que "funcionam melhor para ela", e que foi nomeado para que ela pudesse se lembrar deles. Alguém do público, voluntariamente, deve ler

esta lista para que ela possa mostrá-la, e cada declaração é seguida por uma seqüência de movimentos. As declarações são ecléticas e variam de referências históricas à dança ("Graham Entrance" e "Contraction and release"), ao absurdo humorístico ("Ea, ea, ea, ea, a", "Bicho a la segunda" e "Conitos al techo mujer maravilla", por exemplo) ou ao registro poético (El capullo del algodón es blanco como la luna). Mas as seqüências, e a cena em que estas micro construções são enquadradas, são sempre evidências de um desajuste, daquilo que não pode ser recuperado.

Por um lado, a impossibilidade explícita de reconstruir de forma idêntica (já mencionada por Kuhmichel) enquadra esses movimentos, e a cena da tradução (não só do movimento, mas também da relação entre a palavra e o que é dançado) é exposta em seu próprio absurdo e também nas operações de dominação (de apropriação) que a intérprete narra. Traduzir Maria (Fux) para ser traduzida por outra (que lê da audiência), para retraduzir Maria (Kuhmichel) para a audiência aquela afirmação que já é, simultaneamente, movimento, imagem mental, ilustração, referência, e algo mais.

Os movimentos realizados por Kuhmichel e seus trajes para aquela cena, que lembram os vestidos completos da dança moderna dos anos 1930/40, reproduzem de uma forma que parece desprovida de ironia, as imagens que são conhecidas de Maria Fux em suas coreografias. Aqueles que poderiam ser considerados documentos estáveis, mas que são assumidos em seu estado de repertório (Taylor, 2015). O desconforto, esse deslocamento insistente, não parece estar em como o estilo e a técnica daquela dança histórica e moderna pode realmente dançar; ao contrário, é o contexto daquele enunciado que expõe a impossibilidade do autêntico e propõe sua reflexividade e aparente comicidade.

No final da obra, Kuhmichel também recupera alguns fragmentos dessas seqüências, reproduzindo novamente os movimentos, mas agora, com a blusa e calça que usava no início, e parece intercalá-los com outros movimentos e outros registros de energia. Isto parece mostrar o que Pérez Royo chama de "palimpsesto performativo", no qual os registros cinéticos de dois corpos de períodos diferentes são sobrepostos em uma representação que os une, mas que, no entanto, exhibe sua diferença (Pérez Royo, 2010, p. 61).

Algo semelhante, embora não idêntico, poderia ser pensado no momento da reconstrução que ocorre em “GMCC”, com a tentativa de reencenar os movimentos uma vez realizados por Martínez no atual corpo da Sofia Kauer. A cena específica da reconstrução, se refere a “La muerte del cisne”, que Graciela Martínez criou e dançou em 1961. Mas para chegar a ela, há um jogo de resistência e adiamento. Martínez diz que não lhe apetece falar sobre isso, e propõe outras alternativas, embora esta apropriação seja a cena final de “GMCC”.

Não há registo dessa versão de *La muerte del cisne*, como é explicitado na cena, "se ela (Graciela Martínez) não nos disser como era esse objecto, não podemos saber". Então como era? Como era?" diz Kauer. Como primeira resposta, Martínez se oferece para fazer um desenho que dá ao público e explica como foi construído o dispositivo em que foi conduzida para a atuação, feito de arame de galinheiro e tecido elástico bege, só deixou as pernas descobertas, abertas em frente do público.

A descrição inicial de Martínez limita-se a afirmar que ela utilizou "movimentos de expansão e contração", bem como "tremores". Na escuridão, ouvimos a música de Saint-Saëns (distorcida na maioria das vezes), e Graciela Martínez falando a partir de um microfone reverberante, como se ela fosse uma voz de além do túmulo, mas com efeitos especiais de "classe B".

Martínez descreve o cisne navegando majestosamente, indicando ao mesmo tempo: "expandir, Sofi, expandir". Quando a narração diz que o cisne tem medo, ele indica: "contraé, Sofí, tiritá". E finalmente: "Um caçador furtivo espreita entre os galhos da floresta. Um tiro soa! O cisne, pobre cisne, cai ferido e agoniza, agoniza. Vai morrer... Vai morrer... E morre. Cai com força, Sofi...Morre".

O que se produz então, mais do que uma reconstrução do que foi, é uma nova mise-en-scène pedestre, em grande parte precária, que inclui a ação performática de Martínez, que também toma a forma de um diálogo verbal e ao mesmo tempo cinestésico. Neste caso, a reapropriação é produzida com duas singularidades: a indicação da palavra enquanto está sendo feita (e não antes, como antecipação, como no caso de “MSM”) e também, e isto é central, quem indica, corrige e insiste, é a própria Graciela Martínez. Esta dupla "em presença" também determina o tom desta apropriação (que se torna auto-paródica e humorística); o foco não parece

necessariamente estar na fidelidade dos detalhes do desenho do movimento, mas sim no jogo interdiscursivo. Isto, tanto com a palavra como com as possibilidades de atualizações de um presente de enunciação que pertence às duas artistas. Este palimpsesto performativo não conta apenas (Pérez Royo, 2010) para a dimensão do movimento, mas também na justaposição de figuras e representações. Uma voz do presente traz um objeto do passado, em outro corpo, para narrar a morte de um personagem (o cisne), enquanto a indicação é que o intérprete morre.

No caso do “EIR”, a instância de reapropriação cinética (pensada como uma seqüência ou referência a uma ou mais obras de Scaccheri) é minimizada, em uma construção de operações de significado que parecem priorizar mais intensidades metafóricas do que o desenvolvimento de um projeto coreográfico. A exceção ocorre apenas com o esboço da repetição de certas poses que emergem das já icônicas fotografias que Susana Thénon tirou de Iris Scaccheri ao longo de sua carreira.

Nesta obra, revela-se que a saia vermelha estendida no chão em uma boa parte da peça (que se refere a um traje usado por Scaccheri) é o lugar onde as imagens fotográficas permaneceram escondidas; ou onde são preservadas, se notarmos a extrema delicadeza com que são tratadas, como se fossem um documento frágil demais para ser manipulado. Estas imagens são mostradas uma a uma ao público, e também são observadas pela intérprete, que segue as linhas de um movimento na imagem ou simplesmente reproduz algum gesto: uma pose de um braço e um punho fechado.

Se há outros momentos de um modo de apropriação de seqüências de movimento, elas não são explicitadas, embora ao longo do trabalho, a intensidade energética é mostrada por vezes, como uma luta com o espaço, e em outras, como poses ou movimentos que si reiteram por meio de conexões com os registros audiovisuais disponíveis de Scaccheri.

A reapropriação cinética levada a uma expressão mínima, apresenta como referência um documento icônico que reproduz o movimento, mas em termos estáticos (fotográficos), e é a única alusão explícita ao trabalho a Scaccheri. Entretanto, não é apenas o registro de um instante (quase a própria natureza da idéia de persistência fotográfica), mas também a alusão à construção de um imaginário, dado o caráter icônico (no sentido de emblemático) das imagens de Thénon. O que é produzido se assemelha a

uma justaposição complexa em relação à tensão entre ausência e presença. O corpo do presente em movimento, o corpo do passado pego imóvel no instante de seu movimento e ambos ligados em um aqui e agora que interpela ambos.

Estas diferentes formas de assumir o que chamamos de *microconstruções* em “EIR”, “MSM” e “GMCC” expõem uma dupla impossibilidade na relação com o passado e que não pode mais ser tratado como inocente. Ou seja, tanto na dificuldade de retornar a obra (na direção contrária) como em um gesto que a traz para o presente (na direção da frente). Portanto, o significado só pode ser produzido nos exemplos de movimento, no interstício em que os *dosis* tempos se interpelam; entendendo-se, no entanto, que se trata sempre de um deslocamento impossível de suturar.

Outras construções de sentido

Logicamente, o tratamento de materiais cinéticos e a presença/ausência de corpos (passado e presente) não esgotam as construções de significado que constroem estas histórias performadas. Sem tentar esgotar estas dimensões, é possível no entanto, mencionar algumas notas sobre elas, que também nos permitem compreender estas reapropriações cinéticas (ou sua quase ausência) no quadro mais geral destas propostas cênicas/perfomáticas.

“EIR” começa com um cenário com um fundo branco que rapidamente se revela uma superfície de papel que se altera ao longo do trabalho. De forma a distingui-la das outras histórias performadas, “EIR” não usa palavras e a única indicação explícita de sua ligação com Iris Scaccheri é o aparecimento das fotos supracitadas. Portanto, a evidência desta relação com esta figura é produzida através de outras indicações que não são as da reconstrução coreográfica, mas que, no entanto, implicam a metáfora e a tensão de ausência/presença como eixos. No trabalho há também a ação do desenho (e de um corpo no qual estão inscritos traços), a saia, as fotos, a nudez, aquela intensidade expressiva e energética que se tornou mítica sobre a personalidade de Scaccheri. Neste sentido, “EIR” exige um esforço de interdiscursividade para construir um horizonte de interpretação no vínculo entre a artista e a série histórica com a qual dialoga.

"MSM" também é construído a partir de uma variedade de materiais. A abertura mostra Maria Kuhmichel em uma cadeira, de frente para o público, produzindo sons que exploram timbres e volumes. A articulação progressiva nos permite distinguir algumas palavras: "dança", "suportes", e depois, mais nitidamente, "Maria" e finalmente algo como "Vou dançar as palavras". A cena poderia estabelecer algumas relações com aquela dimensão quase mítica da Fux como uma pessoa pioneira da dança na Argentina, mas famosa pelo público de massa por incluir pessoas com perda de audição na dança.

Nas cenas seguintes, além daquela já mencionada no gesto de reconstrução das seqüências de movimento, há duas transições construídas a partir de discursos com voz em *off*, que poderiam muito bem ser as vozes de Fux e Kuhmichel. Na escuridão total, e em momentos não seqüenciais, a tensão presença/ausência é metonimamente expressa em um diálogo que se baseia na estrutura geral do trabalho e também expõe a variedade de discursos de que esta história performada faz uso. A narração de Fux reconta sua viagem pelo Chaco, que mais tarde será retomada por Kuhmichel, tanto em certos elementos cênicos como nas seqüências de movimento.

O segundo discurso é o mais explícito sobre a problematização do passado e a construção de sentido em relação à figura de Fux. Sem nomeá-la como a destinatária, ouvimos uma série de perguntas que parecem ser dirigidas a ela. Das questões (pessoais e estéticas) que estão mais estreitamente ligadas à relação passado/presente, podemos citar: Como você percebe o tempo? Sua dança é política? Você se sente parte da história da dança em nosso país? Você sabia que estava nas listas negras da ditadura? Você gostaria de dançar de maneira diferente? Você se sente reconhecida pelo meio? Você se considera uma pioneira? Como o tempo modificou sua maneira de se mover?

As perguntas permanecem sem resposta e também constroem nesta incompletude, uma perspectiva de como é impossível apropriar-se do passado. E mesmo de como a legitimação de possíveis respostas verdadeiras não pode ser dada pela Fux como uma interlocutora. É uma entrevista inexistente, com uma bailarina que poderia tê-las respondido, mas cuja ausência constrói precisamente mais sentidos múltiplos.

“GMCC” acontece na casa de Martínez. Um pequeno espaço com uma sala de estar que também é um quarto e um espaço de cozinha. Os sinais do cotidiano estão lá com apenas vinte pessoas na platéia. Aqui o uso das palavras é dominante: começa com Sofia Kauer, narrando a história de Graciela Martínez na década de 1960 e convida o público a imaginar, de olhos fechados e na escuridão total, um conjunto de “coisas” que mais tarde serão reveladas como uma chave para entender a dança a partir da perspectiva da artista.

Este discurso é interrompido pela voz da artista que, no primeiro gesto abre o tom que a obra terá, dizendo “as coisas não foram assim” e destrói desde o início, qualquer idéia de homenagem solene e monumental: “fale o dia todo sobre mim se quiser... mas (que) não deve ser solene”. Estas afirmações são um contraponto às feitas pela outra intérprete da atuação: “Investigar o passado de Graciela Martínez foi também como mergulhar num porão (...) do passado”, no qual a degradação dos documentos e a dificuldade da busca também são recontadas.

Na continuidade das cenas que se desdobram, uma é fundamental: a leitura do suposto obituário de Martínez, com ela mesma lendo-o, usando uma máscara de crânio. Diz: “Graciela Martínez, que ela descanse em paz. Nosso pesar é imenso com sua partida. Mas nós também nos despedimos dela com grande alegria. Ela era uma pessoa muito, muito engraçada”. E então, “A comunidade de dança se despede de Graciela Martínez, a grande, maravilhosa e grande Graciela Martínez, com muita dor. Beba mate. E quando ela estava viva, nem pensar...”.

Obviamente, essa cena também é re-significada, na distância entre essa apresentação e o momento deste escrito, porque Graciela Martínez morreu de fato em 22 de setembro de 2021. Mesmo porque nesse tom de auto-paródia, já em “GMCC” a própria artista disse “Estou morta há muito tempo”, quase como um mantra e em dueto com Kauer.

Longe da distância cênica que permanece em “MSM” e do tom - não solene, pelo menos mais introspectivo - de “EIR”, “GMCC” propõe um olhar irreverente, entre doméstica e precária, no qual a presença tangível de Martínez assegura ao invés da legitimação de um presente “original”, o que encontramos é uma irreverência de ser objeto de seu próprio humor para buscar seu lugar na história.

Tentativas de outras leituras (também feministas)

Como temos argumentado, entendemos estas histórias performadas (e os procedimentos nelas implantados) como modos de construção do conhecimento histórico, como discursivas construídas com materiais diferentes daqueles encontrados na legitimada textualidade historiográfica. Ao propor alternativas a partir de uma perspectiva criativa que também é investigativa (e que dilata os significados da pesquisa tradicional cujos paradigmas continuam sendo legitimados pela ciência), estes objetos questionam a partir de uma proximidade temporal, as formas pelas quais outras discursividades (as verbais) dominantes na história são construídas.

Como mencionamos no início deste texto, a perspectiva universalista da história da dança como discurso hegemônico permanece em vigor, mesmo que seja minada por novas leituras. Este discurso tem implicações de colonialidade devido ao caráter derivado que imprime nas histórias em minúsculas, na medida em que é uma ficção ordenadora que tende a tornar seu caráter construtivo invisível.

Neste sentido e assumindo o elo produtivo que encontramos entre Pollock (2015) e Verón (1993), assumir as histórias performadas em sua operatividade histórica nos dá a possibilidade de vislumbrar os processos através destes objetos significantes, isto é, explorar as condições de conhecimento que eles propõem e com as quais dialogam. Pois, pensando que "nas interpelações contemporâneas, é imposta uma compreensão das materialidades que são inexoravelmente articuladas com os dispositivos críticos do momento de sua enunciação" (Gigena, no prelo). Partindo da premissa de que as hierarquias do universal impõem uma determinação intrinsecamente patriarcal em termos de ordenações e horizontes de significado, implica que estes discursos cênicos/perfomáticos questionam esta visão em pelo menos dois níveis.

Por um lado, e de uma forma mais óbvia, o feminino é abordado num sentido literal, uma vez que são obras sobre mulheres, feitas por mulheres em palco, que retomam eventos da série histórica em que as colocações femininas e feministas ainda estão para ser escritas. São mulheres cuja localização na história da dança na Argentina está em construção; talvez como todo o amplo campo que as abrange, mas também por causa da condição pouco classificável de todas elas.

Mas, por outro lado, esta dimensão que mencionamos como intrinsecamente patriarcal, interpela nossa atualidade (e é também um efeito de nossa leitura) a partir das condições da epistemologia, como uma perspectiva de gênero que é também uma caracterização do conhecimento. Porque a fragmentação, difusa, parcial, opõe-se às caracterizações hegemônicas da historicidade unilinear e se abre a uma multiplicidade de interpretações. Este modo de conhecimento proposto pelas histórias performadas permanece ativo, evidenciando sua precariedade ao não esconder seu caráter construtivo e, portanto, assume certas "condições de conhecimento" em sua interdiscursividade (Verón, 1993). Desta forma, elas discutem critérios de racionalidade e causalidade e a organização do conhecimento com base em classificações hierárquicas invisíveis. Particularmente em relação à historiografia hegemônica, mas também em relação às discursividades verbais falsamente legitimadas em seu status arquivístico, supostamente estável, definidora, transversal aos tempos e condições em que os materiais são exibidos e recebem significado.

Diana Maffia (2016) descreve a "literalidade" como uma característica lingüística do modelo hegemônico de conhecimento científico, cujo objetivo é produzir uma descrição do mundo, construir uma linguagem classificatória que cria uma referência direta. Neste contexto, a partir de uma perspectiva feminista, ela propõe atender ao valor cognitivo da metáfora, entendendo-a em sua relação com o deslocamento de significados: "a metáfora, como as emoções, foram consideradas obstáculos ao conhecimento (...) foram consideradas obstáculos epistemológicos que devem ser eliminados a fim de alcançar esta neutralidade de valor e esta literalidade própria do conhecimento científico" (Maffia, 2016, p. 147).

A metáfora condensa um paradigma interpretativo, no qual a figura do deslocamento (do abandono de qualquer literalidade ancorada de uma vez por todas) se opõe à possibilidade de uma aproximação ao mundo como um todo organizado e organizador. Neste caso, do historiográfico, mesmo em realidades como a nossa em que a ficção ordenadora parece difusa ou foi enterrada pelas vicissitudes de nossas próprias construções discursivas.

A dimensão da metáfora quando ligada à concepção das histórias executadas como obras cênicas/performance, também revela o caráter hiperbolizador que este tropo tem nos objetos de arte. Neles, este modo de interpretação do mundo é exibido sem restrições, pois é o próprio território

do que se opõe à literalidade. A instabilidade, aquilo que não acaba sendo dito, ordenado e adotando hierarquias, é a condição para a produção de sentido no artístico.

O que se manifesta nestas histórias performadas, pensando nelas como parte de uma complexa interdiscursividade, não é apenas a impossibilidade do presente de alcançar o passado, mas o caráter construtivo de qualquer narrativa sobre aquilo que não é nosso "aqui e agora". Ao dizer (explicitar) o fracasso da narrativa totalizadora do presente, expõe também a falsidade das narrativas ordenadoras que estabelecem hierarquias e sujeições.

Ou seja, a partir do discurso geo-estético, linear, totalizante, unidirecional e abrangente da história (e sua escrita), reproduz-se modelos epistemológicos (patriarcais também) baseados em exclusões e silenciamento das operações de sujeição. Diante disso, é possível construir múltiplos discursos que não promovem uma nova hegemonia, mas que são enriquecidos pela fragmentação, incompletude, consciência do silêncio e releituras constantes de significados.

Pensar nestas histórias performadas dentro desta estrutura implica exigir para elas uma colocação (da perspectiva teórica crítica que temos submersa) que nos permite lê-las como atos de deslocamento, como relocalizações, ou seja, como um pensamento que não só se situa, mas também se resitua.

Referências

DE NAVERÁN URRUTIA, Isabel. La danza: aliada perfecta del pasado. *AusArt Journal for Research in art*. v. 3 n.1.p. 41-53, 2015.

ENADEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Editorial PAIDOS, 2006.

GIGENA, María Martha. (en prensa). Intensidades del presente. Historias performadas y mujeres que danzan todavía. BERTÚA, Paula y TORRE, Claudia (Coord.) In: *Fronteras de la literatura. Artistas, géneros e intermedialidad*. Tomo V, *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: EDUVIM.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2019.

MAFFÍA, Diana. *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. KOROL, Claudia Korol (comp.) In: *Feminismos populares. Pedagogías y Políticas*. Buenos

Aires: Ed. Chirimbote/América Libre/El Colectivo/Pañuelos en Rebeldía. 2016, p. 139 a 153.

PÉREZ ROYO, Victoria. 2010. *Replantear la historia de la danza desde el cuerpo*. NAVERÁN, Isabel (ed.) In: *Hacer Historia: Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors p. 53-68.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia*. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

TAMBUTTI, Susana. y GIGENA, María Martha. *Memórias do presente, ficcoes do pasado*. GUARATO, Rafael (org.) In: *Historiografia da dança: teorias e métodos*. São Paulo: Annablume, 2018, p.157-179.

TAYLOR, Diana. *El archivo y el repertorio*. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado. (2015 (2003)).

VERON, Eliseo. *La semiosis social*. Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa, 1993.

Sitios web

EIR. (2012/2013). Material de prensa.
<https://produccioneir.wixsite.com/webeir/concerts> Consultado 26/11/2021

Graciela Martínez, cosas, cisnes. (2019). Material de prensa.
<https://www.buenosaires.gob.ar/festivalesba/foco-buenos-aires-danza-contemporanea/graciela-martinez-cosas-cisnes> Consultado 27/11/2021

Graciela Martínez, cosas, cisnes. (2019).
<https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar/?contenido=1639-foco-buenos-aires-danza-contemporanea> Consultado 27/11/2021

María sobre María. (2016). Material de prensa.
<http://www.alternativateatral.com/obra45537-maria-sobre-maria> Consultado 27/11/2021.

Recebido em 27 de junho de 2022
Aprovado em 10 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança