



# Trabalho artístico como prática de tradução no mercado de arte global: o exemplo da dançarina e coreógrafa “africana” Germaine Acogny

*Artistic work as a practice of translation on the global art market: the example of “African” dancer and choreographer Germaine Acogny*

**Gabriele Klein**  
Tradução: Luiza Banov

**Gabriele Klein**

Professora de Sociologia da dança e Estudos da performance e Diretora do Centro de Estudos Performáticos da Universidade de Hamburgo. Suas publicações em língua inglesa incluem *Emerging bodies* (com S. Noeth), *Performance and labour* (com B. Kunst) e *Dance (and) theory* (com G. Brandstetter)

**Tradução: Luiza Banov**

Doutoranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, sob orientação de Sayonara Pereira. Dirige o Núcleo Dédalos, sediado em Piracicaba (SP), no qual realiza projetos de criação, ensino e pesquisa em artes corporais



## Resumo

Identidade, diferença e tradução são conceitos teóricos importantes no campo dos estudos da tradução e dos estudos pós-coloniais. Um pressuposto básico desta palestra<sup>1</sup> é a exposição da tradução estética e cultural ao paradoxo de identidade e diferença, e como esse paradoxo é particularmente evidente em práticas artísticas performáticas como a dança e a coreografia. Focando o trabalho artístico da coreógrafa e dançarina Germaine Acogny (Senegal), a palestra abordará práticas de tradução artísticas em condições pós-coloniais no mercado de arte global da chamada “dança contemporânea”. O objetivo é ilustrar como os processos de tradução cultural e estética são contraditórios, híbridos e fragmentados; como o mercado de arte global configura as estratégias artísticas de tradução; e como a produtividade estética reside na impossibilidade de traduzir a experiência cultural artisticamente.

**Palavras-chave:** Tradução artística, Mercado de arte global, Dança africana.

## Abstract

Identity, difference, and translation are important theoretical concepts in the field of translation studies and postcolonial studies. It is a basic assumption of this lecture that aesthetic and cultural translation is exposed to the paradox of identity and difference and that this paradox is particularly evident in artistic performance practices such as dance and choreography. Focusing on the artistic work of choreographer and dancer Germaine Acogny (Senegal), the lecture addresses artistic translation practices under postcolonial conditions in the global art market of so-called “contemporary dance”. The aim is to illustrate how contradictory, hybrid, and fragmented the cultural and aesthetic translation process is, how the global art market shapes the artistic strategies of translation, and how aesthetic productivity lies in the impossibility of translating cultural experience artistically.

**Keywords:** Artistic translation, Global art market, African dance.

---

1 Palestra realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) no dia 21 de novembro de 2018.



Práticas artísticas performáticas sempre estiveram estreitamente entrelaçadas com a exploração e a experimentação de modos de trabalhar, colaborar e produzir obras de arte (ARANDA; WOOD; VIDOKLE, 2009). Especialmente nas práticas performáticas contemporâneas, há uma estreita conexão entre novos processos de trabalho e a crença de que as fronteiras institucionais e normativas da performance podem ser criticamente reconsideradas por meio desses novos modos de trabalho (VAN EIKELS, 2013). Acredita-se, portanto, que a potencialidade da prática performática é desafiar as ordens estabelecidas, tanto de produção quanto de divulgação de produtos artísticos, bem como da organização hierárquica do trabalho (KLEIN; KUNST, 2012), ou seja, com ênfase no processo em vez do produto artístico (MATZKE, 2012). Um dos importantes resultados estéticos e políticos dessas explorações é que o trabalho e sua precariedade se tornaram visíveis em trabalhos performáticos (PEWNY, 2011). A reflexão sobre o trabalho artístico como mão de obra invisível pela perspectiva do pós-fordismo ou da produção da subjetividade revelou muitos paralelos entre os modos de trabalho em práticas performáticas e entre as práticas flexíveis, colaborativas e precárias do trabalho da sociedade pós-fordista (GIELEN; DE BRUYNE, 2009; NEGRI; LAZZARATO; VIRNO, 1998; NETZWERK KUNST & ARBEIT, 2015). É evidente que o trabalho dos artistas está diretamente relacionado à produção de subjetividade e identidade artísticas, o que, por sua vez, corresponde à mudança nos modos de trabalho da sociedade contemporânea (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2007).

A prática da performance é uma prática de tradução contínua. Os artistas são “tradutores”. A tradução é, portanto, uma ferramenta básica, mas também uma prática diária do trabalho artístico, na medida em que a experiência pessoal, cultural e social está sendo traduzida em uma forma estética. O processo diário de trabalho artístico pode, assim, ser compreendido como um processo contínuo de tradução. A tradução é um conceito cultural-teórico que tem origem nos estudos da tradução e pós-coloniais e que eu tenho desenvolvido para pesquisas do corpo e da dança (KLEIN, 2009, 2014, 2018). Traduções em dança – da experiência para a prática artística, da performance para a percepção do público, da dança para a escrita, da forma estética para o discurso acadêmico – estão constantemente acontecendo. Elas também

são caracterizadas pelo fato de as traduções estarem conectadas com uma infinidade de travessias e passagens de fronteiras.

Menos discutida no discurso atual sobre práticas performáticas contemporâneas, assim como no livro *Artist at work: proximity of art and capitalism* (KUNST, 2015), é a categoria da diferença (cultural e social). É evidente que as condições de vida e de trabalho dos artistas não são as mesmas em diferentes países, culturas e continentes. Mas como é reconhecida a prática performática, enquanto trabalho, levando em consideração categorias sociais como gênero, raça, etnia e idade? E o que acontece quando a obra de arte, entendida como trabalho, é considerada não só nos termos de condições pós-fordistas, mas também em relação a aspectos pós-coloniais e pós-apartheid? Como os artistas de países não ocidentais traduzem sua experiência social e cultural em sua obra, que eles querem apresentar e vender no mercado de arte global/ocidental? Quais políticas pós-coloniais esclarecem a tradução da “dança africana” no âmbito do que é chamado de dança contemporânea ou “coreografias contemporâneas”? Como o termo “contemporaneidade” joga com o paradoxo da identidade e diferença, que é uma característica inerente do próprio processo de tradução?

Nesta palestra, gostaria de abordar práticas de tradução artística em condições (pós-)coloniais no mercado de arte global da dança contemporânea. Focando o trabalho artístico da coreógrafa e dançarina Germaine Acogny, do Senegal, vou demonstrar como os modos artísticos de trabalhar em condições pós-coloniais se baseiam em tradução cultural e estética. Este artigo é baseado em trabalho de campo etnográfico (com entrevistas e observação participante e não participante) na escola de arte de Acogny, a École des Sables<sup>2</sup>.

Ao migrar entre diferentes mundos culturais e sociais, os artistas são solicitados a se engajar em níveis de tradução: políticos, sociais, culturais, psicológicos, estéticos, institucionais e econômicos. Esta palestra resume esses atos de transferência no conceito sociológico e cultural-teórico da tradução conforme desenvolvido por estudos da tradução (BENTHIEN;

---

2 Este trabalho etnográfico é parte de minha pesquisa “Translating work: postcolonial aspects”, que aconteceu no âmbito do grupo de pesquisa Translating and Framing (ver: <https://bit.ly/2GvtzFo>).

KLEIN, 2017; BUDEN; NOWOTNY, 2008; STOLL, 2008) e pós-coloniais (BACHMANN-MEDICK, 2008; BHABHA, 1994; SPIVAK, 2008). A tradução é aqui entendida como uma ferramenta básica, mas também como uma prática estética diária do trabalho artístico (KLEIN, 2009, 2014, 2018): a experiência cultural e social está sendo traduzida em uma forma estética, e o processo diário de trabalho pode então ser entendido como um processo contínuo de tradução. No entanto, não apenas os artistas são tradutores, que são marginalizados devido às suas condições de vida e de trabalho no mercado de arte global. Mas o trabalho sobre a tradução estética e cultural, que todos os artistas têm de realizar no mercado de arte global, pode se tornar mais claro por meio da análise dessas práticas de tradução.

Inserida nesse referencial teórico, questiono a tradução cultural e estética do trabalho artístico de Germaine Acogny no mercado de arte global da performance “contemporânea” e, particularmente, as limitações dos processos de tradução, bem como seu potencial político: minha hipótese reside na (im)possibilidade de traduções artísticas/de danças de experiências culturais em sociedades pós-coloniais e pós-*apartheid*.

As traduções na arte acontecem em terreno estético. Portanto não visam a clareza ou a precisão linguística, características das traduções linguísticas. Essa diferença é especialmente evidente nas traduções culturais de práticas artísticas por bailarinos e coreógrafos, ou seja, de artistas com base no corpo e, em particular, por aqueles de países anteriormente colonizados, cuja arte circula e é forçada a se provar em um mercado de arte contemporâneo operado internacionalmente e influenciado pelo Ocidente.

Minha abordagem será a seguinte: identificar as condições de vida e de trabalho dos artistas, especialmente de países pós-coloniais nas condições de um mercado de arte global orientado para padrões do Ocidente. Vou primeiro discutir o termo “contemporâneo”, notadamente a partir de uma perspectiva pós-colonial. Então vou apresentar um breve resumo da vida e do trabalho de Acogny e delinear as práticas de tradução social, cultural e estética em seu trabalho artístico. Finalmente, discutirei as políticas de tradução no mercado de arte global, relacionando-as às condições do trabalho da dançarina e coreógrafa negra Germaine Acogny.

## Ser contemporâneo: perspectivas pós-coloniais no mercado de arte global

Começemos com uma declaração de Germaine Acogny: “o que é a dança contemporânea na África? Se tem a ver com o tempo, então nós somos contemporâneos. E se é um conceito como na França, bem, nós não somos como eles. Eles podem dizer que não somos contemporâneos. Mas nós somos contemporâneos” (ACOGNY apud THÉÂTRE DE LA VILLE, 2014).

Seria como “carregar carvão para Newcastle”<sup>3</sup> declarar que o chamado mercado de arte global é dominado pelas leis do mercado ocidental. É também amplamente reconhecido que o rótulo “contemporâneo” é definido pelas estruturas, regras e convenções pós-fordistas e neoliberais deste mesmo mercado de arte. “Contemporâneo” é a palavra-chave que regula os princípios de inclusão e exclusão (RITTER, 2008): curadores, gerentes de festivais, diretores de teatro etc. são os “oradores legitimados” que têm uma posição hegemônica e controlam esse mercado. Particularmente artistas de outras culturas – nas quais o contemporâneo desempenha um papel diferente e a relação entre modernidade e tradição, ou arte contemporânea e arte tradicional, é negociada de forma diferente – só entram nesse mercado se seu trabalho artístico é considerado (na lógica desse mercado) contemporâneo. A esse respeito, o contemporâneo não é essencialmente uma estética, mas uma categoria econômica: o contemporâneo é o valor de troca central do mercado de arte global.

Mas como as experiências culturais, as tradições artísticas e as práticas estéticas de trabalho na chamada “dança africana” são traduzidas em uma forma estética vista como contemporânea no mercado de arte global?

Nos anos 1980, a dança africana entrou no foco do mercado de arte ocidental. Isso pode ser visto como precursor de acontecimentos econômicos e políticos internacionais mais amplos, como o fim do *apartheid* na década de 1990, a globalização do mercado capitalista, ou o aumento do interesse econômico no “esquecido” continente africano. Essa década viu o surgimento de uma nova geração global de dança que clamou pela contemporaneidade

---

<sup>3</sup> “*Carrying coals to Newcastle*” é uma expressão de origem britânica que revela que algo está sendo feito sem motivo, ou seja, que é um esforço em vão. (N. T.)

e desejava romper com a modernidade e suas aspirações hegemônicas. São tradutores, vindos principalmente de espaços fora da esfera da cultura ocidental, e principalmente povos de cor<sup>4</sup>. Assim como Acogny, que se destacou a partir dos anos 1980, são dançarinos de várias gerações e de vários países com diferentes histórias coloniais. Com base em suas respectivas experiências de vida pessoal e histórias de migração, eles desestabilizaram o mito do “autêntico dançarino africano” e confrontaram o paternalismo colonial tardio com sua própria educação e carreira artística. Seu trabalho e sua arte mudaram o que era considerado dança africana, que já não é mais percebida como “*objet trouvé*” (“objeto encontrado”), ou seja, descoberta pelo conhecedor ocidental do “autêntico africano” – como foi o caso na modernidade –, mistificada ou tratada como exótica pela Europa. A “África” neste caso não é meramente uma noção geopolítica, mas também um imaginário social marcado por padrões coloniais.

Métodos de trabalho artístico e obras de arte de países e regiões africanas, e de diferentes artistas, são muito distintos e é impossível generalizá-los. Mas pode-se mostrar que, desde as revoltas sociais na década de 1990, várias transformações se tornaram evidentes no discurso em torno da “arte africana” e da dança africana. Essas transformações estão acontecendo no mercado internacional de arte e correspondem à transição da “arte moderna” para a chamada “arte contemporânea”. Considerando que, no início do século XX, a vanguarda da modernidade (histórica) procurou inspiração na chamada “arte primitiva”, a arte “que reivindica a contemporaneidade global sem fronteiras e história” (BELTING; BUDDENSIEG, 2013, p. 61) prevaleceu na virada do século XXI. Essa arte contemporânea contrasta com a modernidade e reivindica o direito de uma presença pós-colonial. Nesse contexto, interpretar a dança africana também evidencia traduções opostas. Essas traduções possibilitam uma recepção global para a dança, ao mesmo tempo que a restringem. Elas criam algo novo, transcendendo as fronteiras ocidentais, enquanto reforçam e preservam hegemonias enraizada pela dialética da inclusão e da exclusão. Esse “encontro às cegas” (MACKERT; KITTLAUSZ; PAULEIT et al., 2008) entre o Norte global e o Sul global ocorre em múltiplos

---

4 A tradução escolhida para “*people of color*” foi “povos de cor”, expressão que faz referência a negros, latinos, indianos, árabes. Entretanto, no contexto deste artigo, nos parece que a autora enfatiza os povos negros. (N. T.)

níveis de tradução cultural, que estão intimamente entrelaçados: traduções entre dança e linguagem, entre diferentes culturas e interpretações da dança, e entre diferentes percepções e bases de conhecimento cultural.

Os cientistas da cultura alemães Hans Belting e Andrea Buddensieg (Op. cit.) salientam que a noção de “tradução” só se tornou relevante no mercado global de arte contemporânea devido a uma luta crescente por atenção e apreciação. Ljudmila Belkin (2015) descreve a arte contemporânea como “um conceito de valor que funciona como um certificado: ele determina o que é arte e o que não é”<sup>5</sup>, ou, parafraseando Pierre Bourdieu (1995): a arte contemporânea é um “grito de guerra” no campo globalizado da arte usado para envolver-se com políticas, também as pós-coloniais, e isso ocorre por meio de extensivas credenciais de qualidade artística.

Artistas de culturas marginalizadas dentro do mercado de arte global são particularmente enredados num paradoxo de identidade e diferença: eles referenciam suas tradições, mas mostram sua arte principalmente em espaços onde a compreensão dessas tradições mostra as limitações do que de fato pode ser traduzido. A razão para isso é que obras de arte de “outras” culturas, bem como suas práticas artísticas específicas, devem ser traduzidas para dentro do conceito de contemporaneidade a fim de serem reconhecidas e incluídas no mercado de arte ocidental. Ao contrário da maioria dos artistas de países europeus, por exemplo, artistas de países africanos não estão integrados automaticamente no critério “contemporâneo” de distribuição. Portanto não é segredo nenhum entre os artistas de todo o mundo que esses artistas africanos só podem participar do mercado globalizado de arte contemporânea operado pelo Ocidente quando eles mesmos rotulam sua arte como contemporânea ou quando são rotulados por outros como tal.

Na década de 1990, Acogny começou a chamar sua arte não só de “dança africana” – como em seu livro *Dança africana* (ACOGNY, 1980), que foi publicado em três línguas diferentes –, mas de “dança africana contemporânea”. Os princípios sutis do mercado de arte, de inclusão e exclusão, evidenciam que isso só pode ser alcançado quando se assume o papel de “outro” ou se fornecem provas de hibridismo cultural. Para citar o sociólogo alemão

---

5 No original: “ein Wertbegriff mit Zulassungsfunktion: Er bestimmt, was Kunst ist und was nicht!”





Norbert Elias: o “outro” sempre permanece um “estrangeiro estabelecido” (ELIAS; SCOTSON, 2009), e sua arte é simultaneamente incluída e excluída.

Uma compreensão diferenciada das temporalidades (AVANESSIAN; MALIK, 2016) e da contemporaneidade é também central aqui: a dança da África surgiu em diferentes momentos da contemporaneidade, de acordo com unidades temporais distintas. Esses “diferentes momentos da contemporaneidade” só podem ser compreendidos por meio de quadros de referência alternativos e com a ajuda da tradução cultural, por exemplo, mediando entre o contexto etnológico, artístico e histórico da obra, bem como o conhecimento cultural e técnico da dança nos quais o trabalho dos artistas está inserido. Eu ilustrarei esse argumento, concentrando-me na vida e no trabalho de Acogny.

## **A vida e o trabalho de Germaine Acogny: tradução entre o movimento negro e o balé moderno**

A dançarina e coreógrafa senegalesa Germaine Acogny é conhecida como a “mãe da dança africana.” Ela estabeleceu seu primeiro estúdio de dança na capital do Senegal, Dakar, em 1968, e desde então se tornou uma grande figura da dança africana, misturando a chamada dança contemporânea com estilos tradicionais africanos. Acogny, que começou a dançar profissionalmente na década de 1960, tem uma história híbrida em dança: por um lado, ela aprendeu balé na Bélgica e na França. Por outro, ela também estudou a tradicional dança africana sob os auspícios de sua avó, uma conhecida sacerdotisa iorubá. O que faz seu trabalho tão valioso é a maneira como ela combina o clássico e o moderno da dança europeia com o tradicional da dança africana, principalmente danças rituais tradicionais do Senegal, para criar um estilo que é justamente sua própria e distinta versão do que ela mais tarde denomina “dança africana contemporânea.”

Acogny nasceu no Benin em 1944. Lá ela viveu até a idade de seis anos e, em seguida, sua família se mudou para o Senegal, onde seu pai trabalhava como oficial do governo colonial francês. Ele insistiu em criar sua filha na cultura francesa e no sistema educacional francês. Em 2015, ela dedicou uma obra a ele e à história de sua infância: *Em algum lugar no começo*, criada juntamente com o diretor Mikaël Serre, toma as memórias e os escritos do pai de

Acogny como ponto de partida para discutir a dominância do governo colonial francês em sua própria família – um Estado que também implicou a negação do status de sua própria mãe, uma sacerdotisa iorubá.

Foi também o serviço de alto escalão de seu pai para o governo colonial que permitiu que ela viajasse e aprendesse a técnica globalizada do balé Europeu feudal. De 1962 a 1968, Acogny estudou balé clássico na França e depois retornou a Dakar. Até 1977, ela viveu novamente entre Paris e Bruxelas, onde trabalhou com Maurice Bédart, um dos mais importantes reformadores do balé neoclássico do século XX.

Em 1977, foi para Dakar com Bédart – cujo pai, o filósofo Gaston Berger, nasceu no Senegal –, e juntos eles fundaram a escola de dança Mudra Afrique International, que codirigiram até 1982. A escola foi inaugurada e subsidiada pelo primeiro presidente do Senegal e fundador do movimento Négritude, o filósofo e escritor Léopold Sédar Senghor – Senghor considerou a “mulher negra” e sua dança como epítomes de Négritude, ideias que ele escreveu pela primeira vez em 1945, em seu poema “Femme noire” (“Mulher negra”).

Durante esse período, Acogny trabalhou nos princípios de sua técnica, que ela descreveu como forma híbrida de uma prática de tradução bilateral: tanto como uma “modernização” da dança africana quanto como uma “africanização” do corpo do balé europeu. No início de 1974, ela afirmou:

Devemos alcançar uma forma de expressão e uma personalidade própria, nomeadamente pelo trabalho com dança rítmica africana. [...] Tentamos adaptar as formas de dança dos diola, serere, uólofes e mandingas. Essas adaptações foram sujeitas a críticas nítidas de algumas pessoas, especialmente daqueles interessados na arte negra “*negre*”. Temos sido acusados de querer codificar a dança africana e, assim, de ter desenvolvido um estilo parecido com o de Katherine Dunham. Essa crítica não parece certa para nós, pois temos buscado manter a mente e a alma da África em nossas criações. [...] Não queremos subjugar a dança africana. Nós só queremos modernizá-la e colocá-la no lugar a que tem direito. (ACOGNY, 1974)<sup>6</sup>

Quando a Mudra Afrique International fechou, em 1982, Acogny retornou a Bruxelas – novamente trabalhando com Bédart. Na Europa, ela desenvolveu

---

6 Citado a partir das primeiras gravações em áudio de Germaine Acogny falando sobre sua técnica de dança em 1974.

sua reputação como coreógrafa, produtora e professora de dança africana contemporânea, trabalhando em colaboração com diferentes artistas, como o músico Peter Gabriel.

A paixão de Acogny pela dança africana e pela cultura levou-a a regressar ao Senegal na década de 1990. Em Toubab Dialaw, perto de Dakar, ela estabeleceu em 1997 a École des Sables – um centro internacional para dança africana contemporânea na forma de uma vila da arte –, junto com seu marido alemão Helmut Vogt. Essa escola de dança desde então se tornou o centro da dança africana.

Além de seu trabalho artístico, Acogny também está envolvida na promoção da dança africana pelo mundo. Sua influência tem sido especialmente forte na França – antiga governante colonial do Senegal –, e ela criou uma base europeia no Studio-École-Ballet-Théâtre du 3è Monde, em Toulouse. Em 1997, foi nomeada diretora artística da Seção de Dança do Departamento de Criação Africano em Paris, e diretora das reuniões coreográficas da Organização de Dança Contemporânea Africana – ambos postos de trabalho que manteve até 2000. Ela continua percorrendo o mundo performando, ensinando, coreografando e produzindo, e é ainda uma das principais promotoras da dança africana contemporânea.

De que maneira Acogny poderia se tornar um ator no mercado global de dança contemporânea como o múltiplo “outro” – como uma pessoa que é marginalizada em diferentes níveis: como mulher, dançarina e artista, e como uma pessoa que se denomina negra?

### **Práticas de tradução no trabalho de Germaine Acogny: uma abordagem praxeológica**

A tradução é um termo dotado da imagem de “transportar de um lado a outro” ou “atravessar”. Isso chama a atenção para o fato de que a tradução nunca pode ser de “um para um” ou idêntica, e nunca pode representar a transposição de significado supostamente autêntico. Da mesma forma, a dança africana não pode ser transferida autenticamente para outras culturas ou gerações diferentes, nem ser colocada no palco como “arte”, porque é cultura de dança popular.

A tradução é sempre confrontada com o paradoxo da identidade e da diferença, já registrado por Friedrich Schleiermacher (1838) no século XIX. Este foi mais tarde elaborado sobretudo por Walter Benjamin (1999), cujo texto “A tarefa do tradutor” foi fundamental para o desenvolvimento do conceito de tradução cultural em estudos de tradução e estudos pós-coloniais. O paradoxo é que a tradução realmente remove a diferença, ou seja: a tradução deveria ser idêntica ao original e, ao mesmo tempo, a identidade só emerge por meio da diferença. Embora esse paradoxo seja um elemento genuíno da tradução, tentativas são feitas – por exemplo, na dança – para resolvê-lo em favor da identidade ou da diferença.

Parece que Germaine Acogny reconhece e brinca com esse paradoxo de identidade e diferença em sua prática de tradução – mesmo transformando-a em um *tópos* central de seu trabalho artístico, por exemplo, abordando esse paradoxo em relação à técnica de dança. Na década de 1980, ela começou a desenvolver uma técnica de dança própria, que tomou sua estrutura do sistema acadêmico de balé – ou seja, incluindo uma série de poses, passos e movimentos básicos. No entanto, as próprias poses, passos e movimentos básicos foram derivados da tradicional dança africana, bem como de movimentos cotidianos e de ações apreendidas do contexto de uma comunidade de aldeia africana. O incentivo para desenvolver uma técnica de dança idiossincrática veio de sua experiência pessoal com o trabalho de pontas<sup>7</sup> Europeu, para o qual seu “corpo Africano”, como era chamado – sua altura, seus braços longos, sua pélvis, seus pés chatos –, não era adequado e que a feria fisicamente quando dançava (ACOGNY, 2016).

Em seu desejo de obter respeito internacional e igualdade para a dança africana, ela traduziu dualismos conceituais da teoria da arte e da dança do Atlântico Norte – “clássico” e “contemporâneo”; “tradicional” e “moderno” – em uma nova estética teatral. Esta adaptação lhe rendeu críticas, por exemplo, de puristas africanos ou da diáspora africana, que queriam manter a ideia de uma dança africana original, autêntica, tradicional e ritual, e que se opunham à modernização. No entanto, Acogny tinha a ideia de reverter a prática de arte hegemônica europeia:

---

<sup>7</sup> Técnica do balé.

Aprendi dança clássica e criei uma conexão com danças africanas usando meu corpo. Eu integrei passos da dança clássica em minha técnica, assim como os europeus. [...] Mas Picasso não admitiu que suas *Demoiselles d'Avignon* são completamente africanas. Os europeus costumam não querer admitir o que absorveram de africanos. Eles preferem dizer o que aprenderam de asiáticos, indianos, hindus, mas não dizem facilmente o que absorveram da África. E isso é ofensivo e insultante. Eu digo: eu sou do Benin, eu tenho um instinto do Benin e gestos senegaleses. Eu também tive a sorte de ser capaz de unir essas duas culturas, bem como a francesa, e não neguei minhas diferentes identidades no processo. Tentei juntar tudo. E consegui fazê-lo por meio de minha técnica. (Ibid.)

Esse exemplo demonstra vividamente que, a fim de descrever o que significa tradução, é necessário concentrar-se no “como”, ou seja, nas práticas de tradução. Como a tradução da dança ocorre e de que maneira podemos examinar as práticas estéticas de tradução e seus efeitos performativos? A seguir, vou delinear uma praxeologia da tradução.

Uma abordagem praxeológica questiona como esses complexos processos culturais de troca e negociação acontecem. Neste sentido, concentra-se nas práticas cotidianas e corporais que sustentam as traduções culturais. As práticas de tradução estão embebidas em sua cultura, em outras palavras, em sua materialidade e fisicalidade. Portanto, uma abordagem praxeológica é contrária a uma abordagem semiótica voltada para os sistemas de sinais e símbolos inerentes a uma dança. A capacidade prática e o conhecimento implícito dos corpos dançantes são demonstrados em situações reais. O corpo de Acogny é, por exemplo, treinado em métodos específicos que são emoldurados por rituais de tradução de uma filosofia específica. As habilidades práticas assim obtidas baseiam-se no conhecimento (corpóreo) adquirido em experiências cotidianas e experiências de dança. Esse conhecimento é implícito na medida em que a habilidade não é refletida na situação.

Assim, as atividades e ações do processo de trabalho artístico são focalizadas: as práticas de aquecimento, treinamento, improvisação, pesquisa, anotação, gravação, composição, coreografia etc. Uma vez que estes são – também na École des Sables – organizados em formas de conhecimento coletivamente compartilhadas e práticas (e, portanto, corpóreas e implícitas),

sempre serão diferentes das práticas de trabalho de outros coreógrafos, incluindo aqueles vindos de outras regiões africanas. Isso também implica que a realização dessas práticas produzirá outros corpos e subjetividades.

Nessa perspectiva, é mais fácil entender que as práticas de tradução estética não devem ser compreendidas primordialmente como um ato intencional ou como um processo pelo qual o sentido do movimento é transferido, mas – e este é um dos meus argumentos centrais – deve ser visto como “fazer dança” (em vez de “atuar a dança”). É um processo físico direto, gerado por meio da prática do trabalho na forma estética.

A questão do “como” nos convida a também olhar para além do corpo dos dançarinos, uma vez que já contém dentro dela a relação entre práticas corporais e artefatos materiais – por exemplo, espaços, suportes, cenários e trajes. Na sua aldeia artística da École des Sables, Acogny estabeleceu dois palcos teatrais. Em ambos os casos, a parede de trás foi deixada aberta para permitir uma vista do mar. É ali que os dançarinos ensaiam, treinam e Acogny desenvolve suas peças. Como fui capaz de observar em minha pesquisa etnográfica na École des Sables em 2016, ensaios e aulas sempre acontecem com pelo menos seis músicos que manuseiam vários tipos de tambores. Para Acogny, os ritmos musicais e o diálogo com os percussionistas são essenciais para desenvolver padrões de movimento e formas coreográficas. Os materiais que ela utiliza são coisas que encontra em suas caminhadas pela manhã ao longo da beira-mar – pedras, areia, penas, tecidos, água. Mas ela combina esses materiais “naturais” com arranjos técnicos, como projeções de vídeo. Essa qualidade híbrida de sua prática de tradução também está presente nos figurinos, que muitas vezes mudam ao longo das peças: tecidos, padrões e estilos reminiscentes das culturas africanas, tipicamente usados por mulheres em festividades e rituais, na vida cotidiana e na dança, mas também trajes de dança apertados e delineados, como os usados na dança moderna e no balé nos anos 1960, bem como as confortáveis roupas de dança típicas da dança contemporânea.

## Políticas de tradução

Em seu trabalho artístico, Acogny sempre foi também um sujeito político. Por meio de sua técnica de dança africana contemporânea, ela adotou uma



posição pós-colonial e uma postura emancipada como dançarina, artista e mulher africana – tanto em seu próprio país quanto na cena da dança internacional. Sua identidade como artista política é vividamente exemplificada por sua premiação de melhor peça de dança no New York Bessie Award em 2007, pela peça *Fa-gaala (Genocídio)*, desenvolvida dez anos após os acontecimentos em Ruanda.

Quando o genocídio ocorreu, foi durante os jogos da Copa do Mundo de Futebol. Os africanos nem estavam cientes de que o genocídio estava acontecendo. Nem mesmo eu ou Boris [Boubacar Diop]. Apenas [Nelson] Mandela se pronunciou. A África ficou em silêncio. Então decidi, como mulher, levantar minha voz, gritar sem gritar, falar sem falar. E aqui estou, orgulhosa de ser uma mulher africana e de falar sobre isso. (ACOGNY apud THÉÂTRE DE LA VILLE, 2014)

Esse exemplo demonstra que, em termos políticos, as traduções estão sempre expostas a ambivalência. Para concluir, gostaria de chamar atenção para este fato: as traduções tem potencial político e emancipatório, porque representam formas de negociar as diferenças e oferecem possibilidades de superar condições hegemônicas. Acogny não vê sua força de emancipação no sentido ocidental da palavra. Nesse sentido, ela está totalmente de acordo com o discurso de gênero africano, que rejeita o feminismo ocidental, argumentando que este é voltado apenas para uma classe de mulheres ocidentais brancas vivendo em uma sociedade individualizada (DAYMOND, 1996; NZE-GWU, 2015; OYĒWÙMÍ, 2005, 2015). Em vez disso, dois conceitos alternativos surgiram no discurso de gênero nos países africanos. Um é a teoria do “womanismo” (“mulherismo”), cunhada pela autora afro-americana Alice Walker e posteriormente desenvolvida pela crítica literária nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1985). O womanismo é entendido como um desenvolvimento negro do feminismo que busca vincular a emancipação das mulheres às condições específicas das culturas africanas. O segundo conceito é chamado de “*stiwanism*” (sigla para “transformação social incluindo mulheres”) e foi desenvolvido pela poeta nigeriana Molara Ogundipe-Leslie (2015). Ela reivindica que as questões de gênero sejam levadas em consideração em todos os atos de reorganização social, acreditando que a desigualdade de gênero só pode ser alterada se a sociedade se transformar como um todo (ARNDT, 2000, p. 30).

Analisando as entrevistas que fiz com ela, Acogny se define como mulher e artista, que deve seu conhecimento aos pontos fortes inerentes às tradições culturais africanas femininas antes do colonialismo – em seu caso, as tradições de sua avó, sacerdotisa iorubá. Para ela, esse período pré-colonizado era caracterizado por uma configuração social em que as culturas matriarcais proporcionavam um status seguro para as mulheres, diferentemente do patriarcado moderno ocidental introduzido pelo colonialismo. Ela combina essa memória das forças femininas que sua avó lhe deu com a força de uma artista operando, migrando e atuando globalmente. Acogny é uma mulher, uma pessoa negra, uma artista, uma dançarina. Ela poderia ter sido marginalizada, discriminada e excluída em múltiplos níveis. Mas, em vez disso, ela teve algumas experiências particularmente substanciais nos anos 1960. Por um lado, foi a época em que o Senegal conquistou independência do domínio colonial francês e se tornou um dos poucos países democráticos na África sob a presidência de Senghor. Por outro lado, foi também a época em que Acogny entrou em contato com múltiplas convulsões na arte e na dança ocidental na Europa dos anos 1960, com o movimento estudantil, especialmente na França, e com o nascimento do movimento ocidental pelos direitos das mulheres. Nesse período, ela migrou várias vezes entre o Senegal e Bruxelas e trabalhou principalmente com dois homens, Senghor e Béjart, que também desempenharam um papel decisivo nessas convulsões. Simultaneamente, ela abriu os olhos de ambos os homens para o que a dança africana poderia significar para o movimento da Négritude (no caso de Senghor) e para a história da dança moderna (no caso de Béjart).

No entanto, ao lado do potencial político e emancipador da tradução cultural, vemos também seu aspecto conservador correspondente: estabelecendo autoridade, se apropriando, estabilizando e atualizando relações hegemônicas. Esse é o aspecto hegemônico da tradução por vezes ignorado no debate sobre a tradução cultural nas artes e na dança africana.

Quando danças de outras culturas, como a dança africana, são remodeladas por estúdios de dança europeus no espartilho da cultura de dança ocidental ou rotuladas como “dança autêntica”, ou quando a dança africana é tomada como “dança étnica” no contexto da dança contemporânea, somos confrontados com o paradoxo entre identidade e diferença e a dupla face



política da fronteira que é simultaneamente uma separação e uma superação. Também enfrentamos a construção discursiva do que Elias e Scotson (Op. cit.) chamaram de “o *outsider* estabelecido”. O fato de que mesmo uma artista mundialmente famosa como Acogny chame sua dança de “dança africana contemporânea” em vez de dança contemporânea ou dança africana aponta a ambivalência no processo de atribuição e o paradoxo da identidade e da diferença: querer fazer parte do “mercado da dança contemporânea” global, denotando-se ao mesmo tempo como “outro”. Essa rotulagem de si mesmo como o “outro” reforça a marginalização no mercado de arte ocidental, mas também serve para estabelecer uma identidade política e estética da dança artística africana. Nesta medida, Acogny não apenas serve às regras do mercado de arte ocidentalizado, mas também joga com o paradoxo da identidade e da diferença ao se posicionar como artista em diferentes quadros culturais e ao longo das fronteiras de diferentes campos da dança – dança contemporânea por um lado, dança africana por outro.

Nessas práticas políticas de inclusão e exclusão, manifesta-se o próprio lado hegemônico da tradução. Mas, mesmo aqui, a tradução tem uma produtividade intrínseca, na medida em que novas formas coreográficas e estilos de dança, reunidos sob o rótulo de “dança africana contemporânea”, emergem em e por meio dessas práticas políticas.

## Síntese

O que eu queria demonstrar com esta palestra é uma questão dual: por um lado, como socióloga, argumento que a crítica geral do mercado de arte global pode ser concretizada e diferenciada na análise acadêmica por meio de uma abordagem praxeológica. Por outro lado, argumentei da perspectiva de uma estudiosa da dança que as experiências sociais, políticas e culturais de dançarinos e coreógrafos não são apenas o enquadramento social para seu trabalho artístico, mas também uma parte integrante do processo de trabalho e de (auto)marketing dos artistas. “África”, diferente de qualquer outro continente, é um imaginário social e é caracterizada por mitos e conotações exóticas; e como nenhum outro continente, ainda é explorada e excluída dos processos globais. Por essas duas razões, as condições de produção e o termo de distribuição “contemporâneo” do

dito mercado da arte global são particularmente exemplificados em artistas de países africanos.

## Referências bibliográficas

- ACOGNY, G. [Gravação de Acogny falando sobre sua técnica de dança]. Köln: Deutsches Tanzarchiv Köln, 1974.
- ACOGNY, G. **Danse africane/Afrikanischer Tanz/African dance**. Frankfurt am Main: Dieter Fricke, 1980.
- ACOGNY, G. [Entrevista cedida a Gabriele Klein na École des Sables]. Senegal: [s. n.], 26 abr. 2016.
- ARANDA, J.; WOOD, B. K.; VIDOKLE, A. What is contemporary art? Issue one. **e-flux journal**, Berlin, n. 11, dez. 2009.
- ARNDT, S. **Feminismus im Widerstreit**: Afrikanischer Feminismus in Gesellschaft und Literatur. Münster: Unras, 2000.
- AVANESSIAN, A.; MALIK, S. (ed.). **Der Zeitkomplex Postcontemporary**. Berlin: Merve, 2016.
- BACHMANN-MEDICK, D. Übersetzung in der Weltgesellschaft: Impulse eines „translational turn“? In: GIPPER, A.; KLENGEL, S. (ed.). **Kultur, Übersetzung, Lebenswelten**: beiträge zu aktuellen paradigmata der Kulturwissenschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. p. 141-159.
- BELKIN, L. Fremde Zeitgenossenschaften. **Faust**, [s. l.], 5 jun. 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3alBP2G>. Acesso em: 12 out. 2015.
- BELTING, H.; BUDDENSIEG, A. Zeitgenossenschaft als Axiom von Kunst im Zeitalter der Globalisierung. **Kunstforum International**, Köln, v. 220, p. 60-69, 2013.
- BENJAMIN, W. The task of the translator. In: BULLOCK, M.; JENNINGS, M. W. (ed.). **Selected writings**: 1913-1926. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. v. 1, p. 253-263.
- BENTHIEN, C.; KLEIN, G. (ed.). **Übersetzen und rahmen**: praktiken medialer transformationen. München: Wilhelm Fink, 2017.
- BHABHA, H. K. **The location of culture**. London: Routledge, 1994.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **The new spirit of capitalism**. London: Verso, 2007.
- BOURDIEU, P. **The rules of art**: genesis and structure of the literary field. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- BUDEN, B.; NOWOTNY, S. **Übersetzung**: Das Versprechen eines Begriffs. Vienna: Turia + Kant, 2008.
- DAYMOND, M. J. (ed.). **South African feminisms**: writing, theory, and criticism, 1990-1994. New York: Garland Publishing, 1996.



- ELIAS, N.; SCOTSON, J. L. **The established and the outsiders**. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 2009.
- GERMAINE Acogny biography: selected works. **Brief Biographies**, [s. l.], 19 jan. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2O1oBUW>. Acesso em: 23 ago. 2017.
- GIELEN, P.; DE BRUYNE, P. (ed.). **Being an artist in post-Fordist times**. Rotterdam: NAI, 2009.
- KLEIN, G. **Tango in translation**: Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik. Bielefeld: Transcript, 2009.
- KLEIN, G. Practices of translating in the work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal. *In*: WAGENBACH, M.; THE PINA-BAUSCH-FOUNDATION (ed.). **Inheriting dance**: an invitation from Pina. Bielefeld: Transcript, 2014. p. 25-38.
- KLEIN, G. Passing on dance: practices of translating the choreographies of Pina Bausch. **Brazilian Journal on Presence Studies**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 390-417, 2018. DOI: 10.1590/2237-266078975.
- KLEIN, G.; KUNST, B. (ed.). On labour & performance. **Performance Research**. Aberystwyth: Centre for Performance Research, v. 17, n. 6, 2012. Edição especial.
- KUNST, B. **Artist at work**: proximity of art and capitalism. London: Zero Books, 2015.
- MACKERT, G.; KITTLAUSZ, V.; PAULEIT, W. *et al.* (ed.). **Blind Date**: Zeitgenossenschaft als Herausforderung. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008.
- MATZKE, A. **Arbeit am Theater**: Eine Diskursgeschichte der Probe. Bielefeld: Transcript, 2012.
- NEGRI, A.; LAZZARATO, M.; VIRNO, P. **Umherschweifende Produzenten**: Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin: ID, 1998.
- NETZWERK KUNST & ARBEIT (ed.). **Art works**: Ästhetik des Postfordismus. Berlin: B\_books, 2015.
- NZEGWU, N. Feminismus und Afrika: Auswirkungen und Grenzen einer Metaphysik der Geschlechterverhältnisse. *In*: DÜBGEN, F.; SKUPIEN, S. (ed.). **Afrikanische politische Philosophie**: Postkoloniale Perspektiven. Berlin: Suhrkamp, 2015. p. 201-217.
- OGUNDIPE-LESLIE, M. Stiwanimus: Feminismus im afrikanischen Kontext. *In*: DÜBGEN, F.; SKUPIEN, S. (ed.). **Afrikanische politische Philosophie**: Postkoloniale Perspektiven. Berlin: Suhrkamp, 2015. p. 260-294.
- OGUNYEMI, C. O. Womanism: the dynamics of the contemporary black female novel in English. **Signs**, Chicago, v. 11, n. 1, p. 63-80, 1985. Disponível em: <https://bit.ly/2tIVdfr>. Acesso em: 27 jan. 2020.
- OYĒWŪMÍ, O. (ed.). **African gender studies**: a reader. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- OYĒWŪMÍ, O. Kolonialisierte Körper und Köpfe: Gender und Kolonialismus. *In*: DÜBGEN, F.; SKUPIEN, S. (ed.). **Afrikanische politische Philosophie**: Postkoloniale Perspektiven. Berlin: Suhrkamp, 2015. p. 218-259.

- PEWNY, K. **Das Drama des Prekären**: Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance. Bielefeld: Transcript, 2011.
- RITTER, H. Der Imperativ der Zeitgenossenschaft. *In*: MACKERT, G.; KITTLAUSZ, V.; PAULEIT, W. *et al.* (ed.). **Blind Date**: Zeitgenossenschaft als Herausforderung. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2008. p. 34-43.
- SCHLEIERMACHER, F. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. *In*: SCHLEIERMACHER, F. **Sämtliche Werke**: Dritte Abtheilung, Zur Philosophie: Zweiter Band. Berlin: G. Reimer, 1838. p. 201-238.
- STOLL, K.-H. Translation als Kreolisierung. *In*: GIPPER, A.; KLENGEL, S. **Kultur, Übersetzung, Lebenswelten**: Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaften. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. p. 177-201.
- SPIVAK, G. C. More thoughts on cultural translation. **Transversal**, Linz, abr. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2RS8bzs>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- THÉÂTRE DE LA VILLE. **École des Sables**. Paris: Daphnie Production, 2014. Documentário.
- VAN EIKELS, K. **Die Kunst des Kollektiven**: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. Paderborn: Wilhelm Fink, 2013.

Recebido em 24/03/2019

Aprovado em 19/09/2019

Publicado em 09/03/2020

