



Anais do V Congresso Nacional de pesquisadores em Dança
ANDA 2018 / Manaus
ISSN 2238-1112

Para citar esse documento:

BARRETO, Ivana Menna. Proposição 2: o corpo no contexto estético-político. *V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Manaus: ANDA, 2018. p. 392-404.



www.portalanda.org.br



PROPOSIÇÃO 2 : O CORPO NO CONTEXTO ESTÉTICO-POLÍTICO

Ivana Menna Barreto *

RESUMO: Este artigo, fruto da pesquisa A criação crítica, é resultado do projeto de Pós-doutoramento realizado por mim, com tutoria de Gilsamara Moura, entre 2015 e 2016 no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, e finalizado em seminário em julho de 2016, com a presença de alunos e professores da UFBA, artistas e pesquisadores convidados, de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. O estudo tem como objeto certa criação em dança e performance que já contém em sua própria concepção uma crítica, a partir de um contexto estético e político, para discutir os pontos de contaminação ou distanciamento entre criação e crítica; e o compartilhamento, entre artistas e pesquisadores, de práticas e reflexões que ativam a produção de um pensamento comum.

PALAVRAS-CHAVE: Criação. Crítica. Performatividade. Estética.

ABSTRACT: This article, as a result of the research Critical Creation, is the result of a post-doctoral project carried out by me, with the tutoring of Gilsamara Moura, between 2015 and 2016 in the Post-Graduate Program in Dance of the Federal University of Bahia, and finalized in a seminar in July 2016, with the presence of UFBA students and professors, artists and invited researchers from São Paulo, Rio de Janeiro and Salvador. The study aims at a certain creation in dance and performance that already contains in its own conception a critique, from an aesthetic and political context, to discuss the points of contamination or distance between creation and criticism; and the sharing, among artists and researchers, of practices and reflections that activate the production of a common thought.

KEYWORDS: Creation. Critique. Performativity. Aesthetics.

Este artigo, fruto da pesquisa A criação crítica, é resultado do projeto de Pós-doutoramento realizado por mim, com tutoria de Gilsamara Moura, entre 2015 e 2016 no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e finalizado em seminário em julho de 2016, com a presença de alunos e professores da UFBA; e artistas e pesquisadores convidados, de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. O estudo tem como objeto certa criação em dança e performance que já contém em sua própria concepção uma crítica, para discutir os pontos de contaminação ou distanciamento entre criação e crítica e o compartilhamento, entre artistas e pesquisadores, de práticas e reflexões que ativam a

392

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





produção de um pensamento comum. Nesta proposição a crítica não estaria apenas em quem vê a obra, espectador ou crítica especializada, mas também em quem cria – nos vazios, percepções e formulações do ato criativo, já que a reflexão é comum a muitos que participam desta experiência para além de um conhecimento sobre a História ou a Teoria da Arte, pelas percepções sobre a matéria dos processos, suas práticas continuamente interrompidas, seus conflitos e precariedades, seus pequenos acontecimentos. Neste sentido, a crítica seria performada.

Tal crítica faz emergir a hipótese de que sua legitimidade não é a separação dos dois campos (quem “faz” e quem “observa”), já que está relacionada à potência de um pensamento a partir da experiência, que conjuga prática e reflexão. Então, o discurso sobre o que se convencionou pensar sobre a experiência crítica (a que deve considerar um distanciamento daquilo que vê) não cabe apenas nesta versão, deve mostrar seu outro lado: a não-separação, a coexistência entre atuação crítica e atuação artística. Tal convivência requer um olhar atento para possíveis transformações na organização política dos dois campos, já que há um deslocamento de certos processos artísticos para um lugar de formulações críticas; e de uma crítica para o interior de processos artísticos. Nesta compreensão pode haver uma perda do lugar da crítica e do lugar da obra como espaços sagrados (da crítica como campo dos julgamentos imparciais sobre a obra; e da obra como campo consagrado e transcendente).

O que se impõe neste processo é a pergunta: do lugar onde cada um está, o que é possível ver? É preciso olhar sob muitos prismas o que está surgindo – isso que não se sabe ainda o que é. Para esta investigação o estudo se divide em três eixos: o corpo como experiência sobre o tempo, o corpo no contexto estético-político, e a crítica como experiência – a partir da análise de duas criações no campo da dança brasileira em suas interseções com a performance e as artes visuais: Vestígios, da paulista Marta Soares, e O Confete da Índia, do carioca André Masseno. Por que estas duas criações? Porque elas falam de *um corpo que não aguenta mais*.

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





Respondendo à questão espinosiana “que pode o corpo?”, o filósofo David Lapoujade escolhe abordá-la não pelo viés da atividade do corpo, mas de sua potência, observando ser esta uma questão estranha, “pois *aquilo* que pode o corpo se mede geralmente pela sua maior ou menor atividade, pelos atos de que é capaz. E, todavia, parece que a questão visa outra coisa: ela visa a potência do corpo em si mesma, independente do ato pelo qual se exprime” (LAPOUJADE, 2002, 81). A potência é entendida, em Lapoujade, não pela via da discussão aristotélica entre potência e ato, em que a potência seria o “ato virtual” e o ato uma “potência atualizada”, afirmando assim uma superioridade do ato; mas como derivada do “fato” de que *o corpo não aguenta mais*:

Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma... Os corpos não se formam mais, mas *cedem progressivamente a toda sorte de deformações* (idem, p. 82)

Esta percepção de que os dois trabalhos se distanciam da dança enquanto construção de formas, e se aproximam do pensamento de Lapoujade, da *potência do corpo em si mesma*, está presente neste estudo e abre espaços para outras discussões, como a não-separação entre estética e política; e a noção de experiência.

Os três eixos da pesquisa, no entanto, não são fechados, um conversa com o outro. O primeiro eixo, “Proposição 1: uma experiência sobre o tempo”, foi desenvolvido em artigo publicado em 2017, em livro organizado por pesquisadores cariocas (ver referências bibliográficas). No presente artigo será investigado o segundo eixo: o corpo no contexto estético-político.

Tanto Vestígios quanto O Confete da Índia são experiências que se interrogam a partir de uma estética performativa: Vestígios, através da aparente imobilidade que evoca um corpo morto, se contrapondo radicalmente ao movimento dançado com sua *paragem*. Lembremos que a *paragem*, para Walter Benjamin (2013, p. 19) remete à ideia do “agora”: o momento das revoluções, das mudanças. Benjamin cita o exemplo do que ocorreu durante a Revolução

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





Francesa, quando “em vários locais de Paris, várias pessoas, independentemente umas das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres” (idem, p. 18). Parar o tempo seria uma provocação, um desejo de abrir espaços para outras formas de vida e de pensamento – pois do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua *paragem*. Na *paragem* estaria o sinal de uma “paragem messiânica do acontecer” ou, por outras palavras, o “sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido”. A paragem seria a oportunidade de forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história. Além desta ação que nos provoca, ao buscar parar o tempo, há ainda em Vestígios uma economia singular de materiais, como se não só o corpo não aguentasse mais e insistisse em sua aparente imobilidade, mas também os objetos cênicos devessem respeitar o silêncio e a ausência, e se dispor no espaço apenas quando estritamente necessários, para fazerem menos barulho, menos movimento. Em O Confete da Índia, ao contrário, a ação se desenvolve pelas intensificações, pelo dispêndio, pelo excesso de movimentos e acessórios que buscam na mistura caótica/tropicalista suas referências para um corpo que é muitos, se identificando e desidentificando *no ato*. Interessa nesta leitura a visão crítica pela estética, pela invenção de espaços que recusam uma proposta cênica-espetacular para se tornarem experiências de espaço em transformação no corpo. Em Vestígios o corpo performa seus restos e em O Confete da Índia, sua sexualidade.

Penso, ao olhar para estes dois trabalhos, no conceito de *performatividade* de Judith Butler, que partiu dos *atos de fala* de Austin para dizer que não existe a necessidade de um “agente por trás do ato”, porque “o ‘agente’ é diversamente construído *no e através do ato*” (BUTLER, 2015, pp. 245-246). O corpo, então, se inventa na própria ação, e nestas duas obras as decisões estéticas trazem a potência de um outro corpo, e um outro tempo. Que corpo se constrói ao dançar? E ao não dançar? Que consequências essas escolhas implicam?

Tais questões são importantes para pensarmos o dissenso, no caso dos dois solos, se olharmos suas concepções como provocações, pela insatisfação com certas maneiras de

Realização:



Apoio:



GOVERNADOR
ESTADO DO AMAZONAS



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





fazer dança, ao expressarem uma crítica mais contundente através de corpos que assumem sua diferença em relação a uma norma identitária na vida e na arte (de gênero em Confete; e de imobilidade do corpo em Vestígios). Estas escolhas têm consequências estéticas e políticas. Butler diz que “a desconstrução da identidade não é a desconstrução da política; ao invés disso, ela estabelece como políticos os próprios termos pelos quais a identidade é articulada” (idem, p. 256). Os termos dessa articulação da identidade seriam, neste caso, o da própria performance: os atos performativos seriam atos insurrecionais, subversivos, porque não podem ser controlados por um roteiro prévio, são pura fabricação:

(...) atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (idem, p. 235)

A *fabricação* do corpo pela performance, poderíamos acrescentar, não cria apenas obras, mas também outra forma de dançar e pensar – uma maneira de parar o tempo, no caso de Vestígios, fazendo um corte radical no sentido da duração; ou de fazê-lo retornar, como em O Confete da Índia, para colocar esse outro tempo lado a lado com o que vivemos hoje.

André Lepecki (2005, p. 13), numa releitura de Benjamin, identifica as *paragens* na dança como atos políticos do corpo em resposta a momentos de “ansiedade histórica”. Para ele, “a história também produz poeira para simular um conturbado espetáculo de progresso, uma encenação do avançar”. Deste modo, nas “dobras empoeiradas de agitação em nome do progresso, o engajamento da dança nos atos parados pode ser entendido como resistência”. (idem, p. 15). Ao abrir mão da agitação “não obstante parada”, o dançarino não trairia a dança, mas antes proporia “uma outra dança, na qual o tempo se estende imensamente”, permitindo que “gestos, pensamentos, sentimentos, pontos de vista necessários, ainda que sedimentados, possam emergir novamente na superfície social”. A releitura de Lepecki sobre

Realização:



Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





paragem, no contexto brasileiro hoje, se impõe: por que dançar hoje? Por que mover-se? Para onde? O que as danças movem nas pessoas que as assistem? Que trabalhos estão abrindo as fissuras necessárias hoje para enxergarmos nossa própria ignorância, nossa falta de futuro? Que trabalhos estão reinventando um futuro?

Estas referências se somam à conversa para pensar sobre como, a partir de que contextos e escolhas as duas obras performam sua crítica. É importante lembrar que a atitude crítica parte convencionalmente de um espectador, seja crítico, artista ou espectador não-especializado em arte, e que há uma ausência de fronteiras quando se trata de experimentar a arte, como diz Rancière:

(...) ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical, em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. (RANCIÈRE, 2012, p. 21).

Ser crítico, portanto, é uma posição, é um ponto de partida como outros, um lugar atravessado, que provoca tomadas de posição. A performance crítica, por outro lado, já aponta para um embaralhamento de posições – os lugares não são mais definíveis, quando a própria performance desconstrói o tempo cênico; ou a ideia de identidade de um corpo. Neste sentido, os trabalhos estudados são significativos em relação às suas críticas implicadas na criação. Vestígios, em relação à experiência sobre o tempo: parar, pesquisar o que aparentemente já passou – os sambaquis, cemitérios indígenas, restos de ossos, de vidas; o corpo morto, quando na dança tudo parece ser a celebração do corpo vivo. Vestígios propõe o inverso: joga luz sobre o corpo aparentemente inerte e sem vida e em tudo o que continua após a morte: a areia que se move com o vento fabricado pelo ventilador; as pessoas que pensamos ter morrido, mas que insistem em permanecer em nossa memória; os pedaços de corpo de alguém, os restos de seu cabelo; e aquelas outras pessoas, espectadoras que circulam olhando a artista submersa numa duna de areia durante 50 minutos. Nesta

Realização:



Apoio:



GOVERNADOR
GENO DE OLIVEIRA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





performance não só a artista, mas todos nós nos defrontamos com uma experiência, ao experimentamos parar o tempo para reviver outro tempo (aquele das nossas memórias sobre a morte) que ainda não esquecemos, porque não falamos o suficiente sobre ele – um passado que, de fato, não passou, e retorna agora concretamente, pelos restos de um corpo submerso na areia, e pela areia que vai lentamente sendo levada pelo vento do ventilador, um dos poucos objetos na sala. Mas parar o tempo não tem, neste trabalho, apenas uma relação com a morte – vai mais longe, porque instala na sala de exibição, quando os espectadores entram, um outro ambiente, que interpela desde o início pela própria provocação: não fazer nada, não mover-se.

Em *O Confete da Índia* é clara a crítica em relação às políticas do corpo, à ideia de liberdade e repressão, pela maneira com que Masseno transita por muitos corpos e situações que nos fazem reler alguns ícones dos anos 1970: a contracultura, o desbunde, o LP *Índia de Gal Costa*, as imagens de foliões em estado de êxtase no ensaio de fotos “Antropologia da face gloriosa” de Artur Omar, as coreografias dos Dzi Croquetes. Transita ainda pelo carnaval de rua no subúrbio do Rio de Janeiro, pelo ambiente esfumaçado das boates e inferninhos do centro da cidade, pela mistura da comida improvisada do enlatado com arroz e feijão, a cidra falsificada, a simpatia do café coado na calcinha. Há uma confusão causada pelo corpo musculoso do artista, que sugere uma virilidade, e é surpreendentemente desconstruída pelo salto alto vermelho, pela peruca longa imitando a *Índia de Gal Costa*, pela irreverência do requebrado do quadril, pelo grito descontrolado que já não é mais masculino nem feminino. O que é? Há um mix liquidificado do Brasil marginal, para pensar o “agora” a partir do que (nos disseram que) já foi. No entanto, o contexto político do que “já foi” não está tão distante do que é no momento, já que estamos às voltas com problemas muito semelhantes, embora com outra roupagem: os artistas e intelectuais ainda são um problema para o país, assim como as escolhas sexuais, os assassinatos de homossexuais e travestis, a intolerância social, o conservadorismo. *O Confete da Índia* escolhe a festa, o carnaval como celebração da nossa

Realização:



Apoio:



GOVERNADORIA DO ESTADO DO AMAZONAS



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE MANAUS



Fomento:





identidade fragmentada e mostra nossa própria miséria, entre o extase e os restos de arroz com feijão.

Há nos dois trabalhos propostas espaciais bastante curiosas no sentido de uma independência do espectador (ou de emancipação do espectador, como diz Rancière): o espectador não é tratado como alguém a quem se deve controlar. Vestígios propõe um espaço instalado, que pode ser uma galeria de arte, não necessariamente um espaço cênico. Os espectadores podem entrar e sair quando quiserem; fazer seu juízo, suas articulações entre o que veem e o que já viveram. Não há uma preocupação em controlar o sentido. O Confete da Índia acontece no espaço espremido de um corredor, em que o público vivencia junto ao artista os sons, as imagens, as memórias que a obra traz, e que os espectadores são compelidos a vivenciar, numa espécie de transe coletivo. Não há, porém, um sentido a ser explicado. Somos todos espectadores, e ao mesmo tempo participantes do banquete de cheiros, sons, gritos, sujeira e êxtase. Não somos espectadores que devem ser instruídos sobre uma narrativa, somos convidados a uma aventura. A utilização do espaço em Vestígios, com a possibilidade de se assistir à performance em 5 minutos, 15 min ou 50 min, sugere uma autonomia, já de início, para o exercício crítico do espectador. Em O Confete da Índia, ao mobilizar de forma mais contundente os sentidos pela redução do espaço entre artista e público, a entrega do espectador à atmosfera orgiástica é a chave de entrada.

Rancière (2005, pp.16-17), desenvolvendo o pensamento sobre a crítica, diz que há uma política na seleção do que se vê “e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. Isto nos faz pensar nas escolhas do que é encenado e performado, na maneira como falamos do que vemos, do que testemunhamos enquanto artistas, espectadores e críticos, e também, curiosamente, em quem fala. É curiosa a contradição com o que diz Foucault (1992), quando este replica a frase de Beckett. A frase “que importa quem fala” proferida por Foucault é, neste caso, questionável, já que importa muito quem fala, quando se tem em vista as seleções, edições, escolhas. Nem todos os artistas são

Realização:



Apoio:



GOVERNADOR
GENOVA DE OLIVEIRA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





reconhecidos, nem todas as obras são vistas, nem todas as críticas são lidas, já que a maneira como se fala, se mostra a obra ou se escreve uma crítica traz um contexto, um percurso. A maneira como a obra é mostrada é indissociável do que ela diz, e ela é mostrada de certo modo por um artista com algumas experiências reconhecíveis para certas pessoas, com as quais se identificam; assim como a crítica é escrita de certa maneira por um crítico com experiências e ações reconhecíveis e identificáveis para certas pessoas.

Então, pensando em Rancière, as “propriedades do espaço” e os “possíveis do tempo” em *O Confete da Índia* e em *Vestígios* são cruciais na configuração das performances: em *O Confete da Índia*, o espaço mínimo e estreito entre duas paredes de uma sala que é quase um corredor, como os inferninhos do centro da cidade, mas também como uma maneira de provocar os espectadores e tocar seus corpos. Em *Vestígios*, o espaço é recortado pela mesa com a duna de areia em cima, com o corpo submerso e desaparecido. São escolhas de como ver um corpo, de colocá-lo no mundo de certa maneira.

Nesta conversa, o pensamento de Butler (de que o agente não está por trás do ato, porque ele é construído no e através do ato) se encontra com o de Rancière (2005, p. 13), que fala de um regime específico de identificação e pensamento das artes: “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações”. Nesta compreensão, que é dito não está separado da maneira como se mostra, de como é pensado antes, enquanto e depois que se faz. Há uma maneira particular de provocar e cutucar o contexto político de gênero no Brasil, em *O confete da Índia*, ao privilegiar a mistura, o excesso, o transbordamento, o êxtase numa aproximação com a experiência tropicalista, com tudo ao mesmo tempo agora, com a máxima *É proibido proibir*. Em *Vestígios*, ao contrário, há uma economia de meios, pela interrupção de movimentos, para provocar um silêncio, um vazio, um tempo que passa enquanto nada parece acontecer. Então, construir uma imagem, enquanto ato estético, é também um ato político, uma tomada de posição do artista.

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





Outra referência importante para pensar a formulação crítica é o pensamento do crítico, pesquisador e curador Nicolas Bourriaud (2009). Para ele o luxo intelectual seria a errância, que ele denomina, antes de mais nada, como a possibilidade de encontrar o que não se procura. Precisaríamos, segundo ele, repensar as viagens que fazemos, porque tendemos sempre a chegar a lugares onde já nos esperam. Alguns dos artistas que Bourriaud acompanha trabalham as obras como formulações de pensamentos, como a francesa Dominique Gonzalez-Foerster, que trabalha os objetos e sua relação com o espaço que os abriga. Para ela, é preciso fazer um deslocamento em relação ao futuro, porque o futuro não parece mais ser confiável, ou possível; “é preciso reinventar o futuro”. Suas obras deslocam o espaço, pela maneira como nele dispõe os objetos. Outro artista estudado por Bourriaud, o mexicano Gabriel Orozco, acredita que o poético acontece apenas se nossas expectativas não estão satisfeitas. Suas obras reinventam nossa percepção sobre objetos e corpos através de sua inserção no espaço. Penso nesses artistas visuais como um campo de fora da dança, mas que também pode nutrir este estudo em dança.

Para Bourriaud, o foco de alguns artistas no vínculo social, mais que no objeto de arte (que para ele é um fetiche para o consumidor) desloca a perspectiva de obra de arte para as relações com a sociedade. É neste sentido que observo trabalhos como o de André Masseno e Marta Soares, porque partem de uma pesquisa que se aprofunda nos hábitos de certas regiões do Brasil, não para transformá-los em exóticos, ou para enaltecer uma cultura “popular”, uma ideia nacionalista, mas para discutir questões que incomodam, como um Brasil que parece nunca dar certo, apesar de toda a festa e alegria induzida (no caso de O Confete da Índia); e de um corpo que não se move, que se nega a dançar (no caso de Vestígios).

Em Vestígios, assim como em O Confete, a experiência pode ser pensada como a do desconforto e da perda, como propõe Tania Rivera ao desenvolver um pensamento sobre a experiência (2012). Perda do próprio corpo, perda da ideia de identidade, e desconforto porque os dois trabalhos impactam pelas escolhas que fazem no espaço e no tempo. Para Rivera a experiência não é sempre um encontro, uma novidade, mas sobretudo uma

Realização:



Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





estranheza, é algo que nos acontece ao sairmos de nós mesmos e entrarmos no mundo, e isto não é indolor. A experiência não é como um experimento, que tem um projeto e um tempo para acontecer, não acontece simplesmente porque a queremos. Ela não é controlável nem induzida, é algo que pode nos acontecer.

Os dois trabalhos falam de muitas coisas sobre as quais precisaríamos falar mais e mais, sobre nossa humanidade, e que não estão circunscritas apenas à dança, à performance ou às formas de pertencimento a uma linhagem artística, mas a nosso próprio pertencimento a um mundo que não entendemos. Esses trabalhos também falam sobre uma maneira de fazer que valoriza o processo, a concepção está ligada a uma experimentação na própria vida, a uma viagem por um universo desejado e ao mesmo tempo desconhecido, que nos faz chegar a um lugar que não esperávamos encontrar. A potência está no corpo, na procura daquilo que instiga cada um naquele momento, no que incomoda.

Penso em O Confete da Índia como um grito, que passa, porém, por um estudo sobre o Brasil dos anos 70, as dunas da Gal, o Posto 9 em Ipanema, os Dzi Croquettes, o ensaio fotográfico Antropologia da Face Gloriosa de Artur Omar. A pesquisa foi longa, passou pelos estudos desenvolvidos no mestrado em um Depto de Literatura Comparada na UERJ, sobre o artista marginal – Cazuzza, Caio Fernando Abreu, artistas que foram ao limite da vida passando pela AIDS, e sobretudo o mergulho na contracultura, no desbunde, nas pessoas que reagiram à ditadura pela arte, com o próprio corpo, não pegaram em armas. O risco, o deboche, a irreverência são determinantes em sua pesquisa nas imagens das obras de Gláuber Rocha, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Wally Salomão. Há neste mergulho um desejo assumidamente de trazer o que está à margem, o que transborda, assim como o próprio Masseno traz em seu percurso um certo cansaço do minimalismo da dança contemporânea, das preocupações com as autorizações para dançar, com as hierarquias e ainda, a vontade de trazer um gostinho do subúrbio do Rio para a cena da arte contemporânea instalada na zona sul. A preparação corporal e os ensaios de Masseno,

Realização:



Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





segundo ele, eram basicamente ouvir a música de Gal, mais especificamente o LP Índia, e por vezes simplesmente dançar as músicas da forma que tinha vontade, sacudindo o corpo.

Em Vestígios também não pode passar despercebido o processo de criação: o fato de a artista ter ido a Santa Catarina, ter experimentado deitar imóvel em um sambaqui na praia durante a madrugada, ter procurado a melhor fase da madrugada pela luminosidade, para gravar aquela ambiência, os vestígios e histórias de tantos indígenas enterrados ali em Laguna. Interesse-me particularmente pelo fato de Marta Soares ter tido a coragem de parar e ficar submersa por 50 min durante a performance, de submergir sob uma duna de areia, de falar do que sobra de um corpo. O que sobra?

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo. In: _____ . **Infância e História:** destruição da experiência e origem da História. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. pp.109-28.

BARRETO, Ivana Menna. A criação crítica: proposição 1 – uma experiência sobre o tempo. In: CHIARA, Ana et AL (org.). **Bioescritas, biopoéticas:** corpo, memória e arquivos. Porto Alegre: Sulina, 2017. pp. 241-255.

BASBAUM, Ricardo. Entrevista. In REZENDE, Renato; KIFFER, Ana e BIDENT, Christophe. **Experiência e arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012. pp. 69-82.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Walter Benjamin:** O Anjo da história. Trad. João Barrento. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. Nouveaux enjeux de la critique d'art in MILLET, Catherine (org.). **Les grands entretiens d'artpress.** Paris: Artpress, 2015. pp. 15-36.

Realização:



COORDENADORIA DE EVENTOS DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:





_____. Entrevista a Sílvia Guerra. <http://www.artecapital.net/entrevista-75-nicolas-bourriaud>. Nov/dez 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 9ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Ed. Veja, 1992.

LAPOUJADE, David.. O corpo que não aguenta mais. In **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'still acts' em The last performance de Jérôme Bel. In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Sílvia (org.) **Lições de dança 5**. Rio de Janeiro: Univercidade, 2005. pp. 11-25.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RIVERA, Tania. Experiência (Revirada). In REZENDE, Renato; KIFFER, Ana e BIDENT, Christophe. **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012. pp. 85-95.

ivanamennabarreto@gmail.com

Ivana Menna Barreto é bailarina, criadora e pesquisadora residente no Rio de Janeiro. Desenvolve projetos em que se criam perguntas para se encontrar pessoas e lugares. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, atualmente é professora do curso de Licenciatura em Teatro da UNIRIO.

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE
MANAUS



Fomento:

