

# A PALAVRA TEM UM CORPO

## Resumo

Este artigo, por meio de um escopo teórico que discute sobretudo as relações entre discurso e interdição (FOUCAULT, 1996) e atos de fala (AUSTIN, 1990) e performatividade, (BUTLER, 2015) trata de um pensamento crítico que se situa nas fronteiras da experiência entre corpo e palavra. A discussão aponta para uma diminuição das distâncias entre quem critica e quem atua a partir de uma crítica que se formula na própria criação artística, nas propostas que se impõem nas fronteiras entre instalação, coreografia e performance, em dissertações e teses ou em falas em plataformas digitais. Entende-se, assim, que a crítica aposta na quebra do seu formato e no questionamento dos seus protocolos para assumir uma experiência estética e política tanto da escrita quanto da fala.

**Palavras-chave:** Palavra; corpo; discurso; crítica.

## Ivana Menna Barreto

Criadora e pesquisadora em dança e performance. É doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: ivanamennabarreto@gmail.com

## THE WORD HAS A BODY

## Abstract

This article discusses a critical thinking that lies on the borders of the experience between body and word by a theoretical scope that deals with the relations between discourse and interdiction (FOUCAULT, 1996) and the relations between speech acts (AUSTIN, 1990) and performativity. (BUTLER, 2015) The discussion points to a narrowing of the distances between those criticizing and those acting by means of a criticism formulated in the artistic creation itself in the proposals imposed in the boundaries between installation, choreography, and performance; in dissertations and theses; or in speeches in digital platforms. We understand that the criticism bets on breaking their format and questioning their protocols to assume an esthetic and political experience of both writing and speech.

**Keywords:** Word; body; discourse; criticism.

Proponho neste artigo uma discussão a partir da relação entre corpo e palavra. Considerando que a palavra tem um corpo e emerge de um corpo que a escreve ou pronuncia, penso ser necessário o fortalecimento desta discussão, tanto na formação em artes corporais quanto nas discussões teórico-críticas da área. Parece haver um desconforto na relação entre dança e escrita, talvez, até certo ponto, legitimado por argumentos que vislumbram no corpo a possibilidade de **dizer o que as palavras não dizem** por se tornarem opacas e presas às regras da língua e à sua estrutura por um lado, e, por outro, por exigirem, durante sua escrita, uma atitude quase imóvel que penaliza o corpo. No entanto, a dança também pode se tornar opaca, presa a padrões de treinamento corporal e engessada em modos de expressão já codificados, e também pode acontecer na imobilidade. A discussão é mais complexa.

Autores que associam os universos da ciência e da linguagem, como George Lakoff e Mark Johnson, pesquisam processos em que **metáforas primárias** estão intrinsecamente associadas a uma experiência corporal no mundo, às suas emoções e memórias, de onde emergem palavras e expressões: “muitas das maneiras como as conceituamos, pensamos sobre elas e as visualizamos, vem de outros domínios de experiência”. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 45) Então, compreendemos as coisas em termos de outras: a afeição tem a ver com “calor”, a importância é algo “grande”, a intimidade quer dizer “aproximação”, estar feliz é como ir “para cima”, ajuda é também “apoio” etc. Em outra abordagem, a filósofa Judith Butler, a partir dos estudos sobre os **atos de fala** de J. L. Austin (1990), relaciona performatividade e questões de gênero fortalecendo a não-separação entre corpo e mente ou entre o sujeito que fala/pensa e o sujeito que age, o que implica, deste modo, a construção do sujeito na linguagem/ato. Não há necessidade de existir um “agente por trás do ato”, o “agente” é diversamente construído no e através do ato. (BUTLER, 2015, p. 245-246)

A linguagem, portanto, não diz respeito apenas à forma de comunicar, mas também à maneira como agimos e organizamos o pensamento. Não há, nessa compreensão, uma separação entre forma e conteúdo. Ao falar, provocamos uma atitude corporal; há uma relação entre palavra e corpo quando escrevemos, falamos e nos movemos.

Considerando a palavra como algo que emerge de uma experiência e de uma necessidade, a sua apropriação, quando dita ou escrita, não é apenas uma seleção das opções disponíveis no código linguístico e na sua estrutura, mas um ato que envolve percepções e emoções em que se escolhe o que, para quem e quando dizer. Nomear é também tomar decisões sobre

a nossa relação com as coisas e as pessoas. Este ato em que a palavra ganha corpo é fundamental para que os diversos agentes envolvidos em processos artísticos, críticos ou pedagógicos apresentem os seus testemunhos e mostrem a sua versão.

Abro aqui um parênteses, pensando no campo específico da dança.

Parece haver um acordo tácito de que a formação em dança deve privilegiar a observação e a ação mais do que a fala ou a escrita, por ser a dança uma arte do corpo. Neste acordo – com exceções, certamente –, há uma compreensão de que a consciência corporal e a experiência do movimento exigem concentração e que o silêncio e a disciplina fazem parte desse processo – na percepção e na criação de habilidades na execução dos movimentos. Há, porém, dois problemas neste modo de operar e de pensar: o primeiro é conceitual, já que a voz também é corpo e inúmeros processos de criação necessitam da palavra para se constituírem como movimento; o outro é político, já que há exceções para esse silêncio, pois mestres, coreógrafos e diretores estão sempre mais autorizados a se apropriarem das palavras que bailarinos e alunos.

A lógica que subtrai a voz e institui uma hierarquia da fala tem sido muito discutida nas últimas décadas, tanto em formulações artísticas que subvertem os lugares de autor, de intérprete e de público<sup>1</sup> quanto na vasta produção teórica na área, em dissertações e teses que problematizam a separação entre produção crítica e produção artística, muitas vezes assumindo esta crítica em seu próprio formato.<sup>2</sup> Tais discussões são importantes, pois a subtração da voz produz a subtração de um lugar e isto produz lacunas ao longo do tempo, tanto no ensino quanto no contexto histórico. São muitos os que dançam, mas poucos os que criam, dirigem, produzem e participam de iniciativas curatoriais, assim como são muitos os que demandam por mais críticas e publicações para os trabalhos artísticos, porém são poucos os que escrevem sobre dança.

A tendência, nesta lógica, é de que a palavra já instituída e reconhecida enquanto conjunto de teorias, técnicas, metodologias e práticas seja transmitida, repassada e distribuída segundo critérios decididos em instâncias distantes de quem aprende ou propõe novos processos. Um fluxo maior entre a pesquisa artística e a pesquisa acadêmica poderia deslocar esta lógica. Ao longo dos anos, houve mudanças significativas no campo artístico e nos próprios protocolos que orientam a produção, como as experiências de propostas curatoriais compartilhadas, os deslocamentos para práticas autorais mais descentralizadas – embora não tão contundentes ainda nos modos de produção<sup>3</sup> –, a maior mobilidade entre criadores-intérpretes para

1 Esta crítica é visível em muitos espetáculos no Brasil, mas cito aqui apenas alguns: *Falam as partes do todo?*, de Dani Lima, de 2004; *Batucada*, de Marcelo Evelin e Demolition Incorporada; *Looping: Bahia overdub*, de Felipe de Assis, Rita Aquino e Leonardo França, dentre outros. Os espetáculos propõem autorias compartilhadas em diferentes graus, dependendo de cada proposta, e certo embaralhamento dos lugares entre público e artistas.

2 Ver nas referências a tese de doutorado de Anderson Marcos da Silva (2019), que configura a própria tese como um ensaio de criação.

3 Este assunto foi pesquisado em minha tese de doutorado, *Autoria em rede*, defendida em 2012 e publicada em 2017. Ver Barreto (2017b).



realizarem os seus trabalhos para além das grandes companhias, o embaraçamento dos lugares entre artistas e público na cena e a participação de pessoas alheias ao campo da dança nos processos criativos. Na área pedagógica e em alguns cursos de dança tem havido uma abertura maior para questionamentos quanto às práticas de ensino, ao escopo teórico dos cursos e à origem dos autores estudados. Porém, no lugar de poder da prática pedagógica, que está nas decisões sobre os projetos político-pedagógicos e, sobretudo, nas formulações e avaliações sobre os concursos para ingressos de discentes e docentes nos departamentos, ainda há um fechamento.

Os vazios de falas e de escritas também são proporcionais aos protocolos que criam as restrições sobre quem fala e quem escreve. Talvez devêssemos conversar mais sobre a construção de espaços de compartilhamento e interlocução – sem esquecer que são também espaços em disputa – não apenas entre pares acadêmicos pertencentes a quadros permanentes de instituições nacionais e internacionais, mas também entre diversos agentes que desenvolvem processos artísticos, curatoriais e acadêmicos e, ainda, de outras áreas que se abrem para além do ensino de dança, em vez de lutar para afirmar um campo segmentado em disciplinas.

Fecho o parênteses.

A escrita autoriza e é autorizada, faz parte de uma relação intrínseca entre poder e saber, própria de uma sociedade por ela legitimada. Nesta sociedade, os artistas precisam escrever as suas propostas, formular questões para conversar com outros artistas, bem como com as diversas instituições que programam e financiam arte, programadores, curadores e pesquisadores. Além disso, é também por meio dessas falas e escritas que a cena estética e discursiva se configura. Como são poucos os que lutam pela existência e permanência dessas conversas – talvez porque o processo exige muito tempo e recursos –, os diálogos tendem a ser rarefeitos e as iniciativas têm se concentrado muitas vezes nas próprias instituições que programam eventos culturais.

Sendo assim, a existência da crítica acontece pela construção de um discurso que inclui muitas vozes, mas também apaga outras, porque pressupõe interdições. Nesse percurso, há uma disputa sobre o que é, o que pode ser dito e onde pode ser dito e a criação/subtração de espaços para o ato de fala que instaura, simultaneamente, uma política.

## Discurso e interdição

Michel Foucault (1996) alerta que o discurso é uma construção em disputa, pois nem todos são ou podem ser ouvidos: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. (FOUCAULT, 1996, p. 9) Há neste enunciado um conjunto de interdições em referência ao objeto – sobre o que dizer –, às circunstâncias – sobre o ritual que cria um contexto específico para a fala – e ao direito de fala – sobre o privilégio ou exclusividade de quem fala. As interdições estariam no cerne mesmo do que se compreende como discurso, pois este implicaria não apenas naquilo que se diz, mas, sobretudo, naquilo que não se pode dizer. Aí estaria o perigo das falas, o perigo “de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente” (FOUCAULT, 1996 p. 8), porque a escrita registra os acontecimentos segundo uma versão, uma **vontade de verdade**.

A **vontade de verdade** seria, deste modo, uma disputa sobre o que é a verdade e como ela é circunstanciada:

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios de hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 1996, p. 17)

Tal “vontade”, amparada institucionalmente, exerceria sobre os outros discursos “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 1996, p. 18), pois seria valorizada e distribuída a partir de certos lugares.

A coerção fica implícita potencialmente quando sabemos que a vontade de verdade não é a **verdade**, mas um desejo, uma luta pela sobrevivência por meio do discurso: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. (FOUCAULT, 1996, p. 10) Há neste lugar de lutas um protagonismo do saber em seus mais variados campos, seja na arte, na pedagogia ou na ciência, e uma disputa por este protagonismo que “desnivele” os discursos, separando-os em discursos que “passam com o ato mesmo que os pronunciou” e os que “estão na origem



de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles”. (FOUCAULT, 1996, p. 22) Os últimos seriam os que são autorizados, os que retornam e permanecem por mais tempo em uma cultura e sociedade.

É interessante pensar no “modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 1996, p. 17) quando se fala nos protocolos de restrição às falas e no protagonismo que algumas assumem mais que outras, dependendo do momento. Em consequência das atribuições e distribuições do saber, é preciso atentar para o modo como se produz o “desnívelamento” entre os discursos para qualificar ou desqualificar experiências e pensamentos, dependendo das circunstâncias de legitimação à que pertencem. Os “discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas” (FOUCAULT, 1996, p. 22), por exemplo, estariam fadados ao esquecimento mais rapidamente que os jurídicos, literários ou científicos, reconhecidos como “atos novos de fala”. (FOUCAULT, 1996, p. 22) Aí estaria a chave para pensar quem está autorizado a se externar pelo discurso e quem é mais ou menos ouvido na produção de protocolos de restrição.

Sabemos, por exemplo, que o exercício crítico existe ao longo de muitos processos criativos e entre a maior parte dos seus colaboradores. No entanto, como as questões relacionadas à produção e à inserção de uma obra no contexto das relações institucionais sofrem restrições, perde-se, neste processo, grande parte das discussões críticas que poderiam surgir a partir de uma experiência artística. Há uma dificuldade no registro dessas experiências críticas devido aos espaços – quando existem – reduzidos nas mídias tradicionais e nas instituições promotoras de eventos que privilegiam resenhas ao invés de estudos. A tarefa de pesquisar e provocar conversas duradouras também se apresenta para quem ainda preserva alguma autonomia nas iniciativas enquanto artista e pesquisador(a), para além dos vínculos institucionais.

Segundo Foucault:

Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnívelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos



religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos. (FOUCAULT, 1996, p. 22, grifo do editor)

Qual seria, então, a tarefa para uma crítica que quer ver e ouvir tais discursos, estes “que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas” (FOUCAULT, 1996, p.22)?

O exercício crítico faz a obra acontecer novamente ao trazê-la para o foco, de volta ao passado, às percepções e às sensações durante a experiência de perceber e sentir a obra. “O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado”. (FOUCAULT, 1996, p. 25) A crítica, enquanto reflexão, não é sobre o “novo” em relação à obra, mas sobre a sua contextualização e a ampliação do olhar em volta quando há interferência, fazendo-a retornar: “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. (FOUCAULT, 1996, p. 26) O novo pode estar, então, na maneira de jogar luz sobre o que passou despercebido ou na capacidade de criar novas conexões a partir de outras experiências e escalas de mundo.

A tarefa crítica, contudo, traz restrições: é preciso partir de algum denominador comum, isto é, do conhecimento sobre um sistema de pensamento e as suas regras de codificação. Para Foucault, o discurso estaria sujeito às regras que regem este procedimento, segundo certo horizonte teórico que, implicitamente, determinaria uma verdade exclusiva e excludente:

[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas). (FOUCAULT, 1996, p. 37)

As restrições embutidas no procedimento discursivo, que excluem bem mais do que agregam, são um desafio à crítica e, mais ainda, a uma crítica não distanciada da experiência artística em suas formas e sensações e que se interessa pelos discursos que passam “no correr dos dias e das trocas”. (FOUCAULT, 1996, p. 22) Há, como veremos mais adiante, iniciativas, ainda que temporárias, que enfrentam este desafio e tentam escapar do sistema de coerções do discurso.



O pensamento de Foucault está centrado em uma crítica ao poder e às instituições. Porém, após as críticas de pensadores como Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno e Giorgio Agamben, sabemos que o problema não está apenas na coerção institucional – a coerção está entranhada em nosso modo de viver e no regime do capitalismo cognitivo e cultural. Vivemos de nossa própria produção de subjetividades, daquilo que pensamos e criamos; somos nossos próprios produtores, censores e distribuidores de trabalhos em redes de “compartilhamento”. Trata-se, mais do que nunca, de entender para quem falamos, de que modo falamos e, muitas vezes, se é preciso falar. Há um entendimento, que não tem passado despercebido neste desafio, de que as iniciativas que investem na maneira de falar/escrever também podem performar a crítica.

Artistas e pesquisadores têm feito críticas à captura de subjetividades por um mercado voraz que atinge não apenas a produção artística, mas também a produção acadêmica no que se refere às exigências quantitativas de produção intelectual, exigidas pelas agências de fomento à pesquisa. Algumas vozes têm sido ouvidas no que se refere à crítica deste regime.

## Formas e forças

Suely Rolnik, ao observar a crítica, no território da arte, a um tipo de capitalismo, a partir dos anos 1990, identifica como alvo deste enfrentamento “a política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970”. (ROLNIK, 2006, p. 1) Rolnik identifica tal reação no Brasil a partir do século XXI, envolvendo, em sua complexidade, tanto o cenário macropolítico, com “fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica”, quanto micropolítico, com “forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade”. (ROLNIK, 2006, p. 1) Este enfrentamento, no entanto, é problemático quando “incorporado ao cenário institucional” e transformado em “tendência” no “lugar que ocupa a arte nas estratégias do capitalismo”. (ROLNIK, 2006, p. 1) Para a autora, é preciso compreender essa operação no território da arte a partir das diferenças entre corpo perceptivo e corpo como campo de forças ou **corpo vibrátil**, isto é, que produz sensações. A tensão entre a percepção e a sensação como motor da criação seria um exercício “de interferência na realidade e de participação na orientação

de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva”. (ROLNIK, 2006, p. 3)

Esta tensão entre a percepção e a sensação como motor criativo é a chave para o entendimento da crítica subjacente ao trabalho artístico, porque borra as separações entre o pensamento e a criação e entre o distanciamento crítico e a experiência artística, já que se trata do mesmo corpo, que sente e pensa. Neste sentido, enquanto as representações ganham forma em espaços e tempos específicos, as forças estão no mundo continuamente, agindo entre as pessoas e os seus atos, as suas palavras e os seus corpos.

O corpo vibrátil, porém, e as forças que atuam em fluxo continuamente, estão incorporados pelo capitalismo cognitivo ou cultural, sendo o próprio motor de sua “insaciável máquina de produção”. (ROLNIK, 2006, p. 5) A força de criação, segundo Rolnik, é “cafetizada” por esse gigantesco sistema de produção de subjetividades e, no Brasil, a adaptação a uma “subjetividade flexível” se torna especialmente inquietante, pois há uma “identificação pateticamente a-crítica com o capitalismo financeiro de uma parcela da própria elite cultural brasileira”. (ROLNIK, 2006, p. 9-10) Quais práticas seriam capturadas, caindo nessa armadilha que flexibiliza as subjetividades, e quais saídas estariam sendo germinadas?

## Caminhos

Como vislumbrar o que emerge, mas que ainda não tem nome, e as suas conexões possíveis para além do panorama de um estado da arte já dado, de uma história da arte já reconhecível? As reformulações no formato de teses e dissertações, em que são exploradas as escritas que questionam o formato acadêmico, ou as teses-manifesto, como *Ensaio de uma investigação em dança*, tese de doutorado apresentada por Anderson Marcos da Silva no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), em 2019, são caminhos críticos possíveis. Há também experiências de palestras-performance, como os trabalhos *Só*, da coreógrafa brasileira Denise Stutz, apresentada no Festival Panorama, no Rio de Janeiro, em 2018, e *Melodrama*, da coreógrafa húngara Eszter Salamon, apresentada no Festival Atos de Fala, também no Rio de Janeiro, em 2014. Nestes trabalhos, as artistas conversam com o público sobre experiências, suas ou de outras pessoas, e os limites entre conversa/palestra – aparentemente no domínio do “real” – e performance – aparentemente no domínio do “imaginário” – são quase imperceptíveis.

Outros caminhos apontam para experiências que deslocam o lugar da crítica para o de artistas que escrevem sobre outros, como a experiência de Sheila Ribeiro no projeto 7x7, iniciado em 2009, em que ela convidou, durante alguns anos, artistas para escreverem sobre outros trabalhos que foram apresentados em festivais e eventos, propondo uma escrita artística. (MACÁRIO, 2013) Destaca-se também a iniciativa de Cláudia Müller (2014) com o projeto Precisa-se público, iniciado em 2014, em que Müller convoca os espectadores a escreverem sobre os trabalhos artísticos e para apresentarem, em publicações de festivais e mostras, o seu testemunho enquanto público. Outra experiência é o *site* Enquanto danças, de Joubert Arrais, de 2011, com escritas sobre a produção de dança num trabalho persistente sobre uma **crítica com a dança**, já que o pesquisador também desenvolve trabalhos artísticos. (ARRAIS, 2011) Nestas experiências há uma espécie de confusão – provocação – proposital entre os lugares de artista e pesquisador(a)/crítico(a) ou de público/crítico(a).

Há ainda a noção de **criação crítica**<sup>4</sup>, desenvolvida por mim, em que a própria obra já formula em sua concepção estética uma crítica. (BARRETO, 2017a) Esta percepção pode ser observada em diversas experiências, por exemplo, *Vestígios*, de Marta Soares, e *O confete da Índia*, de André Masseno, pois propõem a desaceleração do tempo e um olhar sobre a morte, como em *Vestígios*, ou um tempo em retorno, como em *O confete da Índia*, através de referências à contracultura, às experiências lisérgicas dos anos 1970, ao carnaval e ao tropicalismo. Há nestas obras uma sensorialidade que contamina o espectador pela ruptura com uma dramaturgia coreográfica, que se impõe economicamente pela imobilidade, em *Vestígios*, ou pelos excessos e a sensualidade irreverente, em *O confete da Índia*, impactando pela contundência dos processos em que foram concebidas. Algo nessas obras foge ao que costumamos nomear como dramaturgia e à duração que ela requer pela própria crítica que elas fazem sobre o tempo – ao proporem um “agora” desacelerado, quase a conta-gotas, com uma estética mais próxima às artes visuais que às artes cênicas, no caso de *Vestígios*, ou **um** retorno ao passado pelos excessos, por uma estética “suja” que transborda os limites entre cena e espectador pelas secreções, pelo incômodo.

O tempo crítico das obras coloca em questão aquilo que não é útil, que é puro desperdício: o tempo que passa lentamente, sem que nada aparentemente aconteça, em *Vestígios*, ou a ação que não cabe no próprio espaço e é excessiva e, por vezes, imprecisa, em *O confete da Índia*. Isso que sobra, transborda e não cabe nas formas desestabiliza este tempo em que vivemos de muitas precisões técnicas e tecnológicas, planejamentos, previsões

4 Esta pesquisa foi realizada por mim durante o meu pós-doutorado no PPGDança-UFBA, com supervisão de Gilsamara Moura e finalizado, em 2016, com um seminário em que artistas e pesquisadores foram convidados a participar de palestras e intervenções.

sobre resultados e cronogramas sobre tempo/espço impostos por uma economia que se alimenta, ainda que superficialmente, da produção intelectual e cultural.

Nos últimos anos, iniciei uma pesquisa sobre histórias do corpo, pensadas assim no plural, e busquei conversar, em entrevistas, com diversos artistas e pesquisadores sobre seus processos – sem expectativas de resultados, como espetáculos ou publicações – e, assim, falar das suas experiências por meio da minha. Numa primeira etapa, conversei com Ana Teixeira (BARRETO, 2020a), bailarina, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), André Masseno (BARRETO, 2020b), coreógrafo, pesquisador e professor na Universidade de St. Gallen, na Suíça, Christine Greiner (BARRETO, 2020c), pesquisadora e professora da PUC-SP, Verusya Correia (BARRETO, 2020d), pesquisadora, professora da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) e curadora do Festival de Dança de Itacaré, na Bahia, João Carlos Ramos (BARRETO, 2020e), coreógrafo e fundador da Cia Aérea de Dança, e Marilza Oliveira (BARRETO, 2020f), bailarina, coreógrafa e professora da Escola de Dança da UFBA. Discutimos, nessas conversas, sobre: os modos de conduta e comportamento que a colonização produziu e que ainda reverberam no terreno artístico e pedagógico; sobre as influências modernistas e tropicalistas na junção de arte e ativismo em algumas performances latino-americanas; a importância dos mundos imaginados e das fabulações como estratégias de sobrevivência; o legado das manifestações de quilombolas em experiências coreográficas nas ruas; a ginga e o samba como resistências; a ecologia dos saberes nas danças dos orixás. Este conteúdo foi, primeiramente, publicado na revista eletrônica *Questão de crítica*, sendo, numa segunda etapa, reconfigurado para o formato de *podcast*, veiculado na plataforma Spotify.<sup>5</sup> (HISTÓRIAS..., 2021) A continuação desta pesquisa e das entrevistas está em andamento.

A iniciativa de fabricar uma crítica feita na própria obra, de incentivar a escrita do público e de artistas sobre outros artistas ou, ainda, de discutir referências passadas que ainda ressoam no presente são tentativas de abrir espaços para outras formas de ver e de dizer que atuam potencialmente como forças e fluxos que contribuem para o debate entre os lugares da crítica e da criação e da palavra e do corpo ao diminuírem, de algum modo, essas distâncias e confundirem os “lugares” de quem pensa, quem faz e quem vê.

O que essas experiências mostram é uma convocação para as pessoas discutirem o que veem, escrevem, falam ou performam. Nesse sentido,

5 Para esta iniciativa, utilizou-se recursos do edital Fomento às Artes, da Lei Aldir Blanc.

essa partilha crítica cresce junto com a produção de conhecimento científico já atravessada por fabulações e fabricações de lugares imaginados. Tais experiências podem repercutir socialmente por diversos meios: obras escritas e/ou performadas, conversas em plataformas digitais, publicações eletrônicas e impressas etc.

Porém, como as iniciativas citadas, dentre outras que não caberiam neste espaço restrito, podem ganhar consistência num regime econômico e político em que tudo precisa ser novidade para em seguida desaparecer?

Para tentar responder a esta pergunta, é fundamental que as escritas ganhem corpo, em suas diferentes formas, para abrir fissuras em verdades já instauradas sobre uma história da arte e da dança e sobre maneiras de ensinar, de falar e de atuar. Essas escritas e falas certamente resultarão de difíceis negociações, porque a verdade, como vimos, nunca é totalmente verdadeira. Há disputas e ausências implícitas numa fala – **vontade de verdade** – e a palavra surge neste processo.

## Referências

ARRAIS, J. Enquanto danças. 2011. Disponível em: <http://enquanto-dancas.net/>. Acesso em: 26 out. 2021.

AUSTIN, J. L. Quando dizer é fazer: palavras e ação. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARRETO, I. M. A criação crítica: proposição 1 – uma experiência sobre o tempo. In: CHIARA, A. et al (org.). Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos. Porto Alegre: Sulina, 2017a. p. 241-257.

BARRETO, I. M. Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017b.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Ana Teixeira. *Questão de Crítica*, [S. l.], 2 ago. 2020a. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/08/historias-do-corpo-ana-teixeira/#more-6763>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com André Masseno. *Questão de Crítica*, [S. l.], 17 ago. 2020b. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/08/historias-do-corpo-andre-masseno/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Christine Greiner. *Questão de Crítica*, [S. l.], 2 et. 2020c. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/09/christine-greiner/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Verusya Correia. *Questão de Crítica*, [S. l.], 1 out. 2020d. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/verusya-correia/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com João Carlos Ramos. *Questão de Crítica*, [S. l.], 13 dez. 2020e. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/joao-carlos-ramos/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Marilza Oliveira. *Questão de Crítica*, [S. l.], 20 dez. 2020f. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/marilza-oliveira/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

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

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

HISTÓRIAS do corpo. [Locução de]: Ivana Menna Barreto. [S. l.: s. n.]. 22 fev. 2021-. Podcast. Disponível em: [https://open.spotify.com/show/72BrAB1GMKNGSdYp2k3RGb?si=ROf3kgNDSGagUi5uyrhZow&utm\\_source=copy-link](https://open.spotify.com/show/72BrAB1GMKNGSdYp2k3RGb?si=ROf3kgNDSGagUi5uyrhZow&utm_source=copy-link). Acesso em: 9 nov. 2021.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MACÁRIO, C. Blog 7x7 reúne artistas para falar sobre o trabalho de outros artistas na bienal Sesc de dança. *ND Mais*, Florianópolis, 12 nov. 2013. Disponível em: <https://ndmais.com.br/entretenimento/blog-7x7-reune-artistas-para-falar-sobre-o-trabalho-de-outros-artistas-na-bienal-sesc-de-danca/>. Acesso em: 26 out. 2019.

MÜLLER, C. Precisa-se público. In: MÜLLER, C. *Blog Cláudia Müller*. [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.claudiamuller.com/precisa-se-publico-2014/>. Acesso em: 26 out. 2019.

ROLNIK, S. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo: Núcleo de estudos da subjetividade, 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleo-desubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 24 out. 2019.

SILVA, A. M. *Ensaio de uma investigação em dança*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.