

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

LICENCIATURA EM DANÇA

MARIA JÚLIA GUSMÃO COSTA PEREIRA

**3/4 QUE ECOAM: Silenciamentos femininos e seus diálogos na cena artística
recifense**

RECIFE

2022

MARIA JÚLIA GUSMÃO COSTA PEREIRA

**3/4 QUE ECOAM: Silenciamentos femininos e seus diálogos na cena artística
recifense**

Dissertação apresentada no Curso de
Licenciatura em Dança da Universidade
Federal de Pernambuco, como Trabalho de
Conclusão de Curso.

Orientadora: Roberta Ramos Marques

RECIFE

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Pereira, Maria Júlia Gusmão Costa.

3/4 que ecoam: Silenciamentos femininos e seus diálogos na cena artística
recifense / Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. - Recife, 2022.

57 p.

Orientador(a): Roberta Ramos Marques

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Dança - Licenciatura, 2022.

Inclui referências, anexos.

1. Silêncio. 2. Feminismo. 3. Performance. 4. Corpo. 5. Dança. I. Marques,
Roberta Ramos. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

MARIA JÚLIA GUSMÃO COSTA PEREIRA

3/4 QUE ECOAM: Silenciamentos femininos e seus diálogos na cena artística recifense

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Aprovado em: 08/11/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Roberta Ramos Marques (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Francini Barros Pontes (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Líria de Araújo Moraes (Examinador Externo)
Universidade Federal da Paraíba

AGRADECIMENTOS

Gostaria com este trabalho de agradecer a tantas mulheres que me ensinaram a ser mulher apenas sendo elas mesmas, em suas particularidades, suas diferentes camadas e, cada uma a seu jeito, se tornou inspiração e força na minha vida.

Mulheres que sempre tive próximas - como minha mãe Ana Cristina, minha irmã quase-gêmea Paula, minhas avós Gisélia e Rosinha, várias tias e primas queridíssimas - e que, em suas diferentes idades, discussões e jeitinhos, me educaram como exemplos da força que vem do carinho e da busca por diálogo mesmo nas gritarias de família. Mulheres que nunca desistiram de amar.

Mulheres que conheci enquanto crescia e que me mostraram as diferentes mulheres e amigas que são, que me abraçaram do jeito que sou. Minhas várias outras famílias que não foram escolhidas, mas que nos encontramos na vida e tudo fez sentido. Mulheres que sempre compreenderam o poder de uma lágrima, de uma risada e de um abraço no meio disso tudo. Mulheres que escutam e “sororizam”.

Mulheres que não têm medo de sonhar, de ir atrás desses sonhos e de expor quem são. Mulheres que sangram e sofrem violências de todos os lados da sociedade. Mulheres que entendem a urgência de ensinar para que nos tornemos uma sociedade melhor. Mulheres que são.

Eu não sou capaz de citar todos os nomes mas digo com toda certeza que cada mulher que conheci - pessoalmente, virtualmente, através de seus trabalhos, ou qualquer outra forma - me marcou de uma forma única e me fez chegar aqui, querendo me calar para que todas elas apareçam.

Agradeço nesse penúltimo parágrafo aos homens que felizmente fazem parte da minha vida - em especial a Jorge, meu pai, a Pedro, meu irmão, e a Reinaldo -, os quais, mesmo em

meio ao machismo que os criou, se esforçam para escutar as mulheres e para tornar esse mundo um local um pouco mais respeitoso através de mudanças de atitudes e posturas.

Agradeço à UFPE que foi um verdadeiro espaço de trocas com pessoas incríveis, de expansão e de inspiração. Agradeço você, leitora/leitor, que dedica seu tempo a ler esse projeto; que seu coração, seus ouvidos e seu corpo silenciem e escutem essas vozes com o mesmo carinho que eu o fiz. E, acima de tudo, agradeço a Deus, que me guiou para esta vocação de educar pela dança, e que, em vários momentos e através de diferentes pessoas, segurou minha mão para continuar seguindo com força e esperança renovadas.

"Entretanto, teu silêncio não é ausência mas presença. (...). Faz-nos compreender que o silêncio não é desinteresse pelos irmãos mas fonte de energia e de irradiação, não é encolhimento mas projeção. Faz-nos compreender que, para derramar, é preciso preencher-se. Afoga-se o mundo no mar da dispersão, e não é possível amar os irmãos com um coração disperso. Faz-nos compreender que o apostolado, sem silêncio, é alienação, e que o silêncio, sem apostolado, é comodidade." (LARRAÑAGA, 1987, p. 7)

RESUMO

Desenvolvida como uma extensão do projeto Pibic da autora, a pesquisa em questão debruça-se sobre os diferentes silêncios (LAMAS, 2018; PEREIRA, 2021) existentes em três performances femininas da Região Metropolitana do Recife - *Ventre* (Irla Sab, 2018), *De andata, tu tem medo do que vem?* (Nadja Reis, 2021) e *Arreia* (Íris Campos e Iara Campos, 2020) - e como estas contribuem para discutir temas pertinentes ao feminismo interseccional (ARRUZZA, *et al.*, 2018) e para ecoar nossas lutas coletivas a partir de diferentes locais de fala (RIBEIRO, 2017) e de escuta (MOMBAÇA, 2021).

Palavras-chave: Silêncio; Feminismo; Performance; Corpo; Dança.

ABSTRACT

Evolved from the author's Pibic project, this research studies the different types of silence (LAMAS, 2018; PEREIRA, 2021) appearing in three female performances at the Recife Metropolitan Area - *Ventre* (Irla Sab, 2018), *De andata, tu tem medo do que vem?* (Nadja Reis, 2021) e *Arreia* (Íris Campos and Iara Campos, 2020) - and how they contribute to discuss themes that are pertinent to the interseccional feminism (ARRUZZA, *et al.*, 2018) and to echo our collective fights from different speaking (RIBEIRO, 2017) and hearing (MOMBAÇA, 2021) standpoints.

Palavras-chave: Silence; Feminism; Performance; Body; Dance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FEMINISMOS E SILÊNCIOS	13
1.1 SILÊNCIOS E SILENCIAMENTOS	13
1.2 O FEMINISMO INTERSECCIONAL E O LUGAR DE FALA	18
2 ARTISTAS, PERFORMANCES E ECOS	24
2.1 A ANCESTRALIDADE DE IRLA	26
2.2 A CORAGEM DE NADJA	34
2.3 A FESTA DE ÍRIS E IARA	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	51
ANEXOS	55
Anexo A - Modelo da Entrevista Semi-Estruturada	55
Anexo B - <i>ecos: Ventre</i>	57
Anexo C - <i>ecos: De andata, tu tem medo do que vem?</i>	57
Anexo D - <i>ecos: Arreia</i>	57

Introdução

O fato de estarmos aqui e de eu falar essas palavras é uma tentativa de quebrar o silêncio e de atenuar algumas das diferenças entre nós, pois não são elas que nos imobilizam, mas sim o silêncio. E há muitos silêncios a serem quebrados. (LORDE, 2019, sem página).

A problemática que rege esta pesquisa advém de questões levantadas já no projeto de Pibic *Silenciamentos Femininos - reações em memória, performance e política*, realizado pela autora no edital de 2020-2021, tratando, assim, dos silêncios que fazem parte da existência feminina. A partir de discussões durante o desenvolvimento do Pibic e após a apresentação da performance, a autora percebeu que a história da dança e da performance não tinha tantos registros de artistas mulheres com dimensões/transversalidades diversas, sendo praticamente impossível relacionar-se com outras corporalidades. Sendo a pesquisadora também uma mulher branca, durante a performance do Pibic - *um/quarto que silenciou* -, questionou-se como incorporar e dialogar com outras corpos (negras, trans, indígenas, PcD, entre outros) e, a partir dessa inquietação e discussão, surgiu a ideia dessa pesquisa.

Ciente disso e dos lugares de fala e de escuta (RIBEIRO, 2017; MOMBAÇA, 2021) que cabem à estudante, este trabalho teve por objeto central silêncios e silenciamentos femininos da contemporaneidade em três (três entrevistadas, mas ao todo são quatro em cena) diferentes corpos da Região Metropolitana do Recife e buscou compreender como os silêncios acontecem e/ou são rompidos nas performances selecionadas - *Ventre* (Irla Sab, 2018); *De andata, tu tem medo do que vem* (Nadja Reis, 2021) e *Arreia* (Íris Campos e Iara Campos, 2020).

Nesta pesquisa, buscou-se perceber o que ainda permanece sendo silenciado na existência feminina em diálogo com as diferentes subjetividades que cada performer carrega, compreendendo que esses silêncios, suas implicações corporais e formas de rompê-lo são diferentes, pois os meios discursivos são distintos entre si e os silenciamentos são constituídos

de formas diversas. Contudo, apesar de as formas de romper com os silêncios serem distintas, consideramos a hipótese de que eles também são semelhantes em algum nível e, é a partir desses pontos em comum que podemos estabelecer pontes para uma dança-educação mais potente, democrática e respeitosa.

No fazer da Dança, essas subjetividades e memórias femininas podem articular-se no modo como o próprio corpo organiza/materializa essas questões em seu fazer-dizer, o que constitui sua performatividade, como vem sendo discutido por Jussara Setenta: “[...] no trato com as informações, o lidar da dança contemporânea dá ênfase no como se trabalha o corpo. Importa, nesse modo de fazer dança, levantar problemas e transformá-los no seu fazer-dizer.” (SETENTA, 2008, p.109). Na arte, como diz Zamboni (2006), o que se sente é o próprio caráter multissignificativo da obra de arte, o que dificulta a percepção e validação da mesma como área de conhecimento, como “ciência”, portanto, para a pesquisa em artes acontecer, essas subjetividades devem ser reconhecidas e afirmadas. É, portanto, uma decisão política e metodológica desse trabalho reconhecer não somente a obra que chega até a pesquisadora como produto final, mas também quem são as pessoas que a desenvolveram e os caminhos percorridos, produzindo diálogos e percepções mais profundas e fidedignas.

Dessa forma, metodologicamente, foi desenvolvida uma pesquisa bibliográfica teórica no primeiro momento do estudo sobre os temas específicos pertinentes ao trabalho - Silêncios e silenciamentos, história do feminismo e feminismos plurais - além de acessar conteúdos transversais sobre corpo, performance e performatividade. Em seguida, foram selecionadas performances de artistas com lugares de fala que extrapolam apenas o “ser mulher” (uma vez que essa condição se interseccionaliza com outros marcadores sociais), e realizadas entrevistas semi-estruturadas com as mesmas sobre seus processos de criação e percepções sobre suas performances. As entrevistas, assim como a apreciação das performances, geraram um texto curatorial poético com o intuito de transformar-se em um registro gráfico - algo

entre revista/*flyer* e *e-book* - chamado *ecos*, e anexado ao final de tudo. Como ainda há poucos registros com esse teor, especialmente se tratando do nicho específico que é a Dança no Recife e as transversalidades das artistas da cena, o presente projeto torna-se ainda mais necessário, para garantir a memória dessas performances e das questões que as atravessam na História da Dança do Recife.

Com a finalidade de apresentar as informações de forma coesa e eficiente, o texto deste trabalho foi dividido de forma macro em dois capítulos: Feminismos e silêncios; e Artistas, performances e ecos. O primeiro capítulo explana, em Silêncios e Silenciamentos, alguns resultados - os tipos de silêncio - e as principais referências da pesquisa Pibic da estudante, tendo por base teórica Olga Lamas (2016), Audre Lorde (2019), Djamila Ribeiro (2017) e Walter Benjamin (2002). No subcapítulo O Feminismo Interseccional, discute-se, a partir do *Feminismo para os 99% - um manifesto* (ARRUZZA, *et al.*, 2018), sobre a história do movimento feminista e da luta para acabar todos os tipos de violência para além da de gênero. A discussão baseia-se também nos textos de Djamila Ribeiro (2017), bell hooks (2000), Grada Kilomba (2019) e Jota Mombaça (2021).

O segundo capítulo do trabalho descreve o processo, princípios e critérios que nortearam o estudo, assim como as dificuldades encontradas ao longo da pesquisa. Em seguida, nos subcapítulos, são descritas e discutidas as performances selecionadas das artistas escolhidas neste estudo, assim como seus comentários feitos nas entrevistas. Esta parte do trabalho conta com voz ativa da pesquisadora, sendo escrito em 1ª pessoa, e intercala-se com as falas das performers, compreendendo que é impossível não afetar-se pelas obras e pelos depoimentos.

A autora busca escutar o que está sendo dito através dos corpos e seus silêncios, reconhecendo-os como parte essencial das dinâmicas sociais de diferentes formas, e compreendendo-o como necessário para conseguirmos produzir agências mais democráticas,

diálogos afetivos e que realmente comunicam questões invisibilizadas (PEREIRA, 2021). No silêncio, ecoar diferentes vozes, trazendo coragem ao discurso que não é mais solitário e/ou singular e falar através de outras vozes (BUTLER, 2020).

1 Feminismos e silêncios

Para compreender melhor o que guiou o trabalho, nesta parte da pesquisa, é explanado um panorama teórico dos temas que nortearam os estudos e análises.

Para facilitar a organização, mesmo que os silêncios e silenciamentos estejam diretamente relacionados nessa pesquisa, eles estão divididos em tópicos diferentes correspondentes à revisão bibliográfica, por dizerem respeito a questões mais amplas, estando mais evidente essa junção nas entrevistas e nas considerações.

1.1. Silêncios e Silenciamentos

Quando se estuda o “silêncio” na Física, ele é compreendido apenas como “a ausência de som”, mesmo isso sendo comprovadamente impossível de ser computado ou até percebido em sua completude. Nosso corpo humano, na ausência de sons externos para captar, acentua a percepção dos ruídos internos (sangue, linfa, respiração), como foi experimentado por John Cage em sua câmara anecóica em 1951, impedindo o dito silêncio absoluto (LAMAS, 2016).

Na língua portuguesa, temos outras definições para o uso da palavra, a qual, segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa* (1986) - o “*Aurélio*” -, pode ser:

silêncio [Do lat. *silentiu*) *S. m.* **1.** Estado de quem se cala. **2.** Privação de falar. **3.** Interrupção de correspondência epistolar: “Passou um ano. Uma manhã, depois dum grande silêncio de Basílio, recebeu da Bahia uma longa carta” (Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, p. 19). **4.** Taciturnidade (1). **5.** Interrupção de ruído; calada. **6.** Sossego, calma, paz: “Um dolorido silêncio vem da Lua/ Sobre o parque dos plátanos sombrios.” (Afonso Duarte, *Obra Poética*, p. 121); “O silêncio do fundo dos mares deve ser o mesmo do ventre materno.” (Raquel Jardim, *Inventário das cinzas*, p. 11). **7.** Sigilo, segredo. • *Interj.* **8.** Para mandar calar ou impor sossego. [Cf. *silencio*, do v. *silenciar*.] (FERREIRA, 1986, p. 1584).

Obviamente, o verbete é uma descrição geral dos diferentes usos da palavra na sociedade, e, apesar de parecer uma palavra passiva pelo conceito da Física, o Aurélio (FERREIRA, 1986) a define, principalmente, como algo que passa por uma escolha, assumindo os sentidos artístico-performático e político da palavra. O silêncio, nesse caso, é

compreendido por um sentido, principalmente, de ação, como se o silêncio fosse realmente possível e desejável - diferenciando-se do silenciamento.

Na atualidade, para explicar o papel do silêncio nas relações humanas, precisamos verbalizar o “silêncio” e compreender os sentidos possíveis do ato de silenciar, e sua função nos processos que chamamos de silenciamento:

silenci.ar [De *silêncio* + *-ar*².] *V. t. d.* **1.** Guardar silêncio, calar-se, a respeito de: *Prometeu silenciar* o assunto. **2.** Impor silêncio a; calar: *A resposta silenciou os descontentes.* **3.** Omitir (1): *Em seu depoimento, o réu silenciou um detalhe importante*; “Procurei ser objetivo e não silenciar nem o bem que ali [nos E.U.A] encontrei nem os erros e os perigos que a sua civilização, a meu ver, contém.” (Alceu Amoroso Lima, *A Realidade Americana*, p. 245). **4.** Matar; assassinar: *O bando silenciou a testemunha. T. i.* **5.** Guardar silêncio; calar(-se): *É preciso silenciar sobre o fato. Int.* **6.** Guardar silêncio; calar(-se): “Nunca explicar. Silenciar” (Iolanda Jordão, *Poesias*, p. 135). [Pres. ind.: *silencio*, etc. Cf. *silêncio*.] (FERREIRA, 1986, p. 1584).

Mesmo um sendo a ação do outro, o verbo tende a ser mais violento do que a escolha livre e tranquila do que foi descrito como *silêncio*, reivindicando o papel político do mesmo. Nos diferentes espaços de discussão e interlocução de temas políticos, esse silêncio está diretamente relacionado a não ter direito a voz, algo comumente descrito como próprio à subalternidade (RIBEIRO, 2017), mais que um lugar, uma condição que é silenciada. Vemos exemplo disso quando alguns crimes cometidos por grupos hegemônicos para apagar identidades são descritos e discutidos:

Kilomba explica que, formalmente, a máscara era usada para impedir que as pessoas negras escravizadas se alimentassem enquanto eram forçadamente obrigadas a trabalhar nas plantações, mas, segundo a autora, a máscara também tinha a função de impor silêncio e medo, na medida em que a boca era um lugar tanto para impor silêncio como para praticar tortura. (RIBEIRO, 2017, p.42).

A mesma boca “feita pa cumê” é a boca que “vai à Roma”. A boca é diretamente relacionada com a vitalidade e com a comunicação e socialização¹. Nossa existência está conectada pela boca e os lugares que ocupamos definidos pelas violências e os medos que geram. Silenciar é impedir que sons sejam emitidos, sejam sons de nutrição, sons de

¹ Sabe-se que a comunicação não depende da vocalização, mas aqui estamos fazendo um paralelo com símbolos e signos.

socialização, de diálogo e de organização social, ou mesmo sons de conhecimentos, tudo acaba sendo omitido por quem não quer ver seu lugar questionado. O calar alguém é cortar a comunicação feita não só pela boca, mas com o corpo inteiro, é abafar a fala da própria existência. A fala e a comunicação acontecem de diferentes formas, e de certa maneira, se silenciar é sinônimo de matar, o silenciamento é uma morte também.

E o que mais me trouxe arrependimento foram os meus silêncios. Do que é que eu tinha medo? Eu temia que questionar ou me manifestar de acordo com as minhas crenças resultasse em dor ou morte. Mas todas somos feridas de tantas maneiras, o tempo todo, e a dor ou se modifica ou passa. A morte, por outro lado, é o silêncio definitivo. E ela pode estar se aproximando rapidamente, agora, sem considerar se eu falei tudo que precisava, ou se me traí em pequenos silêncios enquanto planejava falar um dia, ou enquanto esperava pelas palavras de outra pessoa. (LORDE, 2019, p. 41).

Se a morte é o silêncio definitivo, como Lorde (2019) afirma, o maior medo do artista é calar-se. Mesmo depois da morte, esperamos que nossa arte fale por nós, que afete outras pessoas, que sejam as palavras (movimentos, sons, desenhos) que estavam esperando e não conseguiam externar, que nós continuemos vivos/vivas/vives através da nossa arte, a qual é reflexo de quem somos e que pode ser semelhante a outres, mas é, antes de mais nada, uma voz em primeira pessoa do singular.

Há pessoas que dizem que o importante é a causa, ou uma possível “voz de ninguém”, como se não fôssemos corporificados, marcados e deslegitimados pela norma colonizadora. Mas, comumente, só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade. (RIBEIRO, 2017. pp. 49-50).

Só é possível falar com veracidade e completude o que é vivido; de outra forma, é muito provável cair no abismo (SANTOS, 2007) que existe entre o "eu" e o "que eu sei/vejo do outro". É preciso reconhecer o lugar de fala ocupado para romper com a hierarquia e sua violência silenciadora (RIBEIRO, 2017). Olhar e falar de si parece fácil por ser quem melhor conhecemos, mas, “a transformação do silêncio em linguagem e ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo” (LORDE, 2019, p. 42).

Expor-se, mesmo (ou talvez, principalmente) através da arte, demanda muita coragem para lidar com riscos, histórias, emoções e corporificações. Estudar arte e educar através da mesma é uma forma de ensinar o ser humano a suportar a investigação e escrutínio de nossas intimidades e nos fornece possíveis caminhos para “florescer”, para empoderar e, eventualmente, percebermos que "os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós." (LORDE, 2019, p. 35).

Na arte, contudo, compreendemos que o silêncio fala tanto quanto nossas vozes. Todas as nossas escolhas são políticas e artísticas. Na música, a pausa na partitura serve para respirar, para dar o ritmo ou mesmo para propor uma relação (pergunta-resposta, por exemplo). Nas artes visuais, é necessário haver espaços vazios (“em branco”), para que as formas e cores sejam absorvidas. Na dança e na performance, o silêncio se dá de diferentes maneiras a partir de ausências e presenças de movimento, de sons, de corpos. O silêncio é domado para deixar de ser morte e, nas mãos dos artistas, tornar-se recurso comunicativo, assumindo diferentes formas, de acordo com seus objetivos.

Primeiramente, é importante pontuar a necessidade do silêncio para que o diálogo exista (BENJAMIN, 2002). Se ambas as partes só falam, ninguém escuta o outro e nada é construído. Isso conecta-se diretamente também com o perder voz proposto por Jota Mombaça (2021), para explicar qual nosso papel na sociedade quando não ocupamos determinados locais de fala. Em nosso contexto da cena artística, seria como calar-nos para apreciarmos na condição de plateia, ou desaparecer nos bastidores para que outras pessoas brilhem nos palcos.

Para além dessa análise do silêncio como parte essencial de qualquer diálogo como semelhante ao "momento de escuta ativa e sincera", em 2018, Olga Lamas, artista baiana, defendeu, em sua dissertação de mestrado, a existência de diferentes tipos de silêncio que existem nas performances como recursos cênicos/coreográficos, demonstrando como foram

domados através do trabalho de outras artistas e de trabalhos dela mesma. No seu trabalho, cada capítulo fala de um tipo de silêncio, nomeados como *silêncio empático*, *silêncio antropofágico*, *silêncio woolfiano* e *silêncio sambaqui* - o qual é possível diferenciar do *silêncio responsivo* dos Pataxós da Coroa Vermelha e que se assemelha ao *silêncio dialógico* de Benjamin (2002). A pesquisadora fala também do silenciamento que nos paralisa diante tanta violência, entendendo que ele não é uma escolha nossa, e sim algo imposto sobre nós através, principalmente, do medo e da violência.

Na presente pesquisa, não se pretende propor ampliar essa tipologia de silêncio, identificando novos tipos, mas classificar as obras de acordo com os silêncios que foram estudados por Lamas e Benjamin. Para facilitar a classificação e análise, ainda durante a pesquisa de Pibic *Silenciamentos Femininos*, foi produzida a seguinte tabela elencando os tipos de silêncio:

Tipo de silêncio	Referência	Características
Silêncio empático	LAMAS, 2018	Há uma maior participação do público. A relação performer/público acontece no vazio, na “empatia”, na sinestesia.
Silêncio antropofágico	LAMAS, 2018	O inanimado torna-se parte do corpo e, como tal, também expressa algo ao público. O corpo se expande para outros corpos.
Silêncio Sambaqui	LAMAS, 2018	A paragem, o ato de fala que é transmitido na pausa.
Silêncio Woolfiano	LAMAS, 2018	O silêncio das entrelinhas, do que fica por ser dito.
Silenciamento	LAMAS, 2018	Silêncio imposto por agente ou circunstâncias externas e/ou assimilado pela pessoa como norma. Não é escolha.
Silêncio responsivo*/dialógico	LAMAS, 2018 / BENJAMIN, 2002	Ato de escuta, de compreender o ambiente e analisar como deve ser a resposta (ou a não resposta) adequada. É uma escolha.

*Esse silêncio, quando descrito por Olga Lamas, é inserido junto ao silêncio sambaqui e é descrito como sendo próprio dos Pataxós da Coroa Vermelha.

Essa pesquisa, apesar de todas as questões imbricadas, não é para demonizar o silêncio, mas para entender que, através da arte, é possível domá-lo e usá-lo a nosso favor. O silêncio é essencial para a vida e para a arte, assim como as mortes, porém, que ele não seja em vão e que ele não seja medroso. A arte é o lugar do risco e, para isso, é necessário romper com o silenciamento e não sucumbir ao medo para conseguirmos moldar o silêncio em favor de uma melhor escuta e moldar o silêncio em favor de melhor escutar e deixar-se afetar.

1.2 O Feminismo interseccional e o lugar de fala

Como visto na parte anterior, o silêncio faz parte de nossas comunicações e relações, porém, quando é imposto, na forma de silenciamento, torna-se violência, apenas fortalecendo as estruturas opressoras que regem nossa sociedade. Tais opressões acontecem em relação a diferentes grupos subalternizados (mulheres, negros e negras, povos indígenas, pessoas LGBTQIAP+, Pessoas com Deficiência) de maneiras diferentes e, ao mesmo tempo, semelhantes, inclusive porque, muitas vezes, as pessoas não fazem parte de apenas um desses grupos. Pensando nisso, a partir do meu local de fala como mulher branca - e gorda e LGBTQIAP+ -, foi que escolhi tomar como eixo central da pesquisa a luta pela igualdade de gênero que se manifesta nos vários feminismos que existem. Falar a partir dos feminismos, contudo, não significa invisibilizar outras vozes, e sim qual o ponto que primeiro conecta essas vozes, onde ressonamos. Reconhecendo esse lugar que ocupo, de certa forma privilegiado, que não contempla todas as corpos femininas, e, em busca de desenvolver um trabalho mais atualizado e fundamentado que faça ecoar outras vozes silenciadas e subalternizadas, a pesquisa se propõe a analisar obras de artistas recifenses cujas corpos permeiem alguma dissidência, de forma a atualizar nossa área artística a partir da urgência por

um feminismo interseccional, como proposto por Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019, p. 11):

O feminismo é uma urgência no mundo. O feminismo é uma urgência na América Latina. O feminismo é uma urgência no Brasil. Mas é preciso afirmar que nem todo feminismo liberta, emancipa, acolhe o conjunto de mulheres que carregam tantas dores nas costas. E não é possível que nosso feminismo deixe corpos pelo caminho. Não há liberdade possível se a maioria das mulheres não couber nela.[...].

Para tal conceito, entretanto, é preciso entender o movimento feminista desde seu início nos países do norte ocidental em diferentes contextos, como a luta sufragista no início do século XX e os grupos de diálogos de mulheres negras e trabalhadoras na segunda metade do mesmo século, que fundamentaram a base do que reconhecemos como feminismo na atualidade (HOOKS, 2020). Também é necessário compreender o percurso para o feminismo instalar-se oficialmente no Brasil, em 1975, impulsionado pelo Ano Internacional da Mulher e pela I Conferência Mundial da Mulher no México, em meio a diversas repressões e descasos da Ditadura Militar (1964-1985) (TELES, 1999), assim como seu desenvolvimento na contemporaneidade, passando por muitas crises, abusos, desvios, e sendo reestruturado nos últimos anos. Atualmente, o movimento tem buscado suas raízes e muito mais respeito e igualdade para TODAS, TODES e TODOS, compreendendo a interseccionalidade de pautas e de corpos (ARRUZZA et al, 2018).

Quando o movimento começa a tomar forma nos Estados Unidos, já na segunda metade do século XX, é, em grande parte, encabeçado por mulheres das classes mais populares que se reuniam para desabafar sobre as violências que sofriam e tentar discutir sugestões e agendas políticas que pudessem aliviar a diferença de gênero percebida por todas (mas também vividas com o racismo e a LGBTfobia em vários casos).

Grande parte do movimento, contudo, foi impulsionado pelas mídias como um movimento da elite feminina branca - a qual tinha suas próprias questões a serem discutidas, porém, ainda trata(va) os problemas das mulheres negras, indígenas e de classes trabalhadoras

como inferiores e, apesar de ser um “ultraje” para os homens brancos no poder aceitar mulheres como dignas de respeito, aceitar e validar suas lutas e demandas - tratando-as como "semelhantes" - doía menos seus egos separatistas/racistas (HOOKS, 2020; RIBEIRO, 2017) em relação a outras lutas e movimentos. Afinal de contas, como Denise Ferreira da Silva defende “a modernidade se constituiu a partir do princípio da inexistência do outro” (SILVA apud ROQUE, 2018, p. 20) e, dessa forma, faz-se necessária a presença de pessoas com diferentes histórias de vida, e diversas maneiras de pensar e de fazer política assumindo o poder público pois “modos de racionalidades diferentes geram agências diferentes” (BUTLER, 2015, p. 149 apud MARQUES e BRITTO, 2018, p. 12).

Contudo, de nada adianta essas pessoas estarem em posições de poder, mas não perderem voz (MOMBAÇA, 2021) para escutar outros lugares de fala. Por isso também, apenas o movimento sufragista não foi suficiente para que o feminismo começasse a se organizar como uma luta própria no início do século XX. Na 2ª metade do século XX, no período pós guerras, os Estados Unidos estavam em crises financeiras, emocionais e morais, as disputas separatistas raciais e sua resistência intensificaram-se, as mulheres disputavam o mercado de trabalho com os homens e assumiam a dupla jornada cuidando da casa, sempre mantendo o “ser mulher” (HOOKS, 2020). A classe trabalhadora feminina, em sua maioria negra, começava então a discutir questões que o movimento negro não contemplava (local de fala masculino negro x branco); é nesse cenário que o movimento feminista se organiza, pois como Grada Kilomba discute:

‘Raça’ não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da ‘raça’. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de uma ‘raça’ e na experiência do racismo. (KILOMBA, 2019, p. 94).

Também não é a intenção aqui comparar racismo e sexismo como iguais, porque não são e seria presunção minha como mulher branca dizer que sim. Mas como tipos de opressão,

em suas histórias, ambos encontram dificuldades de contemplar todos os corpos em suas particularidades atribuídas à interseccionalidade entre condições e marcadores sociais.

A questão nessa pesquisa é pontuar que é impossível pensar qualquer movimento contra a violência de grupos subalternizados sem pensar a interseccionalidade entre eles, pois o mesmo seria excludente com várias outras construções subjetivas que o compõem. No caso do feminismo, bell hooks^{2**} pontua que "dito de maneira simples, feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão" (HOOKS, 2020, p.17). Não se trata de rivalidade homem *versus* mulheres como por muito tempo nos levaram a acreditar, nem de ser anti-religião, ou de ditar como as mulheres devem se comportar ou se vestir. O movimento é justamente o contrário: é um movimento pela liberdade de todos os corpos e corpas. A única diferença para outras lutas é que é pensado a partir da violências de gênero, mas não deve nunca negar a existência e a luta contra outros tipos de violência (racismo, LGBTfobia , capacitismo, xenofobia):

“[...] é essencial para a contínua luta feminista pelo fim da violência contra mulheres que essa luta seja vista como parte de um movimento maior pelo fim da violência. Até então, o movimento feminista se concentrou primordialmente em violência masculina e, como consequência, proporciona credibilidade para estereótipos sexistas que sugerem que homens são violentos e mulheres não; homens são algozes, mulheres são vítimas. Esse tipo de pensamento nos permite ignorar a extensão de que mulheres (e homens), nesta sociedade, aceitam e perpetuam a ideia de que é aceitável que uma parte ou grupo dominante mantenha seu poder sobre o dominado por meio de força coercitiva. Isso nos faz negligenciar ou ignorar até que ponto mulheres exercem autoridade coercitiva ou atos violentos contra outras pessoas. O fato de que mulheres talvez não cometam atos de violência com tanta frequência quanto homens, não nega a realidade da violência feminina. Devemos enxergar tanto homens quanto mulheres nesta sociedade como grupos que apoiam o uso de violência, se quisermos eliminá-la.” (HOOKS, 1984 apud HOOKS, 2020, p. 98).

Aceitar que também nós, mulheres, cometemos violências é o primeiro passo para que possamos realmente propor um feminismo dialógico (TIBURI, 2020). Por diversas vezes mulheres brancas cometem racismo contra mulheres negras, uma vez que a estrutura racista é

² Apesar de se tratar de um nome próprio, a autora pedia que o escrevessem sempre em letras minúsculas. Nas referências bibliográficas não é possível, devido às regras da ABNT, mas no corpo do texto, será mencionada como era solicitado pela autora. (FURQUIM, 2019).

tão antiga quanto a machista; nas universidades os saberes de povos originários são invalidados e desrespeitados por professores e professoras brancos; grupos de feministas radicais conhecidas como RadFem não reconhecem mulheres trans e diminuem as lutas LGBTQIAP+; donas de casa muitas vezes proporcionam as primeiras experiências de violência que as crianças conhecem (seja com o intuito de educar ou somente de se impor). A questão da violência e da opressão vai muito além do gênero, aprendemos socialmente que o respeito só acontece através da imposição, do medo, ensinamos que o “outro” é inferior e deve ser tratado como sub-humano. Não reconhecemos as semelhanças que existem para além das diferentes dimensões de cada pessoa, pois estamos muito preocupados com as diferenças e nos afirmando através da negação e diminuição do outro (física, emocional e epistemicamente).

Uma das ideias que mais ajudaram a difundir e fortalecer esse novo feminismo na contemporaneidade e a tentar reduzir essas violências interseccionais, foi a proposta do movimento feminista de mulheres conectarem-se umas com as outras “para proteger nossos interesses de mulher” (HOOKS, 2020, p. 35) através conceito de sororidade que:

[...] supõe a crença em uma conexão familiar entre todas as mulheres do mundo - as irmãs (*Sisterhood*) - e um desejo por uma cumplicidade entre mulheres dentro de um mundo dominado por homens. Quando contextualizada, essa ideia pode parecer bastante poderosa; quando não, ela permanece uma presunção falsa e simplista que negligencia a história da escravização, do colonialismo e do racismo nos quais mulheres brancas têm recebido sua parcela de poder *branco* masculino em relação tanto a mulheres *negras*, quanto a homens *negros*. (KILOMBA, 2019, p. 101).

Essa necessidade de afastar-nos de um ideal fantástico e não engajado de sororidade, que apenas escuta as mulheres brancas da elite ou de sua própria bolha pessoal, foi colocada não só por Kilomba, mas também por hooks quando diz:

A sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. É importante destacar que a sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de

seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados de mulheres. Enquanto mulheres usarem poder de classe e de raça para dominar outras mulheres, a sororidade feminista não poderá existir por completo. (HOOKS, 2020, p.36).

E assim compreendemos que, para a sororidade acontecer, é preciso que percamos voz (MOMBAÇA, 2021) e escutemos outras mulheres e realidades, mas que também lutemos junto com elas contra as violências que sofrem, e também que assumamos nossas culpas. Quando Mombaça (2021) propõe esse termo no lugar do termo “dar voz” - aplicando num contexto racial especificamente -, há uma busca por negar a aliança branca, em descolonizar também o lugar da luta. Esse termo desmistifica a pessoa do grupo opressor que fez o mínimo, ela não “deu voz” a ninguém, porque já não tinha esse poder sobre o outro, ela simplesmente entendeu que nem tudo é sobre si e cala-se para escutar, devolvendo o protagonismo da luta para quem é da luta.

Apenas dessa forma será possível construir um feminismo realmente para todos, todas e todes, um feminismo interseccional, que liberte as diferentes corpos e acolha suas questões diversas, transversais e individuais (ARRUZZA, et. al., 2019), ou um feminismo transversalizado (RIBAS, 2019, p. 11) que entende que não existem soluções unificadas para todes, porque o conjunto de problemas é heterogêneo, porque possuímos subjetividades e pautas diversas, ou qualquer outro nome que possa ou queira ser dado para a junção de diferentes lutas contra a violência. Trata-se de uma responsabilidade coletiva, independentemente de como a pessoa se identifica. Todos os nomes significam o que vou chamar simplesmente de “o feminismo que devemos ter”.

2 Artistas, performances e ecos

Nesta pesquisa, após um levantamento de dados sobre artistas atuantes da cena artística recifense e suas performances, bem como um aprofundamento da revisão bibliográfica para compreender melhor as diferentes corporeidades contempladas no trabalho, foram selecionadas artistas atuantes no Recife, dispostas a conceder entrevistas e/ou textos sobre os processos de pesquisa e criação. Além desses, os critérios de seleção das performances foram as transversalidades de pautas identitárias das artistas e o papel criador da performer (não bastando ser apenas intérprete de uma coreografia alheia) uma vez que esta pesquisa busca debater as escolhas e questões colocadas no processo de cada uma delas. Dessa forma, cabe elucidar aqui que duas artistas identificam-se como mulheres negras, sendo uma delas candomblecista e outra parte da comunidade LGBTQIAP+; e a terceira entrevistada é mãe solo, e, junto com sua irmã gêmea com a qual fez a performance em análise, identifica-se como indígena em retomada. As três passaram pelo Departamento de Artes Cênicas na Universidade Federal de Pernambuco - Íris, na época era o curso de Artes Cênicas; Irla formada em Dança em 2022 e Nadja ainda finalizando o curso de Dança no momento da pesquisa.

As performances escolhidas para serem discutidas foram: *Ventre* (Irla Sab³, 2018); *De andata, tu tem medo do que vem⁴?* (Nadja Reis⁵, 2021); e *Arreia⁶* (Íris Campos e Iara Campos, 2020). As performers foram convidadas através de mensagem direta nas redes sociais a conceder entrevistas semi-estruturadas (Anexo A) via chamada de vídeo ou presencial (como fosse possível e preferível por cada entrevistada). Para todas as entrevistadas foi solicitada uma declaração de consentimento do conteúdo e autorização do uso de imagem.

³ Silva Avelino Bezerra

⁴ Disponível no Youtube

⁵ dos Reis Silva

⁶ Disponível no Youtube

Devido a dificuldades de agenda e prezando pelo conforto das performers, as entrevistas aconteceram via plataforma *Zoom* (Irla no dia 12/03/2022 e Nadja no dia 08/04/2022); e mensagens de *Whatsapp* (Íris, 26/04/2022). Questões privadas que não tinham a ver com o objeto de pesquisa não foram transcritas, assegurando a privacidade das artistas, que puderam constatar isso mediante apreciação do material, o qual, antes de qualquer publicação parcial ou integral dos conteúdos, deverá ser aprovado pelas mesmas.

Infelizmente, pelo prazo, não foi possível entrevistar a artista trans sobre seu trabalho selecionado e, por ter restado pouco tempo para finalizar essa fase da pesquisa, não foi possível substituí-la por outra representante desse grupo/recorte.

Também não encontramos intérpretes-criadoras (mulheres, claro) com deficiência na cidade do Recife, ou mesmo em Pernambuco, ao menos não com obras de interesse temático/dramatúrgico para esta pesquisa. Encontramos várias dançarinas, pois felizmente muitas pessoas com deficiência estão buscando a dança como atividade física, artística e educativa, porém, ainda aguardamos o momento em que elas serão agentes próprias de suas questões.

Uma vez que este projeto é um desdobramento de uma pesquisa anterior, todo o material reunido foi analisado a partir dos princípios da etnografia e da autoetnografia, explicitados por Fortin (2009) e classificados de acordo com os tipos de silêncio (PEREIRA, 2021; LAMAS, 2018; BENJAMIN, 2002) estudados em *Silenciamentos femininos: reações em memória, performance e política*. A fim de gerar um registro afetivo da pesquisadora em diálogo com as performances, os subcapítulos a seguir vão descrever as performances de uma forma mais poética, intercalando com as vozes das próprias artistas em suas entrevistas, ecoando pontos que rompem com o silenciamento. As vozes em questão (autora e artistas) nem sempre se entrelaçam de forma direta pois é feita pensando no formato do produto gráfico *ecos*, podendo parecer, portanto, pouco desconexo neste formato

acadêmico. Os subcapítulos são intitulados de acordo com os caminhos escolhidos pelas artistas para expor diferentes questões e inquietações em suas performances, mas não contemplam todas as dimensões delas.

Esse mesmo texto das partes a seguir está presente no material gráfico *ecos*⁷, uma revista/*ebook* para debater, divulgar e registrar vozes de um tempo, de uma comunidade, através de suas artes/performances. Uma vez que o conjunto das entrevistas e dos materiais dos processos de criação das performances foi muito diverso, então essa foi a forma de deixá-lo mais acessível e respeitando todas as limitações da situação. Na expectativa de perder voz, mas sem perder os afetos envolvidos na própria apreciação de arte, é que o *ecos* existe: silenciando a si nos momentos certos para amplificar o que as artistas têm para falar.

2.1 A ancestralidade de Irla

Iemanjá, rainha dos mares, violentada pelo próprio filho, torna-se mãe dos demais orixás. É com base na história dessa deusa originária, tão conectada com a de tantas outras mulheres, que *Ventre* surgiu e é isso que Irla conta através de seu corpo e seus movimentos.

A gente quis trazer uma ressignificação dos mitos dos orixás, de um dos mitos de Iemanjá, porque existem várias versões, não só da história de Iemanjá, mas dos outros demais orixás. E (...), inclusive esse mito fala de uma violência, que o filho, ele se apaixonou pela mãe e ele acabou estuprando a mãe, e assim, é um mito muito complicado, bem doloroso, e dizem (...) que, “através desse ato incestuoso, ela deu origem aos demais orixás” porque Iemanjá (...) não é só a rainha do mar, a rainha das águas salgadas, Iemanjá é a responsável por todas as cabeças, a mãe de todas as cabeças (...) e, basicamente, ela, a gente criou essa apresentação, fez essa ressignificação, mais ligada ao parto, por isso algumas movimentações tem a questão de contração, e expansão e tudo mais. (BEZERRA, 2022a).

Através dessa história, podemos ver como a violência de gênero marca nossa sociedade em diferentes culturas, em diferentes mitos originários, de forma que nem mesmo uma deusa toda poderosa é imune a sofrer um estupro. A luta pelo reconhecimento e

⁷ Esse material vislumbra a possibilidade de no futuro serem lançadas outras versões ou edições, mas não há garantias ou mesmo um projeto específico para isso no momento.

acolhimento de mulheres vítimas de estupro é uma das pautas mais em evidência no feminismo contemporâneo, unindo mulheres de diferentes esferas sociais e trazendo à tona como pessoas negras e indígenas (entre outras etnias) são historicamente e estruturalmente mais afetadas por esse tipo de violência.

E era pelo simples fato de eu sentir medo de ser mulher (...) tinha a violência física né, porque eu nasci mulher, e eu sentia esse medo. Quando eu chegava, e andava com short, com top, eu era assediada, entende? (BEZERRA, 2022a).

Trazer esse tema para a universidade, onde muitas vezes temos medo de sofrer assédios, num curso que é principalmente noturno e nos deixa expostas e vulneráveis constantemente, ainda por cima partindo de uma história negra, é de uma força tremenda. Apresentado pela primeira vez em trio em uma disciplina do curso de Dança da UFPE em 2018, *Ventre* foi fruto de uma pesquisa sobre afoxés e, ao longo dos anos apresentando e pesquisando mais profundamente sobre os temas tratados, foi sendo modificado e atualizado por Irla Sab, sendo parte essencial do processo de auto-descoberta religiosa da intérprete-pesquisadora, ao ponto de ser tema do TCC da artista, defendido em maio de 2022.

Então assim, é massa a gente estudar ancestralidade, mas bora botar o pé no terreiro. e eu me sentia uma pessoa hipócrita porque eu dançava dança afro mas não queria botar o pé no terreiro, sabe? Não é obrigação de ninguém, mas é uma questão de consciência. (...) Mas *Ventre*, quando eu apresentei *Ventre*, eu não era do Candomblé, eu não sabia que era filha de Iemanjá e, basicamente, *Ventre* foi a pulga atrás da orelha pra eu me identificar como uma mulher macumbeira, uma candomblecista, eu realmente botar o pé no terreiro, parar de ser hipócrita e bora estudar ancestralidade, mas bora estudar ancestralidade botando o pé no terreiro. (BEZERRA, 2022a).

Durante a criação da performance, o trio de estudantes do curso (Irla Sab, Hayslan Rodrigues e Luan Ferreira) foi para um terreiro estudar os afoxés, para ouvir pessoas que vivem no Candomblé e realmente entender mais sobre a história contada no livro que usaram como referência e como a própria artista comenta “deixar de ser hipócrita” (BEZERRA, 2022b).

Então, *Ventre*, eu não era do Candomblé, mas *Ventre* (...) foi minha conexão com minha ancestralidade que não estava morta (...). E eu acabei colocando assim que (...) o meu passado foi autodescoberta, o meu presente é

autoconhecimento, e o meu futuro é (...) uma autoafirmação, no futuro, na verdade, não é futuro, é presente-futuro. (BEZERRA, 2022a).

A partir desse primeiro contato para o estudo e processo criativo, a conexão de Irla só se aprofundou e a performance começou a se tornar parte de quem ela é como artista, influenciando e sendo influenciada por sua jornada de fé e seus estudos diversos sobre cultura, sociedade, identidade e educação. Conectar-se com a religião fez com que a luta anti-racista ganhasse espaço dentro da artista e de seus trabalhos, reconhecendo os preconceitos vividos quanto à receptividade dos mesmos:

Mas assim, o que eu posso descrever (...) do meu corpo, é que eu vejo que o meu corpo, ele quer falar mas os espaços não estão abertos pra deixar o meu corpo falar. (BEZERRA, 2022a).

Além da disciplina Danças Tradicionais do Nordeste 1 (2018), *Ventre* foi apresentado pelo trio original também no Laboridança 2018 (2018), como duo apenas com Luan no SEAR - Seminário do Ensino da Arte no Recife (2019) e como solo na disciplina eletiva Estética (2018), no ENEARTE Parahyba (2019) e como defesa do Trabalho de Conclusão de Curso de Irla em 2022. A cada apresentação, Irla fundia-se mais e mais com Iemanjá e com o Candomblé, entregando um trabalho singular, entregando a si mesma:

Eu percebi que, na primeira vez quando eu dancei, é como se não fosse eu, tem muita essa questão do consciente-inconsciente, e eu (...) senti que não era eu dançando, basicamente. (...) *Ventre* é uma forma das pessoas verem que existe cultura no terreiro, o terreiro não tá morto. Porque a supremacia branca acabou (...) sempre indo no terreiro e contando sempre a visão deles. Agora, eu vejo muito no meu processo criativo, eu dando uma resposta para o terreiro (...) de tipo “ó, tô devolvendo o conhecimento que foi roubado, que foi distorcido, que foi marginalizado” (...) que é memórias que não podem ser esquecidas. (BEZERRA, 2022a).

Em todas as vezes, o público reagia com muita emoção e admiração, contudo cabe dizer que todas essas apresentações foram gratuitas ou com investimento da própria performer, não sendo feitas através de convites ou curadorias que pensaram especificamente em chamar essa performance e sim curadorias que aceitavam que estivesse em pauta.

Me descrevendo, como mulher preta, infelizmente, nessa sociedade (...) trazendo Elza Soares, né: “*A carne mais barata é a carne negra*”. (...) como

artista, eu vejo que as pessoas não compram a minha arte e como mulher preta, (...) estando no fundo do baú.

A mulher preta, (...) ela sempre tá sendo esquecida. A mulher preta, ela simplesmente, eu, né, na verdade, tenho que sempre tentar criar voz, criar até mesmo um pensamento intelectual, sabe? E ainda mais quando eu falo do meu pensamento intelectual, ainda colocam como não, como não valorizado, sabe? (...) As pessoas não dão tanto espaço para gente. Quem é que compra as artes pretas de mulheres pretas, sabe? (BEZERRA, 2022a).

Uma performance que começou apenas como um trabalho de uma disciplina foi tomando outras proporções, outros desdobramentos. Ecoando a voz de Elza Soares em *A carne* (2002), Irla questiona o lugar que é destinado às mulheres pretas, considerando as interseccionalidades do local de fala que ocupa e reafirmando a importância que tem ao manter-se na universidade e ao debruçar-se sobre sua trajetória, reconhecer o conhecimento intrínseco no processo de auto-descoberta e a necessidade de ter mais vozes pretas ocupando esse espaço, compartilhando seus saberes. Irla traz em seus discursos e em suas escolhas, a mesma crítica que Mombaça (2015) ao conjunto de “paradigmas e metodologias consolidadas que procuram definir que conhecimentos são reconhecidos enquanto tal e quais não; que conhecimentos compõe a agenda acadêmica” (MOMBAÇA, 2015, sem página), afirmando a si - e a tantas outras pesquisadoras negras - como detentora de conhecimentos cujo reconhecimento é urgente e necessário para que outras mulheres negras saibam que também podem falar, que seus saberes são relevantes e necessários:

Eu vejo muito o silêncio como uma foto da Anastacia, do livro de Grada Kilomba, porque a história, né, basicamente, os senhores colocavam aquela máscara que não era pra os escravos comerem. Então assim, são vários silêncios que as pessoas brancas acabam fazendo a gente se silenciar porque quando a gente fala existe a questão de culpa, só que eles não querem se sentir culpados, aí acaba meio que tentando fazer a gente se sentir opressores da situação que totalmente a gente não é, então eu vejo esse silenciamento quando eu trago a performance pra dentro da universidade, a universidade finge que aceita, mas fica com medo porque sabe que através dessa performance eu digo “cadê as danças afros aí?”, sabe?, “cadê em história da dança não tá discutindo histórias das danças afro, indígenas, ciganas, dos povos originários, né?”, “Cadê?” Então eu vejo que o meu silenciamento, eu tenho que sair do baú. (BEZERRA, 2022b).

O palco e a plateia escuros, com seis vasos de vidro transparentes e cheios de água iluminados por lanternas de celulares. É assim o contato inicial entre o público e *Ventre*. O *silêncio empático* instaura-se da mesma forma que quando nos deparamos com a imagem de Anastacia descrita por Kilomba (2019) e citada por Irla em seu depoimento (2022). Porém, diferente do silêncio de assombro e desgosto que sentimos com a máscara da foto nesse silenciamento, o *silêncio empático* da performance é um silêncio de calma, de iminência de fala, de reconhecimento de um corpo/espço que reverbera presença.

Um canto calmo e feminino é iniciado e um foco de luz vai surgindo aos poucos, iluminando uma figura feminina ajoelhada, de saia azul, cabelo trançado e conchas cobrindo o rosto e o torso, uma mulher negra se banhando em águas calmas.

Ventre me trouxe muitos questionamentos, sabe? E um dos meus questionamentos que foi trazido agora que eu to vendo como é que eu vou colocar é que tipo, eu danço *Ventre* desde a apresentação [a primeira] e eu não tinha (...) tanto essa noção e agora eu to tendo outro cuidado, outro olhar, é que eu dançava *Ventre* com os seios de fora. (...) Por Iemanjá ser mãe, e quando a gente fala “mãe”, a gente lembra muito dos seios, amamentação, leite. E basicamente eu acabei fazendo essa questão de dançar com os seios de fora por esse motivo. Só que, se alguma pessoa do terreiro acabar assistindo isso, se a pessoa for desconstruída, vai olhar isso como arte e vai olhar esses seios como seios de amamentar e que faz parte da performance. Mas, (...) pode acabar olhando com o olhar pejorativo, ou o olhar hiperssexualizado, e principalmente uma carga que quando eu fui conversar com minha mãe de santo, né, se eu poderia, né, fui tentar conversar com ela sobre essa situação, eu já tenho questionamentos eu como mulher preta já ficando com os seios de fora por meu corpo já ser hiperssexualizado e (...) basicamente colocaram uma carga, sem intenção, (...) mas ela acabou falando de um ponto que é extremamente importante, que eu estaria hiperssexualizando como outras pessoas pode olhar Iemanjá. (BEZERRA, 2022b).

As questões religiosas cruzam com questões pessoais e o local de fala da artista, o corpo que está em cena e que, assim como a mãe Iemanjá, é hiperssexualizado por ser mulher e por ser negra. Corpo humano e corpo divino são objetificados e assediados. No caso de Iemanjá, por muito tempo, a pele branca das imagens de Nossa Senhora garantia que sua imagem não fosse destruída. O corpo humano da mulher negra não tem esse mesmo suporte (e nem deveria precisar ter, para começo de conversa), toda violência e assédio acontecem na

pele mesmo. Ao trazer essa conversa, Irla relembra o debate constante no meio feminista contemporâneo (especialmente diante das redes sociais) sobre empoderamento, exposição e sexualização do corpo feminino e quem tem poder de julgar e categorizar a mulher e suas escolhas.

A música muda, fica mais animada; a mulher levanta-se, dançando ao segurar na sua saia, marcando o ritmo da música com o pulsar das suas pernas e as marcações seus braços e ombros, expondo eventualmente as saias de tule branco, tal qual a espuma do mar. Os movimentos circulares, durante a apresentação, vão se conectando cada vez mais com a percussão e ficando cada vez mais pulsados, mais diretos, até que o movimento continua reverberando no corpo, mas a melodia foi substituída pelos barulhos das ondas do mar, presente desde o início, mas não tão em evidência como nesse momento. As ondas e os círculos dos elementos aurais e dos movimentos conectam-se com as ondas e voltas da vida da artista em seu tempo espiralar (MARTINS, 2021).

Mas depois eu fui perceber minha ligação com Iemanjá parte muito mais ali da gravidez da minha mãe. Tipo, além da gravidez da minha mãe, aconteceu vários fatos que hoje em dia eu vejo, um exemplo, um dos fatos muito irônico é que tipo, eu só tive 3 anos da minha vida que, depois que eu nasci, que minha mãe (...), ela me levava, ela pediu, né, pra rainha das águas salgadas, porque assim, ela se abraçou em várias doutrinas, assim, pra pedir pra me salvar, e daí quando eu nasci de 6 meses, né, todo dia 2 de fevereiro, que é o dia de Iemanjá, ela sempre me levava pra o mar. (...) só teve três 2 de fevereiro que eu não fui ao mar, que foi esse ano, ano passado, e (...) 2017. Mas em 2017, existe um motivo, porque, em 2016 teve a (...) ocupação, então os testes de Dança foi feito no ano seguinte, e o primeiro dia do teste de Dança foi no dia 2 de fevereiro. E assim, é muito irônico, sabe? Essa conexão com Iemanjá, o ano que eu fiz o ENEM, que foi em 2016, eu falei sobre intolerância religiosa, e eu falei sobre a religião de matriz africana, e tipo, entrei na graduação, através dessa nota de redação, no dia 2, tava fazendo o teste, e to saindo [do curso] (...) com a ligação com Iemanjá, e tipo, falando também sobre a religião. (...) Então, assim, o tempo espiralado, sabe? (BEZERRA, 2022b).

Aperta o ventre, marca a potência que habita nele, a violência sofrida. O canto feminino ressurgue e os movimentos vão se enraizando, marcados pelas contrações musculares conectadas à respiração.

E eu acho que a gente artista, sendo mulher, eu acho que... a gente realmente tem que ter coragem, o nome da gente é coragem, a gente e o nosso trabalho (risos) tipo, realmente coragem é nome de mulher, porque tipo, é tanta prática é tantas coisas de opressão sabe? Pessoas nos xingam, pessoas nos colocam para baixo, pessoas usam palavras pejorativas, são tantas coisas que a gente não sabe para onde a gente vai se segurar e ter uma rede de apoio, que acho que é uma coisa que realmente falta, né? Será que todo mundo usa a sororidade? Será que o feminismo usa realmente a sororidade para todas as áreas? Para todas as pessoas? Será que o feminismo, ele basicamente abraça as mulheres indígenas, as mulheres pretas, as mulheres ciganas, que ciganos é etnia, as mulheres trans, as travestis? (BEZERRA, 2022a).

A voz silencia e a percussão aumenta, o ritmo cada vez mais rápido, os movimentos menos fluidos, mais travados, mais intensos, a angústia da mulher negra sozinha, violentada. A mulher negra (e as indígenas, e as trans e travestis, e ciganas e com deficiência, etc.) que, muitas vezes, diante do feminismo branco e elitista, encontra-se desamparada. Sua coragem não é simplesmente admirável, é necessária frente a tanta exclusão e preconceito.

Ela se aproxima de um dos vasos e derrama algo dentro dele enquanto a luz fica vermelha. Ela grita com o corpo, sem voz. Um silêncio meio *antropofágico*, meio *woolfiano* (LAMAS, 2018). O grito fica nas entrelinhas, fica no vaso de água tinta como sangue. Os movimentos vão desacelerando mesmo com a música angustiante, reduzindo o ritmo até se transformar em pulsações/vibrações que explodem em gritos e luzes piscando, e param.

E tipo, quando a mulher preta (...) basicamente dá o grito para poder (...) começar a sair desse baú, quando ela tipo, começa a dizer “olha, eu tô aqui, eu sou gente” tipo “olha, me olhem” sabe? É o processo de decolonização. (BEZERRA, 2022a).

Tipo, o baú é o silêncio, sabe? E quando eu resolvo, tipo, dizer que eu não sou uma poeira, sabe? (BEZERRA, 2022b).

Sobre outro vaso, a artista conforta uma criança no colo, engole o próprio choro e acalenta a nova vida que surgiu no meio da escuridão. Banha com a água salgada de suas lágrimas, amamenta com a água do mar que é.

É quando a gente vai pra academia e diz “oa, a cultura preta existe”, porque as pessoas tão acostumada, engessado, com as apresentações dos estudantes sendo algo contemporâneo, europeu, sabe? e quando eu simplesmente quebro esse silêncio dizendo que a cultura preta existe, ai tipo, a academia pira com uma questão dessa. Agora, pira porque as pessoas estão ligados que a cultura popular, tradicional, ela é potente, sabe? Então essa é uma forma de quebrar os paradigmas. (BEZERRA, 2022b).

Com os instrumentos de sopro, ela vai ninando e se levantando, retomando seu lugar como deusa poderosa, agora mãe. Decoloniza o conhecimento, rompe com a infraestrutura branca num espaço que historicamente coloca o corpo negro como o ‘Outro’ perpetuando violências físicas, filosóficas e epistemológicas (MOMBAÇA, 2015), Ela abre o caminho e ensina a defender-se contra essas violências: existindo. À medida que as luzes piscam e a percussão volta a acelerar, sua dança mistura-se às danças de seus filhos:

Eu, mulher, como preta né, tipo, eu já nasci com minha mãe me ensinando a ter que me defender, sabe? Tipo, uma criança branca não nasce, tipo, só nasce e vive a vida, mas a gente preto tem que aprender a se proteger, tipo tá, a tanto atacar, como também tá o tempo todo na defensiva. (BEZERRA, 2022a).

O corpo da mãe ecoa o corpo dos filhos, ela garante que todos eles vivam, que sejam escutados e venerados. Quando Irla dança, ela reafirma o local da dança afro e do Candomblé, na academia e na cena artística para além de “ser um corpo negro dançando”, através da sua arte e do seu corpo, reivindica o respeito por sua cultura:

A gente precisa tá aberto a escutar a vivência do outro, sabe? A gente tá aberto a escutar tipo, uma voz de uma mulher preta dançando, de uma mulher cigana, de diversas culturas. Então acho que esse é o primeiro ponto pra o eco começar a ter zuada. (...) É tipo, tá aberta a ouvir, porque tem muitas pessoas que falam que tão abertos, mas na prática, não, só falam que tá aberto pra poder dizer que tá, mas na prática não. E eu vejo isso muito no curso de dança, (...) dentro da universidade, sabe? (BEZERRA, 2022b).

Ela é água salgada que chora e nutre, ondas que quebram rochas e acalentam, é mulher que sofre como tantas outras semelhantes a ela e que podem ou não estarem escutando como suas vozes são parecidas a da deusa:

Basicamente, o machismo, o sexismo e o racismo ataca a mulher preta de uma forma (...) muito complicada (...). (...) Simplesmente, eu me vejo muito, infelizmente, no fundo do baú, mas felizmente eu to saindo desse fundo do baú pra dizer “olha gente, eu existo, eu to aqui e (...) eu sou o sonho dos meus ancestrais” (BEZERRA, 2022a).

É mulher violentada e silenciada, e isso não diminui a divindade que lhe cabe.

2.2 A coragem de Nadja

Microfone pendurado quase sem contraste em meio às raízes dos nossos manguezais. *De andada, tu tem medo do que vem?*, o título aparece, numa fonte fina, delicada, meio escondida no canto esquerdo. Toques leves de cordas, ampliando e trazendo outros sons consigo. Uma imagem extremamente poética que nos convida a refletir onde a mulher se faz escutada: escondida, camuflada, através de sutilezas e delicadezas, no “silêncio”, mas sempre potente.

O lugar que eu fui (...) tem um silêncio, assim eu não sei se posso dizer silêncio, por que tem, né, barulho de água, de vento, mas traz a sensação, assim, de calma. E aí eu fui para lá, me conectei, passei um bom tempo no lugar, e aí eu deixei levar pelo som mesmo de lá, né, com esse “silêncio”. (SILVA, 2022).

Em seu processo, a fala e a luta de Nadja acontecem através de um *silêncio responsivo/dialógico*, depois da análise do ambiente, da escuta ativa, planejando uma reação. Em suas imagens, o *silêncio sambaqui*, a pausa, é elemento essencial de sua poética.

A imagem rola para Nadja, de cabelos soltos, vestida com uma calça vermelha e um top nude, gingando num banco de areia próximo às águas salobras do manguezal. Figurino que remete a lutas presentes em tantas manifestações culturais brasileiras, ao mesmo tempo que mostra quem ela é - sua pele, seu cabelo -, a artista assume seu lugar de fala (RIBEIRO, 2017), seu lugar de luta. Na ginga brinca com o registro do olhar da câmera, luta com ela, desvia-se e permite-se dançar.

Porque eu penso também uma forma ampla, (...) nem todo mundo conhece, mas as pessoas que conheceram, muitas se identificaram, (...) muitas vieram conversar comigo, se abrir, “Ah, me identifiquei muito”, “Ah, eu também”, (...) “Poxa não sabia” ou “Poxa, que potência” ou “Que força!”, (...) mas escutei (...) pessoas dizendo (...) que sabe que existe isso tudo em mim, sabe? é... E aí foi, foi coisas bem diferente, assim, que eu, que eu escutei e que eu acho que significou, sabe, pras outras pessoas, que elas lembram hoje, assim, se eu falar do trabalho, por exemplo, vai chegar um sentimento, vai chegar uma opinião, um comentário. E eu acho que isso (...) já muda de alguma forma, nem que seja um tiquinho, né, não?. (SILVA, 2022).

A artista-pesquisadora desenvolveu o trabalho durante o curso de Dança, em meio à pandemia em 2021, para a disciplina de Oficina 6, toda ainda de forma remota, cuja proposta

era falar do que lhe inquietava, pesquisar sobre, investigar suas movimentações e criar uma performance, nesse caso (por conta das limitações de segurança da pandemia), video-performance. O trabalho só foi divulgado entre as pessoas do curso e amigos e familiares, mesmo estando publicado de forma aberta no *Youtube*, dentro de uma Mostra de Videodanças da disciplina no canal do Pesquisartes - Grupo de Pesquisa em Dança:

Acho que quase todas as minhas criações foi muito a partir de sentimentos meus, como eu falei, de travas minhas, assim, é pelo trabalho que eu busco romper com isso, sabe, quebrar um pouquinho. (...) E esse foi um trabalho muito importante, assim, eu já queria falar sobre esse silenciamento, assim, que, é uma coisa que me trava muito, (...) que eu carrego comigo mesmo, assim, questão de dor mesmo e o que é que eu vou fazer com isso, e aí, eu ficava pensando "vou fazer um trabalho a partir disso", mas nunca fazia, nunca fazia, e surgiu a oportunidade. (...). Pra mim, foi um trabalho de desabafo mesmo, de botar pra fora. E aí o "de andada, você tem medo do que vem?" é uma pergunta, né, e essa é uma pergunta que eu fico me fazendo, "meu Deus, eu tenho medo de quê?", sabe? E falar uma coisa que pra algumas pessoas é tão simples, mas pra mim é um processo assim *muito* difícil, é muito difícil. (SILVA, 2022).

Vira casulo, retrai-se em si mesma, e volta a dançar-lutar ao som dos instrumentos de sopro e percussão da música *Do mangue a manga* do grupo Barbatuques (2002). Quem disse que as minorias só podem falar sobre suas lutas políticas? "O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir" (RIBEIRO, 2017, pp. 35-36), e existir e ter sentimentos também é político. "Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência" (RIBEIRO, 2017, pp. 35-36), e a arte como um processo curativo usada para trabalhar questões pessoais (que também passam por lugares políticos) é transcender, uma vez que a subjetividade conecta as pessoas de uma forma única e potente, para além dos limites identitários. Desabafar em sua dança é olhar para si, mostrar seu casulo e suas cicatrizes, é colocar-se em risco com muita coragem de forma que o outro também desabafa, também percebe as próprias fragilidades e o medo de expô-las:

Outra relação que eu fiz também foi com o caranguejo, né, que ele vive lá no mangue. E a relação que eu fiz foi de quando ele se sente ameaçado, né, ele se esconde no buraco dele, e era que eu faço quando eu me sentia muito

pressionada de alguma forma, ou a falar, (...) me expressar, eu travava e era como se eu me escondesse num buraquinho mesmo. (SILVA, 2022).

Defesa é a base de sua forma de guerrear, seus ataques não avançam contra ninguém, sendo mais lampejos de liberdade em ser ela mesma. Defender-se é o mecanismo de sobrevivência com que muitas mulheres, especialmente mulheres negras, são ensinadas para lidar com o mundo, para manterem-se vivas. Os ataques são inevitáveis para que haja um respiro, mas a violência acontece primeiro contra elas: "No dia a dia mesmo, (...) a gente luta (...) por causas nossas mesmo, pelos direitos, por respeito, e acho que isso já é grande coisa, isso já é um passinho, assim." (SILVA, 2022).

Novamente, a imagem rola, e o plano é uma vista mais inferior, com a luz vazando em meio às árvores do mangue. A luta agora tem um oponente específico evidente: o microfone. Sobre o solo instável da areia e da lama, ela mantém-se de pé; sobre o solo instável da nossa sociedade, do tapete constantemente puxado, das pedras do caminho, ela mantém-se pé, em luta, confiante.

Fui experimentando colocar para fora de alguma forma, (...) e eu botei para fora no movimento. Usei o microfone como um instrumento, um objeto também que é uma coisa que eu tenho receio de usar (...) quase não uso minha voz, né, e ainda mais microfone, que amplia e aí eu fiquei pensando nesse objeto, me relacionar com ele ,e aí surgiu também junto a isso (...) um lugar que eu me sinto muito confortável, né, que é o mangue que (...) remete a raízes a força. (SILVA, 2022).

Tal qual uma boxeadora contra o saco de areia, Nadja ginga contra o microfone que, em seu vai e vem, tenta acertá-la. O microfone e a fala são como uma faca de dois gumes: por um lado, ao se fazer escutar, você se libera do que arde dentro de si; por outro, ao ser escutada, é necessário ter responsabilidade pelo que foi dito - e nem sempre as consequências são boas. Saber jogar com o volume, com o dito e não dito, com o grito e o silêncio, é uma arte que não somos ensinados a executar de forma equilibrada, geralmente fica muita coisa engasgada e muita palavra ferina amplificada.

O vídeo escurece e muda de ângulo, ainda mostrando essa batalha nas raízes aéreas, com momentos em câmera lenta.

Eu acho que trazer para perto mesmo (...) é uma coisa que o outro não sente e que como é que eu vou passar, (...) pelo menos entender, sabe, ou (...) só escutar e aí tem coisas que você também não fala, sabe, tem outras coisas que a pessoa não entende da mesma forma que você, e enfim, (...) vira uma coisa bem, bem complexa mesmo, e eu acho que a conversa é o que chega mais próximo de tentar entender, sabe, de andar junto, de apoiar... (SILVA, 2022).

De volta para os bancos de areia, dessa vez, o mangue está mais distante, e Nadja se esquivava mais do que em outros momentos, brincando com níveis e velocidades, ganhando confiança nos desequilíbrios e equilíbrios. Errar, desequilibrar e cair, somos ensinadas que devemos evitar a todo custo passar por isso, porém o processo de aprendizagem precisa da queda, com os erros podemos conhecer as possibilidades e chegar a acertos. Estamos todos, todas e todes na lama, tentando não escorregar, tentando nos conectar com as raízes e encontrar nosso lugar ao sol.

Não foi coreografado, eu tinha algumas coisas na cabeça que me fez, assim, dá uns estralos, sabe, sobre movimentos, assim, que foi a ginga né, esse jogar. Eu também relatei com o caranguejo que ele vai, ele volta, ele vai para o lado, (...) e por isso que surgiu “*De andata*”, também, né, esse brincar, assim, esse jogo de baixo, de cima, sabe, uma hora eu apareço, outra hora eu me escondo, eu fiquei muito nesse jogo. E surgiu mesmo lá, assim, na hora, com a conexão (...) que eu tive, e foi, mas com esses estalos que eu já tinha anotado. (SILVA, 2022).

Ela para em meio às raízes, sob a penumbra das árvores, e permanece ereta, confiante, enquanto o microfone a atinge no ombro. É apenas um golpe em câmera lenta. Não arranca reação dela nessa imagem.

A firmeza do mangue vem de suas raízes tortas e retorcidas, “erradas”, moldadas para o ambiente, e da comunidade construída pelo entrelaçamento delas, o conjunto fortalecido por cada indivíduo e que, simultaneamente, o fortalece também com um ambiente extremamente propício à vida. A firmeza de Nadja vem dela, mas também de toda uma caminhada respeitando seu tempo e permitindo-se ser fortalecida por outras pessoas.

Já fiquei muito... muito travada nessa questão (...) de incentivo, assim (...), de incentivo, incentivo, incentivo, e eu não tá preparada, ou (...) coisas de tempo meu mesmo. Mas que, eu comigo, eu comigo, né, nos processos, no caso, quando eu me senti pronta, que eu vi que tinha gente por perto, por exemplo, apoiando, aí deu mais força ainda sabe? e é isso. (SILVA, 2022).

A pancada pode até ter machucado, mas não tira dela quem ela é. Nos diferentes cenários, ela dança novamente, bem mais livre, sabendo lidar com o microfone, reconhecendo que nem tudo é esquivar, e nem tudo é liberdade, tudo é ginga. A liberdade conquistada, após muita luta, para ser ela mesma, entendendo e respeitando o que é o outro.

E aí foi quando eu pensei, né, no nome do trabalho que é *De andata, você tem medo de que vem?*. E foi justamente isso (...), eu quis colocar para fora nesse trabalho que eu tenho medo de algumas coisas, mas que eu também não tenho, sabe, que essa mistura, e foi nesse trabalho que eu vi que eu poderia botar para fora assim, poderia falar sobre mim, falar sobre meus sentimentos, enfim botar para fora mesmo, (...) foi como um desabafo, assim, enorme. É um trabalho que eu tenho um carinho, que eu fico até com vontade de chorar quando eu falo, que eu guardo, assim, que pra mim foi, é isso, foi um desabafo, assim, sobre esses silenciamentos, sobre a minha timidez. (SILVA, 2022).

A imagem vai escurecendo até uma tela preta. A música vai diminuindo até o silêncio.

Eu recebi muitos comentários positivos assim, outros de identificação que perceberam assim, acho que sacaram (...). Enfim, eu recebi muitos comentários positivos, eu fiquei feliz, assim, né. Eu lembro muito bem no dia que foi exibido (...) pra turma, que ficaram sem palavras, assim, que ninguém queria falar nada, sabe, porque eu acho que o trabalho falava por si (...). Ninguém queria comentar, ninguém queria quebrar, assim, e eu lembro que ficou um silêncio, assim, reinando (...) E eu fiquei feliz, eu fiquei feliz de não ter falado nada, de ter ficado em silêncio, de ter recebido comentários positivos, também foi massa. (SILVA, 2022).

É o *silêncio sambaqui* perguntando o que acontece na pausa? O que acontece na morte da palavra, na morte do corpo? A vida continua, os afetos permanecem, e seguimos lutando.

Eu acho que a partir do momento que eu falo sobre esse silêncio sobre esse poder (...) da fala e de que, enfim, eu já fui cortada várias vezes assim, sabe, e eu acho que eu trazer um trabalho que fala disso, dessa dessa dor, (...) do que causou né Eu acho que (...) é uma luta, porque mesmo se eu não falar nenhuma palavra, né, não ter a oratória e tal, mas eu tô falando de qualquer forma, eu falei mesmo se não tivesse nenhum instrumental, se fosse o completo mudo, (...) no silêncio tudinho, eu tava falando, sabe. E é, eu acho que eu considero, e por ser uma mulher preta também sabe, que isso (...) já carrega outra coisa, outra vivência, também junto. o fato de expor já um trabalho por exemplo na universidade desse já é uma coisa enorme, sabe? Para mim é uma coisa muito grande. (SILVA, 2022).

Fala pela primeira vez, reflete sobre uma fala de Audre Lorde (2019) e a relaciona com sua própria história afirmando: “Talvez eu não devia ter medo”.

2.3 A festa de Íris e Iara

É um dia ensolarado num quintal de terra batida e uma brisa suave sopra nas folhas. Uma árvore no centro, firme, com o caule dividido em dois ramos principais, perceptíveis mesmo com a imagem desfocada para evidenciar os nomes das artistas irmãs Íris e Iara Campos e de sua performance *Arreia*. O título, assim como os nomes das artistas, aparece confiante com uma fonte forte e bem estruturada, afirmando-se sem medo.

Então, *Arreia* é um sonho, um sonho materializado, um sonho antigo que começa em 2017, meu e da minha irmã gêmea Iara. Em 2016, o nosso caboclinho, caboclinho que a gente faz parte, Caboclinho 7 Flexas perdeu o seu Mestre, né, o nosso Mestre, que era Mestre Zé Alfaiate. E em 2017, a gente sentiu essa necessidade de, junto com o caboclinho, fazer essa homenagem ao... por todo amor que todo mundo sente por seu Zé, e tudo. Mas um projeto que foi adiado, foi adiado, a gente tentou em algumas leis de incentivo, não conseguiu. Pela minha dinâmica de maternidade, trabalho, mãe solo, meu estilo de vida bem do sistema assim, ficou difícil de me unir a minha irmã com uma frequência a ponto da gente criar Independente de edital. E aí com a pandemia, eu voltei a morar junto dela, e a gente viu aí a oportunidade de retomar esse grande sonho que é *Arreia*, né. (CAMPOS, 2022b).

Íris, além de artista-dançarina, também é professora de Artes e mãe solo, e conciliar todas essas responsabilidades, assim como a agenda da sua irmã, sempre foi difícil, até porque nossa sociedade foi condicionada a “*separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo*” (ARRUZZA, et al., 2018, posição 419). Como mãe e professora, Íris encaixa-se em duas categorias de trabalho de “produção de pessoas” comumente qualificado como “trabalho feminino”, mas também, como trabalho “gratuito” de mulheres racializadas, como também afirmam as autoras de *Feminismo para os 99% - um manifesto* (2018). Não que esses trabalhos sejam um fardo, ou que não sejam escolha da performer - sem entrar em questões mais pessoais do que é ser mãe solo no Brasil -, mas, nessa análise, é importante pontuar que o trabalho reprodutivo e de

produção de pessoas é um marcador de violência de gênero perante a sociedade, é algo que, querendo ou não, restringe um pouco as possibilidades de transformar sonhos em realidade.

Então, mesmo diante de toda a crise da pandemia e do governo bolsonarista, quando elas se reencontram numa única casa e organizam uma rede de apoio comum, a materialização do sonho torna-se possível. Com estreia em outubro de 2020 e financiado pelo SESC de Pernambuco, *Arreia* foi produzido como videodança e, dois anos depois, já passou por diversos festivais. Com a flexibilização da pandemia, também foi levado a palcos e gerou oficinas, estabelecendo outras relações e diálogos - bem como trabalhos - para as artistas.

Arreia estreou de forma remota em 2020, no segundo semestre de 2020, foi contemplado com edital emergencial do SESC Pernambuco, esse edital possibilitou a gente de materializar, né, questões que a gente não podia no momento, né, um figurino, materiais de cena, dar (...) uma força financeira ao caboclinho. *Arreia* quando estreou para a gente foi assim, um presente, um grande, grande presente da espiritualidade, espiritualidade que esteve presente sempre na criação. *Arreia* é ancorado em rituais de Jurema, (...) temos uma Mestra que nos guia espiritualmente, Paulinho, que também é envolvido, foi essa guiança também espiritual e foi essa essa força aí encantada (...) A gente se aproximou muito de muitos indígenas, nossos parentes. *Arreia* foi um dos grandes pontapés para nossa retomada indígena, pra busca da nossa ancestralidade, da história da nossa família (...). E a gente teve muitos retornos bons, importantes, que fazem a gente seguir até hoje com *Arreia*, né, a gente saiu da tela e estamos apontando aí os primeiros passos para um *Arreia* presencial, como é que a gente vai fazer para transmitir aquela mesma emoção, aquele mesmo sentimento, aquelas Sensações que o vídeo nos proporcionou, como é que a gente vai fazer isso na presença, né, no olho no olho, no cara a cara, como a gente vai trazer o encanto para um contexto urbano, para uma aldeia, ou para um quintal, né, seja lá o que for. (CAMPOS, 2022b).

Ao som da flauta, fotografias antigas são apresentadas no primeiro plano por mãos que ficam meio de fora do enquadramento. Imagens inicialmente desbotadas em sépia - e posteriormente coloridas também - de indígenas, de brincantes do caboclinho em suas vestes geralmente expansivas, cheias de penas e cores. As mãos que apresentam as fotografias dançam em uma dinâmica de entrada e saída da cena enquanto os registros contam a história coletiva-individual do brinqueado do qual Íris e sua irmã fazem parte: o Caboclinho 7 Flexas do Recife. A responsabilidade diante de quem veio antes no grupo, extrapola um simples de

apresentar a ancestralidade na performance, e reconhece através do apoio financeiro adquirido via edital que o Caboclinho 7 Flexas é uma comunidade.

Arreia (...) é uma homenagem ao Caboclinho 7 Flexas do Recife, (...) trata da nossa ancestralidade indígena, da ancestralidade indígena de Paulinho, Paulinho 7 Flexas, que o mestre do caboclinho, que assumiu caboclinho no lugar de seu pai, com o falecimento do seu pai, Mestre Zé Alfaiate. O *Arreia* fala do universo dos sonhos dentro da cosmologia indígena que acredita que, através dos sonhos que a gente se comunica com a espiritualidade e traz as lições e os saberes para o mundo daqui, o mundo de baixo, o mundo terreno. E foi através do sonho que o Caboclinho 7 Flexas do Recife nasceu. (...) E é a partir desse universo aí dos sonhos, e da brincadeira em si mesmo, do caboclinho, que nasce *Arreia*. (CAMPOS, 2022b).

A última imagem é afastada da cena, abrindo espaço para que Iara apareça, afastando-se da tela, encarando-a, receosa, suspeita, atenta. Ao afastar-se, é possível perceber, posteriormente, devido ao ângulo de filmagem e à sincronia entre elas, que Íris estava caminhando junto com ela. Íris ataca o ar ao redor delas, formando uma flecha com as mãos, e começa a contornar figurinos e adereços próprios do caboclinho ao redor de Iara, preparando-a, protegendo-a. Como verdadeiras irmãs que são, protegem uma à outra diante do mundo, são cúmplices, companheiras que vão juntas, seja para uma luta ou uma festa. Trocam de posição e, em formas diferentes, numa ordem diferente, Iara faz o mesmo pela irmã, personificando o que é sororidade.

Como a árvore atrás delas, são um tronco único dividido em duas partes singulares enquanto a flauta diminui e abre espaço para um breve silêncio: o *silêncio responsivo* de quem está avaliando o que vem por aí para poder atacar e defender-se.

Eu acredito que ele [*Arreia*] constrói novas formas de estar no mundo. Quando a gente entende que “tá, já somos frutos da colônia, colonialidade”, mas a gente não quer mais, não quer mais que eles escrevam a nossa história, a gente quer escrever a nossa história. Eu não aguento mais ler teses e mais teses de pessoas brancas sobre a minha pele, ou sobre a minha ancestralidade. E eu preciso batalhar, e estudar, e correr atrás, e dançar e colocar isso na arte, para dizer com a minha história. com as minhas palavras, que eu estou escrevendo essa história, junto com meus povos, junto com os povos, junto com o meu povo. (CAMPOS, 2022d).

A música recomeça, desta vez em ritmo de Guerra⁸. As irmãs se encaram e se equilibram mutuamente, até começarem uma luta que depende de manter a outra de pé para não cair. Uma batalha que não tem por intuito derrubar ou ver a outra como oponente, mas trocar movimentos, sustentar uma à outra e mostrar o que tem a oferecer. Mesmo no que parece briga, na realidade, é apoio, é comunidade, em que é possível cair, desequilibrar-se, apoiar-se, pois sempre terão confiança que a outra parte está ali, essa relação não é unilateral. Demonstram que, para a sororidade existir, é necessário que ambas participem, entendendo as necessidades uma da outra, gingando e jogando juntas.

Brincam com a aceleração e desaceleração, com o peso e contrapeso para gerar um equilíbrio-desequilíbrio. Afastam-se e, agora mais estáveis e confiantes, harmonizam uma sequência comum em espelho uma com a outra, com passos específicos da Guerra do caboclinho, reconhecíveis mesmo sem a música, ao som do silêncio (dessa vez *woolfiano*, nas entrelinhas, e *empático*, sem o corpo da música tão característica para o caboclinho).

A Guerra como passos de dança e a guerra como batalhas já estão nas entranhas do caboclinho, desde antes da colonização - dos povos indígenas entre si - , mas principalmente depois de 1500, contra os homens brancos europeus que invadiram, roubaram e violentaram não apenas as terras indígenas, mas também sua cultura e principalmente seus povos, através do estupro, escravização e genocídio. Nesse contexto, é difícil apontar quem mais sofreu nas mãos dos portugueses, porque a realidade é que todo mundo sangrava de uma forma ou de outra. A resistência criada dependia de todos, homens, mulheres, crianças, idosos; e mesmo que a colonização permaneça até hoje tentando derrubar suas terras para o agronegócio, diminuir sua cultura e seus saberes, sem tratá-los como conhecimentos legítimos, e violentar

⁸ *Guerra* é um ritmo do Caboclinho, caracterizado pelo ritmo acelerado, intenso e incisivo. Possui uma proposta muito mais ligada à luta do que os outros, tendo movimentos marcados pela agilidade e precisão (Maria Eugênia, **Brincante em casa**, 2020)

suas mulheres e crianças através de diferentes assédios, a guerra dança permanece nas entranhas, lembrando que festejar também é uma forma de guerrear, de lutar:

Eu posso considerar sim (...) uma performance feminista dentro da ideia de que o feminismo, ele é mais uma frente para combater o colonialismo, né? Então, o fato de estarmos tocando na história dos nossos originários, o fato de a gente tá acessando essas memórias dos que foram pela guerra, pela invasão, pela dominação dos nossos corpos, e a gente tá afirmando que a gente existe e que a gente resiste, e que a gente não vai morrer, e que a colonialidade não vai nos destruir, que nós estamos há 522 anos aqui, batalhando, e mesmo com todo o cimento por cima da gente, com todo o esgoto, com toda a morte, com todo genocídio e etnocídio, estamos nas periferias, estamos em Água Fria, mantendo o caboclinho, junto com todos os integrantes, junto com Paulinho, levando o caboclinho para outras esferas de contemplação que não sejam só a cidade do Recife. Então, dentro dessa perspectiva de combate ao colonialismo, sim, nossa performance, ela tem, ela tem o braço do feminismo. (CAMPOS, 2022c).

Ao fundo, em ocas feitas apenas de caules, sem nada para fechá-las ou cobri-las, as duas preparam-se, cada qual no seu espaço. São gêmeas, não são a mesma pessoa; são mulheres, mas cada qual tem sua subjetividade e sua personalidade, visível até na forma de se abaixar.

Arco e flecha em mãos, a música retorna com elas dançando novamente. Saem à caça, observando os sinais da natureza, entendendo a ciência dos povos originários, atacam, escutam, mantêm-se prontas para se defender ou atacar. Mesmo em movimento, permanecem ainda no estado de *silêncio responsivo*.

Arreia transformou muito o nosso olhar sobre, sobre quem somos, né. *Arreia* (...) é, está sendo e será sempre um mega portal para a ancestralidade, (...), para nossa comunicação com os nossos ancestrais mais próximos até os ancestrais mais antigos. É uma comunicação direta com o mundo espiritual e, fisicamente, isso mudou muito com essa forma de dançar. A gente foi (...) obrigada a acreditar por muito tempo que a nossa dança não era interessante, ou que a nossa dança era menor por ser popular. (CAMPOS, 2022c).

Correm atrás da presa inexistente e deixam o espaço sob o olhar da câmera que capta os detalhes e sutilezas da luz atravessando as folhas, da estrutura da árvore, das ocas e dos objetos que ela guarda. *Silêncio empático* e *antropofágico*, mesmo sem o corpo físico das duas, sentimos a tensão da presença delas, através dos objetos e do espaço que também são extensão delas.

Ao afastar-se das ocas, a música já está aumentando novamente, dessa vez em um Baião⁹, e as artistas são vistas com lanças em mãos, dançando uma com a outra, uma contra a outra, sem nunca terem o intuito de ferir. Não é uma guerra e sim uma festa, as relações de troca, de encontros estabelecidas demonstram novamente a cumplicidade entre as duas. Arrudeiam a árvore central, cada qual por seu lado, no seu ritmo, fazendo movimentos que fazem sentido para si naquele momento, elas se divertem com lanças nas mãos.

Eu trago realmente a ideia, hoje, do combate ao colonialismo, né, da decolonização, da descolonização dos corpos. Entender que nós não nos enquadramos no padrão europeu, nós não somos brancas, não somos magras, (...), não temos o corpo padronizado do balé clássico, a gente tá falando de um corpo originário, negro, indígena, que dança de pé no chão, que defende a proteção e a salvaguarda dos saberes ancestrais, que defende a edificação do corpo como um todo e não do corpo separado grego, que separa a existência, que separa natureza do que a gente é, nós somos o todo. (CAMPOS, 2022d).

Repousam as lanças apoiadas na árvore cujos galhos estão enfeitados com os colares de contas e/ou sementes com os quais dançam antes de vesti-los como Guias. Seguem dançando, atacando e se defendendo, alternando tanto quanto a música, aumentando e diminuindo de volume, independentemente dos movimentos realizados. A dança agora intercala referências ao caboclinho e à dança contemporânea, carregando um pouco das nuances e das trajetórias das artistas para além do Caboclinho 7 Flexas, transcendem o Caboclinho e o discurso específico da identidade coletiva que carregam, falam também de si, de seus anseios e angústias que podem ou não passar pelo lugar de fala político-social que ocupam.

Cada qual diante de sua oca vai desacelerando, compreendendo as sensações trazidas do que foi vivido, experimentado. Vão mudando do estado que estavam para um *silêncio dialógico*, muito parecido com o responsivo, mas numa nuance de alguém que fala e escuta,

⁹ O *Baião* é um ritmo semelhante à *Guerra*, porém marcada mais pela fluidez dos deslocamentos em filas ou na relação de duplas das filas, relação com o espaço através das manobras dos cordões, do que pela movimentação incisiva de luta. (Maria Eugênia, **Brincante em casa**, 2020)

processa o que foi dito por si e pelo outro, silencia para compreender e processar o conhecimento:

Aqui, nessa dança, tem tudo da gente, tem tudo de mim, tem tudo de Iara, tem tudo do que é o caboclinho, tem tudo do que é Paulinho, aqui, a gente fala das memórias do 7 Flexas, que são as memórias dos nossos povos ancestrais, que são as memórias das minhas bisavós, que são as nossas memórias, que são o presente e o futuro. A gente não tá falando só do passado, a gente fala de uma nova forma de ver o futuro e uma nova forma de se colocar no presente. (CAMPOS, 2022c).

Íris permanece no chão, movimentando-se de acordo com os chocalhos que Iara toca levemente, limpando o espaço, assentando o chão, sujando-se nele. A câmera dança junto com Íris. Iara dança com os chocalhos meio fora de enquadramento, não precisa aparecer, o toque é audível, tal qual o *silêncio empático*, denunciando sua presença.

Um ramo-cordão de folhas envolve Íris, sendo integrado assim à performance como um *silêncio antropofágico*, enquanto um canto do caboclinho é entoado e tocado com os chocalhos. Íris é o ramo de folhas e as folhas são o movimento de Íris, a conexão com o ambiente própria dos povos indígenas que compreendem a unidade entre corpo humano e corpo natureza, que um não consegue manter-se saudável - em seus diversos sentidos - com o outro doente:

Recife tinha (...) uma ideia muito... muito eurocentrada de corpo, de que o corpo da dança popular, ele precisa higienizado, ele precisava ser retocado, limpo pelas linhas clássicas. e *Arreia* firmou na gente né, ancorou na gente, a certeza de que essa é a nossa dança, é desse jeito que a gente quer dançar, é nesse, nesses povos que a gente quer tocar, é com a força dos originários que a gente quer se comunicar, a gente não quer mais que o euro, o euro-centrado nos atravesse. Nós já somos atravessados, né. Não adianta, somos colonizados, mas a gente tá cada vez mais desfazendo dessas estruturas coloniais e refletindo nossa... nossa nova forma de estar e de ser, e de lutar e de se expressar através da dança que a gente acredita e da dança que a gente faz. (CAMPOS, 2022c).

A imagem é transportada de Íris soltando-se do ramo-cordão para Iara dançando e relacionando-se com os colares por trás da árvore com as lanças apoiadas. A música vai

retornando como um *Perré*¹⁰ e, aos poucos, as duas irmãs também, movimentando-se juntas, mas separadas, enquanto a câmera as captura mais de cima.

Então, eu acho que, eu acho que *Arreia*, graças ao encanto, graças a todos os nossos Mestres e Mestras, todas as entidades, tudo que a gente acredita e firma, né, cada vez que a gente coloca *Arreia* para frente, é uma forma de combater essas estruturas, é uma forma de atualizar os corpos, as diferenças dos corpos, é uma forma de dar voz a quem foi calado por todos esses anos, é uma forma de abrir o som de quem foi silenciado por tanto tempo. (CAMPOS, 2022d).

A dança vira uma brincadeira das irmãs registrada no quintal de casa por uma câmera que é convidada para brincar/dançar junto com elas. Até que Íris sai de cena e Iara permanece dançando consigo mesma, num estado de quase transe, de quem vive intensamente a energia que os movimentos produzem. Sentir-se segura para chegar nesse estado não é muito comum para mulheres por conta das diversas violências que nos deixam em constante estado de alerta e de autocontrole; é necessário um ambiente confortável, com pessoas nas quais confiamos para nos permitirmos ser e curtir com essa profundidade.

A câmera muda de ângulo novamente, passando a captar Íris empoleirada na árvore, jogando confeitos diversos para cima, sobre a irmã que está no chão. Para Iara, os doces são irrelevantes diante da garrafa de mel tirada da bolsa da gêmea no tronco/galho, ela se lambuzava com o mel, como se fosse água para quem tem sede, e volta a dançar.

Tantas situações em que, teoricamente, era natural ter certas atitudes por ser mulher, e eu não gostava, ou brigava, ou discutia, sem entender nada ainda, nem perceber que isso seria o feminismo, né? entrei em contato com o feminismo bem adulta já (...), eu acho necessário ser feminista, e acho necessário também todas as discussões ao redor do movimento, ne, essas discussões que, que questionam lugares em que o feminismo acontece, ou que o feminismo não acontece, ou que ele só acontece para mulheres brancas e exclui mulheres negras e indígenas, para quem é e como pode se transformar com o passar do tempo. (CAMPOS, 2022a).

Íris desce da árvore e dança agora com uma cuia de água numa mão e plantas diversas na outra, derramando e aspergindo água com as plantas, unguindo, abençoando, enquanto a

¹⁰ *Perré* é um ritmo do caboclinho caracterizado por ser um pouco mais tranquilo que os outros e ter movimentos mais fluidos e precisos, trabalhando mais com direções dos movimentos num espaço limitado

terra gruda no mel em Iara. Ela torna-se mel e terra (*silêncio antropofágico*), enquanto a câmera aproxima de seus olhos, olhos de guerreira.

Ainda atordoadas, elas dançam juntas, desequilibram-se em meio à Guerra que retorna após o abafar do Baião. A festa pausa para que a luta aconteça, mas o torpor ainda não permite uma Guerra firme, elas ainda não estão prontas.

Eu não tenho como tá na cidade botando pra lascar no meio ambiente achando que lá na floresta isso não vai reverberar né, isso é ecofeminismo, isso é... isso é uma forma diferente de ver o corpo no mundo né, e os nossos ancestrais estão falando isso para gente há muito tempo, mas a nossa mente colonizada não consegue acessar e na verdade são muitas violências né, são muitas formas de silenciar esses lugares. A gente tá e vivendo o inferno dos povos indígenas parece que a gente tá em 1500, (...) e fica tudo por isso mesmo porque foi assim o nosso etnocídio, foi assim nosso genocídio. E a gente se manter vivo, a gente batalhar, e martelar na cabeça de todo mundo que não é desse jeito que a gente vai seguir, que desse jeito a gente vai morrer, vai morrer todo mundo, que nada vai ficar em pé. (CAMPOS, 2022d).

Voltam para as ocas, lavam-se, preparam seu ritual e arrumam-se, cada qual de acordo com suas necessidades e seu tempo, ajudando uma à outra, para festejar e lutar com o Caboclinho. Como uma coroação, o toque final do cocar em duas guerreiras, prontas para luta e para a festa de uma vez só. Alinham-se, entoam seu grito de guerra e festejam, dançam e atacam como rainhas conquistando o mundo, retomando o que é seu por direito. Não silenciam, dialogam entre si, sororizam; relacionam-se com o espaço, respondem o que ele propõe; dançam seus antepassados, antropofágicas, mas sem perder quem são.

Quando a gente traz a Jurema, quando a gente traz (...) as memórias dos confrontos com o ritmo da Guerra, quando a gente traz as memórias das festividades com o Baião, quando a gente traz a conexão com o Divino com o Perré, quando a gente traz a presença do encanto materializado com a macumba do Caboclo, (...) quando a gente traz Paulinho conduzindo esse espaço, quando a gente traz Marcelle que é a nossa mestra de juremeira conduzindo esse espaço-ritual, a gente tá dizendo que a gente não vai morrer, que eles não vão nos matar, que não vão nos calar, que o nosso corpo dança em festa, que o nosso corpo resiste em festa, e não em morte, e não em tristeza, e não em violências, como eles fazem a gente acreditar todo dia matando a gente na nossa alma (...). Cada indígena, cada preto que tomba, é um tombo na nossa alma. (CAMPOS, 2022d).

Tudo volta para a árvore, para as raízes e para a fronde. Tudo é vida e é festa.

Considerações finais

É impossível falar dessas performances sem emocionar-se, sem se afetar. Ao longo da pesquisa, é perceptível como cada uma das artistas inscreve-se em sua obra, como misturam-se performer e performance, mas ao mesmo tempo, como se assemelha na forma e na proposta de como romper os silenciamentos existentes em relação ao corpo que são.

Em todas as obras e depoimentos, é apontado o silenciamento epistêmico, uma visão crítica da experiência de todas elas na universidade, e as violências étnico-raciais experienciadas entre seus pares. As denúncias são feitas de forma sutil e poética, pela própria existência; “e nunca é sem medo - da visibilidade, da crua luz do escrutínio e talvez do julgamento, da dor, da morte. Mas já passamos por tudo isso, em silêncio, exceto pela morte.” (LORDE, 2019, p. 44). E elas não estão mortas. Em todas as performances, apesar de os depoimentos falarem de muitas dores e dificuldades dos lugares que ocupam, suas propostas são cheias de vida, seja através das músicas e/ou dos movimentos, elas falam de um lugar de poder, de não quem lutou e venceu a violência.

Quanto aos tipos de silêncio, há uma variedade grande de seus usos, Irla pendendo mais para o *antropofágico*, *woolfiano* e *empático*; Íris e sua irmã, Iara, utilizando quase todos mais com ênfase no *responsivo/dialógico* junto com o *antropofágico*; e Nadja mais próxima do *silêncio sambaqui* e do *responsivo/dialógico*. Essas escolhas têm muito a ver com cada performer, com suas subjetividades, mas também demonstram que, mesmo quando a obra não fala necessariamente sobre silêncios/silenciamentos, os mesmos se fazem presentes nas artes performáticas.

Nos trabalhos, os silêncios aparecem não como silenciamentos, mas como escolhas necessárias para que diálogos sejam estabelecidos, para que ecoem na audiência, gerando outras conexões, outras discussões para além do tema central da performance. Nos espaços “vazios” os gritos amplificam-se.

Mesmo quando falamos de sutilezas que não parecem tão políticas, só de falarmos, a partir do lugar que ocupamos, do corpo que somos, isso já é político. Tudo que nos incomoda já foi falado, tudo que nos move já foi dito por outra pessoa de outra forma, o que nos cabe é investigar e expressar como percebemos e sentimos na nossa individualidade e intimidade “enquanto sofremos os velhos anseios, combatemos as velhas advertências e os velhos medos de ficarmos em silêncio, impotentes e sozinhas, enquanto experimentamos novas possibilidades e potências.” (LORDE, 2019, p. 39), pois é nessas sutilezas que nos encontramos com outras questões maiores que nós mesmas.

Ao produzir as conexões, é perceptível como algumas análises trazem com mais profundidade alguns temas do que outros. Isso é justificado tanto pelo teor da performance, a duração e a implicação do corpo das artistas em cena, como também pela abertura das performers nas entrevistas, o que é completamente natural sabendo das personalidades de cada uma e do grau de intimidade com a pesquisadora.

Como último ponto, o acervo das artistas, mesmo não sendo pensado para ser transformado no material proposto neste trabalho, é belíssimo, e acabou sendo uma seleção de imagens criada principalmente pelo olhar da autora como espectadora. Através do *ecos*, texto e imagem, é possível conhecer tanto as performances, como vislumbrar um pouco sobre as artistas e sobre a autora desta pesquisa. Apesar de ser estruturado para serem volumes únicos de cada performance, *ecos* tem potencialidade de ser desenvolvido um projeto futuro com outras performances e artistas, talvez em outro formato, e, mesmo não havendo planos presentes para tal, é interessante deixar essa possibilidade aberta.

É perdendo nossa voz que podemos escutar e ecoar outras vozes, a fim de desenvolver uma luta mais engajada e acolhedora. Afinal, é necessário silêncio, espaço vazio e uma superfície reflexiva de ondas sonoras para que o eco exista. Silenciemos então,

esvaziando-nos de nós mesmos e abrindo nossas mentes e nossos corpos para ecoar outras vozes.

Referências

- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99% - um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- BARBATUQUES. **Do mangue a manga** [2002]. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=s4dDXrAIHeA> >. Acesso em 16 out. 2022.
- BENJAMIN, Walter. The Metaphysics of Youth. In: **Selected Writings, volume 1**. 2002.
- BEZERRA, Irla Silva Avelino: depoimento [parte inicial]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (vídeo)
- _____: depoimento [parte final]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (vídeo)
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. **Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy**. [Ebook]. Taurus, 2020.
- CAMPOS, Íris Domingos Barbosa: depoimento [identificação Iris]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (áudio)
- _____: depoimento [objeto/arreia pt 1]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (áudio)
- _____: depoimento [objeto/arreia pt 2]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (áudio)
- _____: depoimento [potencialidades]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (áudio)
- DO CÓCCIX ATÉ O PESCOÇO. **A carne**. [Compositor]: Seu Jorge; Marcelo Yuka; Ulisses Cappelletti. [Intérprete]: Elza Soares. Bahia: Gravadora Maianga, 2002. 1 CD (62 min)

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1986). **Novo dicionário da língua portuguesa, 2ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.** LIMA, Mario Pereira de Souza (1937). Grammatica Expositiva da Lingua Portuguesa, São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- FURQUIM, C. H. de B. A Pesquisa Identitária e o Sujeito que Pesquisa. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 11–23, 2019. DOI: 10.9771/cgd.v5i1.31914. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/31914>. Acesso em: 12 out. 2022.
- HOOKS, bell. **o feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Editora Rosa dos Tempos, 2000.
- INSTITUTO BRINCANTE. **Brincante em Casa | Danças Brasileiras - aula Caboclinho Guerra com Maria Eugênia.** Youtube, 19 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7IUSoqCr0X8>>. Acesso em: 21 de set. 2022.
- _____. **Brincante em Casa | Danças Brasileiras - Baiano ou Baião com Maria Eugênia.** Youtube, 26 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8rWJENmj_ys> Acesso em 21 de set. 2022.
- _____. **Brincante em Casa | Caboclinho Perré com Maria Eugênia.** Youtube, 12 de maio de 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xBTEyntamJs>>. Acesso em 21 de set. 2022.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira - 1 ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAMAS, Olga. **Movimentos do Silêncio:** Uma Dança Cartográfica. Tese de Mestrado em Dança na UFBA. Bahia, 2018.
- LARRAÑAGA, Inácio. **O silêncio de Maria.** São Paulo: Paulinas, 1987.
- LORDE, Audre. **Irmã Outsider.** [Ebook]. Autêntica Editora, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Coleção Encruzilhada. Editora Cobogó: 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. **Pode um cu mestiço falar?** (2015). Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> . Acesso em 05 de out. 2022.

PEREIRA, M. Júlia G. C. Silenciamentos femininos: reações em memória, performance e política. In: **Anais do 29º CONIC UFPE.** 2021. [no prelo].

PESQUISARTES GRUPO DE PESQUISA. **Mostra de Trabalhos de Oficina 6 - 2020.2 | Dança UFPE.** Youtube, 30 de setembro de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=M5B_G4xN3LA >. Acesso em: 12 de mar. de 2021.

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?.** Editora Letramento: 2017.

ROQUE, Tatiana. **Erotismo na política.** Editora n-1, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: **Novos estudos CEBRAP** [online]. 2007, n. 79, pp. 71-94. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>>. Epub 01 Jul 2008. ISSN 1980-5403. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002007000300004>.

SESC EM PERNAMBUCO. **#CulturaEmRedeSescPE ARREIA 26/10.** Youtube, 26 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=58PAcpT4KRg>>. Acesso em 12 de mar. 2022.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. EDUFBA: BAHIA. 2008.

SILVA, Nádja Maria dos Reis: depoimento [entrevista nadja]. Entrevistadora: Maria Júlia Gusmão Costa Pereira. Recife: 2022. (video)

TIBURI, Márcia. Feminismo dialógico: notas para a fundamentação de um projeto epistemológico e ético-político. In: TIBURI, Márcia (coord.). **Curso Feminismos para uma outra sociedade**. 2020. [no prelo].

ZAMBONI, Silvio. **A Pesquisa em Arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2. ed. Campinas,. SP: Autores Associados, 2001.

Anexos

Anexo A - Modelo Entrevista semi-estruturada

Parte 1: Identificação

- Qual seu nome e idade?
- Como você se descreveria e ao seu lugar de fala (substantivos, adjetivos, rótulos, títulos,...)?
- Você se considera feminista? Por quê?

Parte 2: Objeto de estudo

- Fale sobre sua obra/performance/espetáculo (nome do objeto de estudo) em termos de conceitos base e tema, público esperado, processos criativos e pessoais, impressões ao longo e ao final, feedbacks e críticas recebidos (tentar contemplar diferentes aspectos da obra).
- Como você se afetou/se sentiu física e emocionalmente enquanto produzia/apresentava essa obra?
- Como você acha que sua performance afetou o público?
- Quanto de si você acha/sente que mostrou/colocou nessa obra? Por quê?
- Você considera essa performance como feminista? Por quê?
- Sabendo a importância do silêncio / dos silenciamentos na forma como as mulheres estão constituídas culturalmente no Brasil / na América Latina, sua categorização e sua construção como próprio do 'ser mulher', como você acha que o(s) silêncio(s) / silenciamento(s) atravessa(m) sua obra?

Parte 3: Potencialidades

- Como você acha que sua performance pode nos conduzir a uma atualização do feminismo para contemplar diferentes corpos / corpos?
- Como você acha que podemos ecoar as vozes de diferentes mulheres e as questões que nos atravessam a partir do corpo/da dança?

- Você considera que seu trabalho constitui ruptura com os silêncios / silenciamentos que nos são constitutivos? Fala um pouco sobre isso?

Anexo B - *ecos: Ventre*

Link:

<https://drive.google.com/file/d/1UHsfrX8QhlW4TxKxQ1FttLRWsvqby3vO/view?usp=sharing>

🔗

Anexo C - *ecos: De andata, tu tem medo do que vem?*

Link:

<https://drive.google.com/file/d/1Z7sfhZOp8H5xvORpeYf9M1vwNjIHtSuL/view?usp=sharing>

🔗

Anexo D - *ecos: Arreia*

Link:

https://drive.google.com/file/d/15IirA-zlksW1sCc-8Ub0x6OUW_LVJim3/view?usp=sharing