



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

**JAMYSSON IAN LIMA SOUZA**

**CONFABULAÇÕES CRÍTICAS EM UM CHÃO CONSERVADOR:  
VIOLÊNCIAS CONTRA ARTISTAS DO CORPO EM ESPAÇOS PÚBLICOS DA  
PARAÍBA E PERNAMBUCO A PARTIR DE 2018**

**JOÃO PESSOA, PB**

**2023**

JAYSSON IAN LIMA SOUZA

**CONFABULAÇÕES CRÍTICAS EM UM CHÃO CONSERVADOR:  
VIOLÊNCIAS CONTRA ARTISTAS DO CORPO EM ESPAÇOS PÚBLICOS DA  
PARAÍBA E PERNAMBUCO A PARTIR DE 2018**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação Dança, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em dança.

**Orientadora:** Profa. Dra. Líria de Araújo  
Morais

**JOÃO PESSOA, PB**

**2023**

## JAMYSSON IAN LIMA SOUZA

### Catálogo na publicação Seção de Catalogação e Classificação

S729c Souza, Jamysson Ian Lima.

Confabulações críticas em um chão conservador :  
violências contra artistas do corpo em espaços públicos  
da Paraíba e Pernambuco a partir de 2018 / Jamysson Ian  
Lima Souza. - João Pessoa, 2023.

76 f. : il.

Orientação: Líria de Araújo Morais Morais.  
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Dança - TCC. 2. Dança - Espaços Públicos. 3.  
Artistas do corpo - Violência - Região Nordeste. 4.  
Dança (Arte) - Paraíba - (2018 -). 5. Dança (Arte) -  
Pernambuco - (2018-). I. Morais, Líria de Araújo  
Morais. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 793.3(043.2)

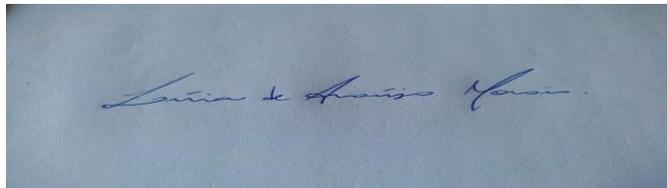
JAMYSSON IAN LIMA SOUZA

CONFABULAÇÕES CRÍTICAS EM UM CHÃO CONSERVADOR:  
VIOLÊNCIAS CONTRA ARTISTAS DO CORPO EM ESPAÇOS PÚBLICOS DA  
PARAÍBA E PERNAMBUCO A PARTIR DE 2018

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Dança, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em dança.

Aprovado em: 13/ 11/ 2023.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Liria de Araújo Morais (Orientadora)  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof. Dr. Elthon Gomes Fernandes da Silva  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> Candice Didonet  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Dedico este trabalho a minha avó Aguida,  
minha mãe Inácia e meus irmãos: Maria  
Luíza e Théo.

## AGRADECIMENTOS

À minha avó, Aguida, por ser meu porto seguro e sempre mobilizar todas as forças para me fazer feliz.

À minha mãe Inácia, por ser sempre sonhadora dos meus sonhos. Com ela aprendo sobre o potencial de uma educação afetiva e movida pela coragem.

Aos meus irmãos Maria Luíza e Théo José, por me fazerem sentir amor em todas dimensões da minha existência e, acreditar, na luta por um futuro digno a todos: Esse caminho é por vocês!

À Líria Moraes, pela amizade e por ter acreditado no meu interesse pela pesquisa, me orientando ao longo da graduação no Programa de Iniciação Científica e, agora, no trabalho de conclusão de curso: obrigado por aguentar minha ansiedade!

Aos professores da UFPB: Candice Didonet, Cleonides Silva, Carolina Teixeira, Elthon Fernandes, Quezia Furtado, Rhoberta Ramos, Daniela Santos (in memoriam), Victor Neves, Michelle Boaventura, Arthur Marques, Sérgio Oliveira e Vália Vicente.

À Daiane Nonato que, por meio de um processo artístico-educacional durante a minha infância, me provocou a refletir sobre o mundo por meio do movimento.

Aos amigos cultivados em solo pernambucano, em especial: Ayron Carlos, Bruna Maria, Flávia Araújo, Iara Cavalcante, João Victor, Matheus Cintra, Mariana Paiva, Sara Cavalcante e Vitória Viana.

Aos amigos que ganhei ao longo desses anos em João Pessoa, em especial: Cinthya Borges, "Dôra", Fábio Queiroz, Gustavo Pragana, Guilherme Munir, Iago Andrade, Rute Prazim, Tamires do Nascimento, Társis e Zona.

À Bárbara Santos, Renna Costa e Rebeca Godim, por concederem as entrevistas que ajudaram na composição desse estudo.

Aos que lutaram pela inserção das cotas e auxílios para permanência estudantil nas Universidades. Foi por essa política assistencial, que esse estudante, nascido no alto sertão pernambucano, conseguiu concluir o ensino superior.

À Deus, Nossa Senhora das Dores, São José e São Jorge!

“Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!  
Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos.  
Não sou da nação dos condenados.  
Não sou do sertão dos ofendidos!  
Você sabe bem: conheço o meu lugar!”

Belchior (1971)

## RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso, se estrutura a partir de uma análise crítica, poética e política acerca de casos de artistas do corpo, dos estados da Paraíba e de Pernambuco que, a partir do ano de 2018, sofreram algum tipo de violência ao performar em espaços públicos. Para isso, os princípios para análise documental, bem como, para estudos de casos foram aglutinados, a fim de construir ferramentas metodológicas para entrevistar três artistas do corpo. Essas, que atuam no campo da performance em espaços públicos e, foram violentadas, durante suas ações poéticas. Dessa forma, guiados por uma contextualização acerca do campo da performance em suas dimensões transgressoras, os casos das artistas violentadas foram analisados de forma atenta e ética. Com isso, buscou-se compreender, as influências do sistema conservador para com as poéticas do corpo e as estratégias de perseguição na contemporaneidade. Assim, percebe-se que, esse projeto de perseguição às artes, que ocupam os espaços públicos, confronta o direito à liberdade e violenta essas pessoas, as quais são atingidas, para além das poéticas tratadas em suas obras.

**Palavras-chave:** artistas do corpo; espaços públicos; violência; região nordeste.

## **ABSTRACT**

This end-of-course work is based on a critical, poetic and political analysis of cases of body artists from the states of Paraíba and Pernambuco who, in 2018, suffered some kind of violence while performing in public spaces. To do this, the principles of documentary analysis and case studies were brought together in order to build methodological tools to interview three body artists who work in the field of performance in public spaces and have been violated during their poetic actions. Thus, guided by a contextualization of the field of performance in its transgressive dimensions, the cases of the raped artists were analyzed in an attentive and ethical manner. With this, we sought to understand the influences of the conservative system on the poetics of the body and the strategies of persecution in contemporary times. Thus, it can be seen that this project of persecution of the arts, which occupy public spaces, confronts the right to freedom and violates these people, who are affected beyond the poetics dealt with in their works.

**Keywords:** body artists; public spaces; violence; northeast region.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Performance “Involuntário”- João Pessoa (PB). Rayrane (2019) .....	20
Figura 2 “Há-Feto in Rastro”. Juan Feres (2019) .....	26
Figura 3 “Há-Feto in Rastro”. Magno (2019) .....	27
Figura 4 “Há-Feto in Rastro”. Juan Feres (2019) .....	28
Figura 5 “Trajeto de Beterrabas” na UEPB. Zilmarc Paulino (2017).....	32
Figura 6 “(Des)organização”. Acervo Pessoal (2019).....	34
Figura 7 “Experimento para (des)ocupação”. Daniel Diniz (2018).....	38
Figura 8 Reobragem de “Experimento para (des)ocupação”. Lua Aires (2018) .....	40
Figura 9 Moção de Repúdio COMU. Site do COMU (2018).....	42
Figura 10 “Baldía” por Renna Costa. Davi Batista (2019) .....	45
Figura 11 “Baldía” - Renna e os que a insultavam. Davi Batista (2019) .....	47
Figura 12 Renna Costa em ação com “Baldia” Davi Batista (2019) .....	48
Figura 13 “ContraMola: memórias insurgentes”. Felipe Godim (2020).....	50
Figura 14 “ContraMola: memórias insurgentes”. Felipe Godim (2020).....	52
Figura 15 “ContraMola: memórias insurgentes”. Felipe Godim (2020).....	53
Figura 16 Público da performance “Andadura”. Acervo Pessoal (2022).....	58
Figura 17 Performance “Andadura”. Raana Rocha (2022).....	59

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 OCUPAR OS CHÃOS PÚBLICOS PARA DESOBEDECER AOS SISTEMAS...</b>	17
2.1 Sobre performance em espaços públicos.....	17
2.2 Performances em espaços públicos e a insurgência poética.....	22
2.3 Rastros de perseguição às artes do corpo.....	29
<b>3 PENSANDO VIOLÊNCIAS CONTRA ARTISTAS DO CORPO EM CHÃOS DA PARAÍBA E PERNAMBUCO</b> .....	<b>36</b>
3.1 Bárbara Santos em “Experimento para (DES)ocupação” .....	37
3.2 Renna Costa, “Baldia” e as intimidações na feira de Caruaru.....	44
3.3 Rebeca Godim em “Contra-Mola”.....	49
<b>4 CONFABULANDO RESISTÊNCIAS: ESTRATÉGIAS PARA DANÇAR EM CHÃOS CONSERVADORES</b> .....	<b>55</b>
4.1 Tramando metodologias de enfrentamento a partir das performances em espaços públicos.....	55
4.2 Ocupar os chãos com danças embativas! .....	61
<b>5 CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS</b> .....	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>67</b>
<b>APÊNDICE - ENTREVISTAS</b> .....	<b>70</b>
Entrevista com Bárbara Santos.....	70
Entrevista com Renna Costa.....	74
Entrevista com Rebeca Godim.....	75

## 1 INTRODUÇÃO

Esse estudo, consiste no trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba. Nessa pesquisa, observa-se - a partir de uma análise poética e política - casos de artistas do corpo, da região Nordeste do Brasil que, a partir do anos de dois mil e dezoito, ao realizarem performances em espaços públicos dos estados de Pernambuco e Paraíba, sofreram algum tipo de violência coercitiva.

Para isso, ao longo do texto, uma contextualização desse campo artístico, irá subsidiar os estudos de caso. Nesse processo, em alguns momentos a escrita será feita na primeira pessoa, legitimando as experiências do autor enquanto artista. Além disso, busca-se, nessa escrita, um olhar ético e, principalmente, atento ao lugar sociopolítico de homem branco, num trabalho em que o foco é dado às vozes das artistas nordestinas, que lidam com performances em espaços públicos.

Esta pesquisa, de caráter documental, baseada nas explicações sobre o método interpretativo de fontes diversas, como aponta Almeida; Guindani; Sá-Silva (2009), está atrelada as perspectivas acerca dos estudos de caso na pesquisa qualitativa como aponta Minayo (2002). Também, se ancora aos pensamentos de Rafael Guarato (2020), no que diz respeito a ideia de crítica na dança como campo político, respeitoso e testemunhal.

Além disso, um levantamento bibliográfico foi feito para auxiliar nos diálogos desenvolvidos ao longo do texto, compreendendo que, a agenda conservadora e neoliberal que guia a cultura brasileira, acontece a partir de um processo constante de coerção dos corpos. Esse projeto repressivo, tem por interesse, uma certa produtividade - o que se assemelha aos pensamentos de Foucault (2014) sobre a docilização dos sujeitos. Dessa forma, quem burla o sistema neocolonial, propondo outros modos de mover, como aponta a performer e intelectual Jota Mombaça (2021), acaba sendo alvo das violências do Estado que, não atua diretamente, mas educa a sociedade a reprimir aqueles que subvertem o sistema, propondo outras lógicas de corpo num chão violento.

Os caminhos que constituem as histórias das artes do corpo são feitos a partir de interesses de pessoas que, ao perceberem o espaço-tempo que estão localizadas, organizam poéticas com suas realidades, gerando assim,

questionamentos e conflitos. Essas inquietações, como aponta a pesquisadora Christiane Martins (2021), são expostas com os artistas das vanguardas europeia do século XX que, ao confrontar com modelos estéticos, estavam propondo - dentre tantas coisas - uma maior participação do público com a obra, além de provocar os artistas a explorarem novos espaços para suas feitura, saindo dos lugares convencionais e ocupando novos ambientes.

É evidente que, ao burlar o sistema cultural, pensando as questões sociais por um viés mais radical, as vanguardas artísticas como o futurismo, dadaísmo e o surrealismo, ficavam sujeitas a repressões por parte de um sistema político e estético padronizado aos moldes da época. Assim, com o avanço do neoliberalismo e o impulso do capitalismo, artistas que se colocavam contra as configurações comportamentais da época, eram tidos como subversivos.

Na América Latina, com sua historiografia validada a partir da ótica da colonização, sempre houve repressão. Os artistas que, ao propor ideias que não estivessem sob a ideologia vigente, eram vistos como desobedientes e, assim, desvalorizados do terreno hegemônico das produções reflexivas.

Do século XX até a atualidade, os processos repressivos vêm se atualizando com ditaduras militares que, no contexto brasileiro, os artistas contrários ao regime se tornaram criminosos. Isso se dava, pois, naquela época, a censura<sup>1</sup> se tornou política de Estado e, em caso de ilegalidade, as punições poderiam variar de torturas psicológicas até a morte.

Olhando o Brasil contemporâneo, num contexto em que o neoliberalismo impera, auxiliando no crescimento da extrema direita, artistas usam das poéticas do corpo para mover suas insatisfações. Nesse processo, essas pessoas ocupam os espaços públicos frente aos problemas de um país, usando do movimento para aguçar críticas e, alterando a lógica da cidade que, como aponta Simas (2019), não é mais lugar para encontros sensíveis, mas, somente, de passagens.

Olhar a capacidade que determinadas obras possuem em dismantelar o ritmo dos espaços públicos, nos ajuda a entender os motivos pelos quais são cerceadas e, os artistas que realizam, violentados. Com a escalada da extrema direita em suas agendas tradicionalistas, baseadas num moralismo obscurantista, pessoas que

---

<sup>1</sup> A partir dos escritos de Maria Cristina Castilho Costa, a censura é um termo amplo nos debates contemporâneos. Entretanto, na história, foi construída como uma ferramenta para regulamentar atos a partir do interesse do Estado e, inibir a circulação de informações que se contrapunham à ideologia vigente.

propõem por meio das artes do corpo discussões sobre problemas sociais, são tidas como inimigas do Estado, por ameaçar os bons costumes de um determinado grupo social.

Assim, o meu interesse acerca desse estudo se constrói a partir das minhas experiências enquanto artista do corpo que, ao entrar na graduação em dança da Universidade Federal da Paraíba, me encontrei nas práticas performáticas que, consideravam a relação do corpo com o espaço, vetor para criação em dança.

Dessa forma, fui me debruçando nesse campo, construindo experimentos performáticos com auxílio de professores e colegas. Nesse percurso, percebi como tais intervenções, em espaços que não são convencionais - do ponto de vista da estética formal da arte -, provocavam incômodos a alguns públicos, resultando em insultos, intimidações e, por vezes, a necessidade de me retirar dos espaços em que estava movendo.

Com isso, é preciso considerar que, os artistas da performance que se propõem a ocupar espaços, já estão vulneráveis a determinadas respostas das pessoas que ali transitam. Entretanto, a partir do ano de 2016, com um fortalecimento nos anos seguintes, o projeto de violência às artes foi sendo pautado por grupos conservadores. Nesse mesmo período, ingressei num curso de dança numa Universidade Federal. Nesse mesmo período, comecei a sentir a pressão externa para com meus interesses em torno das poéticas do corpo. Nesse período, entendi que precisava estudar mais sobre o avanço da repressão aos artistas, para que fosse grafada, com o corpo, na história da dança, as experiências de violência sofridas por artistas por parte do sistema político, social e cultural do Brasil.

Tomando esse cenário como impulso para esse estudo, olharemos alguns casos de artistas do corpo que desenvolveram performances em lugares públicos do Nordeste. Para além desse recorte, olharemos casos de violências no período em que o bolsonarismo<sup>2</sup>, enquanto fenômeno político que rasteja na história contemporânea do Brasil, ganhou força e se institucionalizou no governo federal, entre os anos de 2018 e 2022.

Tal recorte geopolítico, se dá pela compreensão de que, as discussões sobre ataques aos artistas estão situadas no eixo sul-sudeste, desvalorizando as

---

<sup>2</sup> O bolsonarismo é um fenômeno político de extrema-direita. Tal movimento se construiu com a ascensão do então candidato em 2018 e, futuro presidente do Brasil, Jair Messias Bolsonaro. Assim, constituída por ideias neoconservadoras, essa corrente política se fortaleceu nos últimos anos com ideias populistas e aliadas a grupos moralistas da sociedade brasileira.

produções performativas da região aqui recortada e, fortalecendo, estereótipos e preconceitos em relação ao que é feito por artistas nordestinos nos últimos anos.

Por isso, esse estudo se faz necessário no campo da dança, pois é preciso que haja uma documentação reflexiva e transdisciplinar acerca dessa cruzada conservadora. Perseguição essa, que ganha força no cenário nacional e contemporâneo, tornando, principalmente, pessoas que pensam os problemas sociais a partir das artes do corpo, alvo para ataques de diversas ordens.

Assim, utilizando das vozes desses artistas, uma discussão será desenvolvida. O intuito é compreender a natureza dessas obras, a relação com escalada conservadora num regime democrático, seus impactos no campo da produção das poéticas do corpo e, como a dança, enquanto área de conhecimento, pode contribuir com estudos que ajudem na visibilidade e na manutenção dos direitos às liberdades artísticas.

As performances de cunho político em espaços públicos, vão contra um projeto neoliberal que interdita liberdades, violenta as construções de subjetividades e, deslegitimando essas produções, não as valorizam na história, propondo um processo de apagamento das memórias e dos modos de fazer arte que refletem o tempo presente. Com isso, observando essas obras em suas contribuições para a dança, novos questionamentos vão surgindo e, assim, ocupando o espaço científico da academia, enquanto território essencial para as discussões sobre violências às artes do corpo.

A partir dessas problemáticas, essa pesquisa foi dividida em três capítulos. A princípio, parte de uma contextualização sobre as ideias em torno da performance em espaços públicos e as violências sociopolíticas que avançam para quem experimenta esse campo artístico no Nordeste brasileiro. Assim, diante de tal fato, os questionamentos e soluções possíveis que o campo da dança pode apontar, vão sendo expostos, dialogando com outras áreas do conhecimento e servindo de dispositivo para futuros estudos.

No capítulo I: *“Ocupar os Chãos Públicos para Desobedecer os Sistemas”*, foi realizada uma contextualização em relação ao campo da performance e, apontado, os modos como alguns artistas do corpo romperam com determinados padrões espaciais ao longo do tempo, propondo, assim, outros lugares para intervir artisticamente.

Além disso, nessa primeira parte da pesquisa, foi realizado um estudo sobre performances em espaços públicos no Brasil, sobretudo as de cunho mais insurgente - quando me coloco na primeira pessoa para falar da experiência com a performance “Há-feto in rastro” e “(des)organização”. Também, pontua-se o caso da artista Ana Reis, ocorrido após a realização da performance “Trajeto de Beterrabas” (2017), na cidade de Campina Grande - o qual pode ser identificado como um dos primeiros episódios de violência virtual aos artistas, no período de ascensão bolsonarista.

Ao longo do capítulo II, intitulado de: *“Pensando Violências Contra Artistas do Corpo em Chãos da Paraíba e Pernambuco”*, estarão expostas às reflexões relacionadas às entrevistas com artistas nordestinas. Os relatos de cada vivência, foram usados como dispositivo para compreender os motivos e as estratégias de ataques de grupos tradicionalistas, frente a capacidade sensível das obras de incomodarem esses setores. Vale salientar que, a coleta de informações foi diferente em cada caso, tendo em vista que os diálogos foram estabelecidos de maneira informal, respeitando os limites de cada entrevistada lidar com seus traumas.

O primeiro caso observado foi o de Bárbara Santos; artista da dança e professora universitária que, em 2018, após a realização de uma performance chamada; “Experimento para (Des)Ocupação”, nas dependências da Universidade Federal da Paraíba, teve um trecho do seu trabalho registrado em vídeo e divulgado virtualmente por grupos conservadores. Tais grupos, mudaram o contexto da obra, tornando a artista-docente alvo de um linchamento virtual.

Outra artista que contribuiu para essa pesquisa, concedendo um relato de intimidação foi Renna Costa - mulher transexual e residente do sertão pernambucano. Tal situação, aconteceu durante a realização da sua performance “Baldía”, na feira de Caruaru (interior de Pernambuco), no ano de 2019, onde a artista recebeu insultos e olhares intimidadores por parte dos transeuntes daquele lugar.

O último caso analisado foi o da pernambucana Rebeca Godim: artista da dança que reside em Recife (PE), onde, durante a performance “Contra-Mola” em 2021, nas ruas da capital pernambucana, se sentiu reprimida pelo público do local e pela segurança pública. Tais situações foram usadas como mote para pensar o avanço da violência aos artistas, que vai além do assunto discutido na obra, pois toma como alvo, sobretudo, a pessoa que está propondo tal poética.

Por fim, o capítulo III, nomeado de “*Confabulando Resistências: estratégias para dançar em chãos conservadores*”, se constrói como um espaço para relacionar as discussões estruturais do primeiro capítulo, juntamente com os casos do segundo capítulo. Dessa forma, a partir de uma análise poética e política, busca-se engendrar estratégias de combate aos golpes que os artistas do corpo vêm sofrendo na contemporaneidade.

Assim, a partir das singularidades observadas pelas experiências performáticas em algumas regiões do Nordeste, questiona-se como a dança, enquanto campo do conhecimento capaz de pensar o corpo e suas subjetividades, pode auxiliar numa construção social e democrática. Construção de um chão livre de censura para com os artistas que, movem nos espaços públicos, feridas de um país enraizado num pensamento autoritário.

Dessa forma, estrutura-se esse texto, que atua como suporte para relatos de experiências de corpos historicamente violados e, que usam das poéticas do corpo para comunicar suas reflexões sobre o mundo. Com isso, essa pesquisa, para além de refletir uma área de atuação artística e denúncia às repressões, se constrói como um convite, para que você, leitor, pense se os terrenos públicos são realmente públicos e, se a liberdade é um direito assegurado a todas as pessoas.

## 2 OCUPAR OS CHÃOS PÚBLICOS PARA DESOBEDECER AOS SISTEMAS

*“Com a roupa encharcada e a alma repleta de chão,  
todo artista tem de ir aonde o povo está”  
(Milton Nascimento)*

### 2.1 Sobre performance em espaços públicos

Ao longo dos tempos, diversas formas de compor arte foram sendo criadas a partir do contexto histórico, político e, conseqüentemente cultural, na qual determinada prática estava implicada. No caso das artes que acontecem com o corpo, esse, que media experiências sensíveis, repressivas, libertadoras e atravessamentos externos, como aponta Paul Zumthor (2018), as poéticas foram se transformando a partir de acontecimentos sociais e inquietações estéticas.

No que diz respeito ao campo da performance, essa linguagem artística rompe barreiras e propõe outras experiências. Assim, a influência das vanguardas européias do começo do século XX como o surrealismo, futurismo e dadaísmo com as errâncias por lugares não convencionais das cidades, possibilitavam o aguçamento de outras percepções sensíveis por meio do corpo e, alterando a lógica comum da cidade, aconteciam como ações performativas (Careri, 2013).

A partir dessa influência vanguardista, as transformações no campo da arte foram acontecendo, questionando os moldes sistêmicos e propondo novos jeitos de sentir/fazer essas poéticas, como aponta Cristiane Martins (2021) em sua tese de doutorado sobre as performances urbanas de cunho ativista:

Outras categorias também foram criadas, outras ainda estão por vir, mas todas elas, em algum momento, serviram-se de elementos oriundos do Futurismo e do Dadaísmo. Esses movimentos, certamente, abriram o caminho para tornar a arte um veículo concreto de contestação política, social e cultural.” (Martins, 2021, p.21).

Nesse caminho, as vanguardas que serviriam de vetor para o campo da performance, além de possibilitar práticas que não eram convencionais a hegemonia da arte, dialogavam com diferentes camadas da população ao ocupar outros espaços, como reflete a artista, docente e pesquisadora Líria Morais (2015), ao explicar sobre os impulsos que serviram para repensar lugares possíveis de dançar e intervir através da improvisação:

Dessa forma, as artes visuais, a performance e os acontecimentos de ruptura que aconteciam ao mesmo tempo são fontes de novos pensamentos na composição em arte hoje. Uma das influências que se aproximam de um modo de pensar em contextos e lugares para dançar é o problema do lugar onde a obra se insere de modo que haja uma interação direta do que se cria com o lugar em questão. (Morais, 2015, p.27).

Direta ou indiretamente, os artistas que na história foram performando em espaços públicos, eram imbuídos por esses lugares, os quais alteravam a lógica e davam novos tons ao campo artístico. Esse, que pela insatisfação de alguns performers, estava sendo reorganizado a partir de uma certa desorganização do sistema, como podemos relacionar ao que foi dito por Chico Science (1994) na música “Da Lama ao Caos”.

**“E EU DESORGANIZANDO  
POSSO ME ORGANIZAR”**

**- CHICO SCIENCE**

-

Assim, com essas insatisfações estéticas e oposições políticas, o campo da performance artística foi sendo experimentado a partir da segunda metade do século XX. Nesse período, começou o processo de confronto aos padrões conceituais da arte, como mote para construir uma linguagem que é atravessada por outras áreas - embora possua sua singularidade no que diz respeito às rupturas. Nesse sentido, nos ancoramos na ideia de performance artísticas posta por Diana Taylor (2012) no livro “Performance”:

Historicamente, "a arte da performance" tem sido usada para se referir a uma forma específica de arte presencial que surgiu nos anos 70. Embora existam muitos exemplos anteriores de atos isolados que poderiam ser chamados de arte da performance, ela surgiu como um movimento artístico na década de 60 e 70 como uma reclamação contra a ausência do corpo na arte. (Taylor, 2012, p.61. Tradução livre<sup>3</sup>).

Nesse percurso de explicação acerca da performance enquanto linguagem artística, Diana Taylor (2012), recorta seu olhar para algumas referências do Brasil:

<sup>3</sup> Históricamente, "performance art" se ha usado para referirse a una forma específica de arte em vivo que sugió em los años 70. Aunque hay muchísimos ejemplos anteriores de actos aislados que podrían llamarse performance art, éste brota como movimiento artístico en los '60 y '70 como un reclamo en contra la ausencia del cuerpo en el arte. Las trayectorias históricas son muchas y los ámbitos de circulación son distintos.

No Brasil poderíamos pensar em precursores como Flávio Carvalho que atuou nos anos 30, e artistas visuais como Hélio Oiticica e Lygia Clark nos anos 50 e 60. Como nos lembra Rebecca Schneider, devemos sempre falar no plural quando nos referimos às histórias do surgimento da arte performance para não fetichizar a noção de suas origens, práticas específicas e autorias. As práticas performáticas mudam tanto quanto o seu propósito, às vezes artístico, às vezes político, às vezes ritual. O importante é destacar que a performance surge de diversas práticas artísticas, mas transcende seus limites; combina muitos elementos para criar algo inesperado: a arte performática normalmente se concentra no corpo do artista. (Taylor, 2012, p. 62. Tradução livre<sup>4</sup>).

No que diz respeito às intervenções performáticas em espaços públicos, na América Latina, com a ascendência autoritária dos anos sessenta e setenta, muitos artistas do corpo usavam os lugares alternativos para performar suas ânsias, se afastando dos espaços tradicionais e, ativando, outros chãos do urbano como suporte para suas artes. Entretanto, pela força dominante e colonial, essa região se tornou invisibilizada e submissa a referências do norte global, no que diz respeito a catalogação e estudos acerca da performance urbana. Sobre esse assunto, Lúcio Agra (2016) aponta:

Seria possível, talvez, extrair algo de uma constatação simples que se faz ao percorrer a bibliografia sobre performance na América Latina: no continente inteiro, menos no Brasil, constitui-se uma terminologia que teve como centro a noção de uma “arte não objetual”. Espécie de “decano” da performance derivada de ações poéticas, o uruguaio Clemente Padín foi quem mais obrou para a disseminação do termo. No Brasil, porém, o termo que parece equivaler e que caracteriza boa parte da produção dos anos 1970 é “arte conceitual”. Nota-se uma dificuldade do maior país do continente em relação a desgarrar-se de modelos internacionais. A questão das terminologias, de fato, é um problema na aurora da década de 1970. “Performance” é um termo bastante abrangente para a língua inglesa, em particular para a outra América, a do Norte.” (Agra, 2016, p.137).

A partir do que é posto por Agra (2016), sobre a performance na América Latina, é possível pensar algumas questões sobre colonialismo e arte. É evidente que, a força colonial sofrida pelo maior país do sul americano, o qual, fica alheio a muitas discussões latino-americanas por conta da língua portuguesa e outros

---

<sup>4</sup> En Brasil podríamos pensar en precursores como Flávio Carvalho que trabajó en los años '30, y en artistas visuales como Hélio Oiticica y Lygia Clark en los años '50 y '60. Como nos recuerda Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del performance art para no fetichizar la noción de sus orígenes, prácticas específicas y autorías. La práctica de performance cambian tanto como su finalidad, a veces artísticas, a veces política, a veces ritual. Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado: el arte de performance genralmente se centra en el cuerpo del artista.

marcadores geopolíticos, repercute, diretamente, nas conceituações no campo da performance artística e, também, nas construções de outras identidades culturais.

Dessa forma, pode-se entender que, legitimar produções de artistas mais próximos, pode auxiliar no processo de construção de referências no que diz respeito às intervenções performáticas. Assim, é possível construir poéticas a partir de outras realidades, se desprendendo das força estética hegemônica que padroniza, guia e limita os modos de mover - como se discute, por exemplo, no exercício performático “Involuntário” (2019), desenvolvido como atividade da graduação em dança da UFPB.

Essa obra foi criada no contexto da graduação em dança, da Universidade Federal da Paraíba e, apresentada, para turma do componente curricular: “Evolução da Dança Cênica”, ministrado pela artista, docente e pesquisadora Candice Didonet. Essa obra, foi uma ação urbana que se referenciou na estética da companhia de dança pernambucana “ETC”<sup>5</sup>. A partir de reflexões em torno das limitações do corpo preso numa espécie de bolha, a performance se desenvolvia com movimentos intensos, indiretos e no nível baixo, enquanto era estabelecida uma conversa entre artista e público acerca de questões que envolvem as forças culturais que limitam as liberdades corpóreas.

**Figura 1: Performance “Involuntário” - João Pessoa (PB)**



Fonte: Rayrane, 2019.

---

<sup>5</sup> A companhia de dança “ETC”, composta por artistas de Recife (PE), sob coordenação de Marcelo Sena, se dedica na construção de trabalhos em dança contemporânea e, na investigação, de performances que dialogam com a videodança.

Nesse período do curso, comecei a ser instigado pelas ações que aconteciam em lugares fora da sala de aula, exposto aos atravessamentos externos e guiado pelo campo da improvisação em dança, que nesse caso, era produzida a partir das possibilidades de movimento que o saco de malha vermelho estava permitindo. Apesar de não ter sofrido nenhum tipo de intimidação ao performar “Involuntário”, o debate que era estabelecido com a obra se relacionava, diretamente às limitações de um corpo frente às amarras de uma sociedade coercitiva, o que serviu de dispositivo para começar a aprofundar meus estudos acerca desse assunto.

Observando a experiência improvisacional com “Involuntário” e, pensando nas dimensões que perpassam a experiência do artista que se move no espaço público, a vulnerabilidade para compor com o imprevisível é um fator que caracteriza esse segmento artístico. A rua é moldada a todo instante. Corpos diferentes transitam por ela. Texturas são diversificadas. Além disso, a depender do chão e, do performer, precisa ficar atento ao fluxo de novas informações, como expõe Spinelli (2022):

As artes cênicas no espaço público oferecem a possibilidade de uma vivência estética que interrompe o fluxo citadino convidando o passante a alterar momentaneamente seu percurso. Isso demanda dos artistas estratégias de adaptação a um contexto de mobilidade, em particular a habilidade de instaurar arenas cênicas efêmeras nas quais podem atuar. Dado que o cenário urbano é vivo, ele se altera progressivamente, ritmado pela dinâmica da cidade. (Spinelli, 2022, p. 31).

A cidade como sistema vivo, aglutinador de diversas pautas, movimentos e vozes, atua como um chão de várias danças, sendo suporte para memórias que atravessam diretamente as poéticas propostas pelos artistas do corpo. O chão para quem se dispõe a dançar em espaços públicos não é um terreno sem história, pois, apesar de ser atravessado pelos impulsos capitalistas, os traços sensíveis da memória do lugar estão sempre presentes.

Sabemos que, a ação de performar em espaços públicos se impulsionou a partir do inconformismo de artistas do começo do século XX, foi ganhando força com os confrontos no campo estético da arte e, pelo cunho crítico que a maioria das obras possuem. No caso da dança, sobretudo com os movimentos contraculturais dos anos sessenta e setenta, diversos artistas americanos se colocaram a experimentar novos modos de composições em diferentes espaços, rompendo com as configurações formais da época e provocando os artistas do corpo a estabelecerem outros contatos com o ambiente e o público (Morais, 2015).

Dessa forma, o corpo em movimentos em diferentes espaços começava a ganhar outros contornos, ao passo em que estava propondo outras narrativas contra-hegemônicas, o que gerava um incômodo nas bases tradicionalistas. O que gerava uma contra-coreografia frente a dança do conservadorismo.

## 2.2 Performances em espaços públicos e a insurgência poética

*“Eu vou traçando vários planos para poder contra-atacar”  
(Baiana System)*

Após termos visto algumas explicações e influências que serviram como mote para o entendimento da performance enquanto linguagem artística, no recorte das intervenções urbanas, iremos observar, agora, sua capacidade de transgredir padrões e propor outras reflexões em relação a narrativas hegemônicas. Assim, corpos em movimentos artísticos, num determinado espaço, tencionam conjunturas, estruturas e propõem outros olhares sobre determinado assunto.

O artista só precisava do seu corpo, das suas palavras, da sua imaginação, para se expressar perante um público que era, por vezes, desafiado pelo acontecimento de forma involuntária ou inesperada. Os espaços e tempos da performance apagaram as fronteiras entre “vida” e “arte”, entre “público cotidiano” e “espectador”.(Taylor, 2012, p. 64. Tradução livre<sup>6</sup>).

E nesse processo de confrontar bases estéticas tradicionalistas, a performance em espaços não convencionais ressignifica os meios de sociabilidade artística, como diz Taylor (2012):

A performance – antiinstitucional, antielitista, anticomunista – chega a construir uma provocação e um ato político quase por definição, embora o político possa por vezes ser entendido mais como uma ruptura e um desafio do que como uma posição ideológica ou dogmática. (Taylor, 2012, p. 65. Tradução livre<sup>7</sup>).

Em algumas situações específicas, quando um artista, por meio das poéticas do corpo, ocupa um determinado território dito como público, além de mover sua obra, ele performa uma certa desobediência frente às normas neoliberais de convivência. Dessa forma, ao confrontar com as normas postas, o artista reconfigura

<sup>6</sup> El artista sólo necesitaba de su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada. Los espacios y tiempos del performance borraron las fronteras entre 'vida' y 'arte', entre 'público cotidiano' y 'espectador' ( TAYLOR, 2012, p.64)

<sup>7</sup> El performance - antiinstitucional, antielitista, anticomunista -, viene a construir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (Taylor, 2012,p.65.)

o espaço com sua intervenção artística, afetando por meio de sua obra os transeuntes, o chão, suas passagens e as regras de convivência neoliberal contemporânea.

Esses embates, travados entre o sistema codificador e os artistas que transgridem propondo outros modos de mover, se aproxima das reflexões do teórico da dança André Lepecki (2012). O pensador, fala sobre “coreopolítica” como uma analogia de uma espécie de coreografia, enquanto uma força responsável pela disciplina e ordenamento social, produtora de coreografias coletivas, regidas pela “coreopolícia”.

Lepecki, remete a essas ideias com aquilo que se relaciona aos agentes de segurança do Estado, ou seja; à “coreopolícia”, submissos à “coreopolítica” e, responsáveis pela ordem e o controle de corpos. Para Lepecki (2012), esses dois termos se trata de uma correlação à figura do coreógrafo como um ordenador institucional, que determina o comportamento e circulação de pessoas na rua.

Nessa perspectiva, nos deparamos de forma cotidiana com um projeto político de disciplinar os corpos nos espaços, o qual se atenta para organização de um ambiente, se tornando refém dos interesses de produção do estado. Os policiais, ou mesmo a organização de segurança da rua, se tornam responsáveis por vigiar/adestrar pessoas que subvertem determinada cinética e, apontam, outros modos de conexão - como é o caso dos artistas que performam em ambientes públicos.

Essa compreensão, se alinha às ideias de Foucault (2014) sobre a docilização dos corpos, como podemos ver a seguir:

Forma-se então uma política de coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que se esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também, igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; como se pode ter o domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “docéis”. (Foucault, 2014, p. 135).

Enquanto agente subversivo que atua por meio das artes do corpo, o performer que se implica no espaço se contrapõe a esse processo de docilização,

apontado por Foucault (2014), transgredindo o sistema e, desenhando com o corpo, modos de pensar o mundo, ocupar lugares e estabelecer diálogos.

Ao não se reduzir aos comportamentos tradicionais, a performance desestabiliza barreiras culturais, recriando modos de experimentar arte a partir dos inerentes e orgânicos acontecimentos corporais. Nesse caminho Felipe Oliveira (2020) pontua:

A performance explode as convenções socioculturais e artísticas que restringem e censuram os trabalhos de artes explicitamente corporais na sociedade capitalista; ela não deve pedir licença para existir: ela implode o próprio paradigma artístico, pois não se priva de se realizar diante de julgamentos e entendimentos autoritários que pretendem julgar o que é ou não arte. (Oliveira, 2020, p.199).

Causando tremores nas compreensões formatadas em torno da arte, a performance e, nesse caso em específico, os trabalhos realizados em espaços públicos, têm uma potencialidade radical - do ponto de vista estético - ao prezar pela experiência no ato da ação por meio das sensibilidades mediadas pelo artista. É possível compreender essa potência anárquica, quando Yvenez e Vázquez, no texto “Arte, Cuerpo y Denúncia”(2019), expõem:

Note-se que o poder anárquico e subversivo contido na performance contemporânea está intimamente relacionado com as posições e movimentos dos corpos, funções da palavra (ou silêncio), distribuição do visível e do invisível. O que se pretende é reconfigurar um regime do sensível, do que se pode ver e ouvir, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos de dizer. (Yvenez; Vázquez, 2019, p. 158. Tradução livre<sup>8</sup>).

Nesse sentido, pensar as intervenções corporais que acontecem nos espaços não convencionais, possibilita a compreensão de que, a insurgência de determinada obra se dá, também, pela coragem do artista em confrontar bases culturais e em propor experiências que se opunham aos modelos conservadores, como continua a refletir Oliveira (2020):

A performance se configura como uma arte contracultural que não pretende e não quer se integrar ao normativo, mas se rebelar e transgredir o que está estabelecido. Ela envolve, de forma não hierárquica, a participação de todos que estão no ato performático;

<sup>8</sup> Cabe destacar que la potencia anárquica y subversiva que encierra la performance contemporánea se encuentra en estrecha relación con las posiciones y movimientos de los cuerpos, funciones de la palabra (o del silencio), reparto de lo visible y de lo invisible. Lo que se pretende es reconfigurar un régimen de lo sensible, de aquello que puede verse y oírse, relaciones entre modos de ser, modos de hacer y modos de decir. (YVENEZ; VÁZQUEZ, 2019,p.158)

prioriza a simplicidade ou a extinção dos aparatos cênicos; permite que o performer seja autêntico e aja de acordo com suas ações pessoais e inclinações políticas não partidárias; e intensifica o embasamento dos territórios e das fronteiras da arte e da vida. (Oliveira, 2019, p. 200).

Pensado nessa ideia da contracultura, a performance realizada em lugares não tradicionais, pode ser localizada nesse campo, e o artista que subverte normas culturais, propondo poéticas que questionem os problemas da sociedade, pode ser pensado enquanto um artista guerrilheiro, observado a partir das definições postas no livro de Artur Freitas “Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil” (2013). Nele, o autor vai falar de contra-arte enquanto produções que não se alinham a hegemonia cultural, sendo marginalizadas frente às ideias estéticas elitistas.

Trazendo, aqui, uma experiência vivida enquanto artista, dentro das discussões de ocupações de espaços públicos, é possível apontar a performance “Há-Feto in Rastro” (2019), realizada enquanto ação performática na cidade de Triunfo, interior de Pernambuco. Nessa ação, construída a partir de uma lenda do próprio lugar, o público se colocou incomodado por conta do confronto da narrativa conservadora que rodeava, por décadas, a cidade.

Para melhor contextualizar, irei relatar um resumo do conto segundo a versão mais difundida na região. Diz a lenda que: *“Uma mulher de família da alta sociedade triunfense, ficou grávida de um rapaz pobre e foi obrigada - pelos pais - a jogar a criança, quando nascesse, no lago que fica no centro da cidade. Reza a lenda que essa criança se transformou num ser com características de serpente e, depois de anos, durante uma missa dominical, esse ser se deslocou até a igreja matriz de Nossa Senhora das Dores, subiu no colo da mulher, tida pela sociedade como pecadora, se transmutou em criança e faleceu.”*

A partir desse conto, no segundo semestre de 2019, fui convidado pelo grupo de pesquisa “Engenho Literário”, do SESC Triunfo<sup>9</sup>, para construir uma performance sobre a lenda da serpente do açude. Após ter aceito o convite para construção da performance, o coordenador do grupo me enviou um material escrito da lenda para que me servisse de inspiração. Entretanto, por ter crescido

---

<sup>9</sup> O SESC Triunfo é uma unidade da rede do serviço social do comércio, localizada na cidade de Triunfo-PE, onde uma das suas atuações é o fomento à arte-educação na cidade.

ouvindo essa estória na escola, em casa e em outros espaços de Triunfo, recusei a referência formal e busquei no meu corpo o que passava daquela história ouvida por anos.

Enquanto estudante de dança, que já tinha cursado algumas disciplinas do campo das tradições populares, essas que propõem um olhar atento e sensível para historicidade informal dos folguedos populares e, também, investigando cada vez mais o campo da improvisação em dança e das performances urbanas, comecei a revisar e experimentar aquelas memórias no meu corpo.

Lembrei que sempre ficava incomodado quanto ao fato de que, todas as vezes que ouvi a lenda, no momento em que era narrada a chegada da “serpente” à igreja, não se falava do trajeto daquele corpo abandonado por uma mulher que era refém de pressões políticas, culturais e morais da época, ou seja; os dois corpos eram desamparados: a mãe, por ter sido refém do sistema econômico que a impediu de se relacionar com quem queria e teve de abrir mão do seu filho, e a criança, por ser vítima de um sistema moralista e conservador guiado pelos avós maternos. Nesse sentido, comecei a experimentar movimentos que se localizavam no nível baixo e médio, relacionando-os a uma imagem de rastejar.

**Figura 2-** “Há-Feto in Rastro”



Fonte: Juan Feres, 2019

Após os laboratórios, a performance, realizada em dezembro de 2019, se construiu nessa concepção de rastejar. Com o corpo coberto de lama e

envolvido por um tecido fino, me desloquei do lago central da cidade em direção a igreja, ao passo em que eu estava propondo, num diálogo informal e constante com o público, uma revisão da lenda a partir dos aspectos políticos e culturais descritos anteriormente.

**Figura 3 - “Há-Feto in Rastro”**



Fonte: Magno, 2019.

A maior parte do público interessado em acompanhar a performance, era composto por idosos, que tinham saído da missa que acontece tradicionalmente nas sextas à noite em Triunfo. Curiosos em ver aquele corpo que gradativamente começava a se mover à beira do “açude”, essas pessoas iam se aproximando, foi quando os cumprimentei e comecei a questioná-los sobre o conhecimento da lenda.

Nesse diálogo, comecei a pedir ajuda para relatar a estória e, conforme a conversa ia se desdobrando, me rastejava em direção a igreja e os provocavam com questões como: “Mas, quem foi a vítima dessa história?”, “Será que foi somente a criança?” “Será que a mulher também foi abandonada pelo afeto da família e sofreu tanto quanto a criança?”. Nesse momento, a maior parte do público começou a se incomodar e negar, culpabilizando a mulher, chamando-a de “sem vergonha”, dizendo que a criança era “castigo de Deus” e, que a história que eu guiava, “estava errada”.

**Figura 4-** “Há-Feto in Rastro”

**Fonte:** Juan Feres, 2019.

Esse processo de embate de narrativas, travado durante minha dança de rastejo pelo centro histórico de Triunfo, tornava visível o enraizamento do preconceito de classe, religioso e a misoginia que pode estar revestida numa história reproduzida por anos. Além disso, os trabalhos sobre a lenda, desenvolvidos até aquele momento na cidade, repercutiam essa ideia romântica e sem problematização da história, o que colaborava com a continuidade do teor machista e de culpabilização das vítimas.

A performance, nesse momento, enquanto ação que confrontou a ideia conservadora e cristalizada na consciência da maioria daquelas pessoas, atuou num processo de embate poético, memorial e ideológico. Além de propor outro modo de olhar para história que ficava no campo da narrativa oral, o movimento do corpo em rastejo, construía uma imagem para o público, que se deslocava entre o ponto do “abandono” ao do “reencontro”.

Vale dizer que, apesar da maioria dos participantes que acompanharam a ação, terem se colocado contra a proposta de refletir a obra por um ponto de vista que não era conservador, uma parcela do público aderiu às provocações, entendendo-as como dispositivos para repensar a história por meio daquele debate performático. Com a experiência de “Há-Feto in Rastro”, pode ser entendido, também, que o projeto disciplinador dos corpos posto por Foucault (2014) e a coerção da “Coreopolícia” explicada por Lepecki (2012), não são

agendas somente de repressões físicas em função a uma determinada cinética, mas são propostas de disciplinar consciências, para que os indivíduos não desenvolvam um senso amplo para crítica e, submissos, possam servir às demandas do sistema globalizado.

### **2.3 Rastros de perseguição às artes do corpo**

*“É perigoso, o mundo é perigoso”*

*(Baiana System)*

Ao longo dessa pesquisa, vem se tornando evidente a capacidade que as artes do corpo, por meio das performances realizadas em espaços públicos, podem ter em confrontar determinadas bases tradicionalistas, gerando perseguições históricas ao campo das artes. No Brasil, essa “cruzada moral”, como diz a artista e pesquisadora Isaura Cruz (2020), acontece enquanto agendas políticas de determinados coletivos fundamentalistas e conservadores, que vêm atuando, contra direitos democráticos de fruição das subjetividades artísticas por meio do corpo.

Nos últimos anos, a democracia brasileira sofreu vários atentados por conta da ascendência do neoconservadorismo que, a princípio, golpeou a ex-presidenta Dilma Rousseff em 2016. Tal episódio, foi organizado por grupos de classe média, neopentecostais e da burguesia para alavancar o futuro presidente Jair Bolsonaro, fez como que grupos historicamente marginalizados, como a comunidade negra, indígena, mulheres, LGBTQIAP+ e a população localizada no Norte e Nordeste, sofressem com as agendas discriminatórias do setor neoliberal-conservador.

Nesse contexto, interessa a esse estudo, recortar os ataques sofridos por artistas que se utilizam das poéticas corporais para refletir situações que atingem o cotidiano da sociedade. Dessa forma, a partir do ano de dois mil e dezoito, quando o nome do futuro presidente alavanca no período de campanha, a perseguição aos artistas se tornaria uma espécie de política de um governo escancaradamente fundamentalista e autoritário.

A partir de dois mil e dezoito, a ascendência dos ataques aos fazedores de artes foi ganhando força pelas redes sociais e aglutinação de grupos neoliberais. Nesse contexto, a artista e pesquisadora Isaura Cruz (2020), analisou que essas violências começaram a atingir em maiores graus os artistas do corpo:

Embora, tenham atingido as diversas linguagens artísticas, chama atenção o fato desses ataques terem sido direcionados de modo recorrente aos artistas do corpo (dança contemporânea e performance) que tem como matéria para suas produções o próprio corpo e questões diretamente ligadas a ele. Desse modo, a nudez e as questões ligadas à gênero, raça e política na arte vem sendo de forma violenta, arbitrária ou simplesmente burocrática, hostilizadas socialmente, por cidadãos e políticos alheios ao universo das artes (Cruz, 2020, p.03).

Tais ações que revelam um estado de cerceamento dos artistas e marginalização das produções, evocam uma história ditatorial que deveria ter ficado no passado. Isso porque, teoricamente, a censura deixou de ser ferramenta política governamental quando a redemocratização foi conquistada e, assegurada, pela Constituição Federal de 1988. Nesse contexto, dentre tantos direitos, o da liberdade de expressão foi assegurado no inciso nono, do artigo quinto que, preserva, às plurais práticas de comunicação - inclusive artística - como ferramenta necessária para um regime democrático.

Entretanto, com o aumento do autoritarismo nos últimos tempos, novas práticas de cercear os direitos culturais foram sendo configuradas, por vezes, em decisões judiciais, mobilizações de grupos fundamentalistas e intimidações aos agentes culturais que, intimidando, os censuram. Nesse sentido, podemos relacionar a emergência neoconservadora no contexto atual, com uma reorganização de práticas que remontam o período da ditadura, o que se assemelha aos pensamentos de Moacir dos Anjos:

Tempo cronológico e tempo político nem sempre caminham em paralelo e adiante. Embora tenha sido comum no Brasil das últimas três décadas, a crença de que o mesmo a tropeços se avançava para um estado de mundo menos desigual - uma crença motivada em parte pelo término da ditadura militar -, os tempos de agora mostram como o futuro político pode mirar o que se pensava ter sido deixado para trás. Atendo-se apenas aos ataques recentes e violentos à liberdade artística, é pesaroso (e muito mais) notar como o clima de intolerância e perseguição agora instalado evoca um tempo político de afetos tristes, no qual se reproduziam desigualdades e se sufocava tudo que fosse da

ordem da mudança e do diverso. (Anjos, 2018, p.25).

Apesar de reservarmos o próximo capítulo para uma reflexão mais debruçada sobre essas novas roupagens da repressão às artes do corpo, observa-se alguns casos de artistas nordestinas que, intervindo nos espaços públicos, sofreram alguma espécie de violência. Assim, vale destacar, aqui, alguns casos que ocorreram nos últimos anos e, se aplicam, nesse entendimento sobre ataques às artes e seus respectivos fazedores.

Podemos pontuar o caso de Ana Reis: Artista do Sudoeste do Brasil e professora da Universidade do Goiás. O episódio aconteceu durante uma intervenção artística intitulada “Trajetos de Beterrabas”, em dois mil e dezessete, realizada na Universidade Estadual da Paraíba, na cidade de Campina Grande (PB), num evento acadêmico de discussões de gênero. Nessa ocasião, a artista estava propondo, com sua obra, debates em torno das questões que circundam as experiências da mulher, como analisou Isaura Cruz (2020):

Nessa performance, que normalmente acontece em espaços públicos, a artista veste um vestido branco e rala uma grande quantidade de beterrabas em contato com o corpo ou apoiando no chão, numa variação de velocidade e de posições. À medida que a ação acontece, os fragmentos e líquido das beterrabas tingem o corpo da artista, o chão e o seu vestido branco. (Cruz, 2020, p.05).

Nesse contexto, a artista acabou sendo registrada por meios virtuais, se tornando, assim, refém de ataques da internet por parte de páginas conservadoras, como continua a explicar Isaura Cruz (2020):

Era o último dia do evento e a artista se preparava para retornar para sua cidade, quando à noite, recebe uma ligação de um portal de notícias querendo que ela falasse sobre a polêmica do seu trabalho. Ela pesquisou na internet e não encontrou nada, mas pessoas ligadas ao evento contataram a artista dizendo que filmaram e fotografaram a performance dela e que sua imagem estava circulando nas páginas de direita (Cruz, 2020 p. 5).

Percebe-se, assim, que a violência sofrida por Ana Reis com “Trajetos de Beterrabas” seria uma das primeiras violências mediadas pelos artefatos virtuais, sofridas por artistas que estavam a intervir com performance em espaços públicos do Nordeste, em tempos de avanço do pensamento autoritário.

**Figura 5: “Trajeto de Beterrabas” na UEPB**



Fonte - Zilmarc Paulino, 2017

Além desse ocorrido após um evento de cunho acadêmico, no Estado da Paraíba, peço licença para falar na primeira pessoa e, relatar, um caso acontecido comigo no ano de dois mil e dezenove, no campus sede da Universidade Federal da Paraíba.

Foi nesse contexto histórico, geográfico e temporal que, ao apresentar uma performance chamada “(des)organização”, em que me coloco a dançar nos espaços de circulação coletiva do Campus, tive uma experiência de repressão por parte da guarda armada da instituição. Essa situação, acabou se tornando o estopim para meus estudos em torno da violência às artes corporais, em territórios tidos como “públicos”.

No final do segundo semestre de 2019, foi realizado um evento dos discentes das artes cênicas intitulado: “Semana Cênica”. Nessa ocasião, me dispus a apresentar “(Des)organização”, a qual, baseada nas perspectivas em torno da improvisação em dança em que, dentre tantas motivações, o dançarino pode mover se contrapondo as informações do espaço, como aponta Líria

Morais (2010), eu me colocava a dançar contra o ritmo e os fluxos que aconteciam nas imediações do Centro de Comunicação Turismo e Artes da academia.

No momento dessa ação performativa, em que o público também era convidado a dançar contra a ordem, a guarda patrimonial presente no espaço, foi se incomodando com a ação e se aproximando da minha ação que “desorganizava” aquele terreno. Em um certo momento, em que ao dançar eu questionava em voz alta: **“quem vigia, vigia o quê? quem vigia, guarda?”**, um servidor da segurança se mostrou contrariado, aumentou o tom de voz e me pediu que parasse de fazer aquilo, que estava atrapalhando o trânsito.

A forma como ele falou, além de me intimidar, afastou o público interessado em ver e participar da performance. Aquele agente responsável pela manutenção da ordem e da cinética espacial, atuava como um coreógrafo quando André Lepecki (2012) diz:

Quando um policial diz que é para circular, ou ir para algum lugar específico, ou apenas para sair da sua frente já, sua fala opera como um eficientíssimo comando coreográfico: o movimento correspondente é imediatamente executado, do melhor modo possível.” (Lepecki, 2012,p 52).

Essa situação de cerceamento acabou me deixando inconformado e com muita raiva. Como um estudante de dança, que está naquele espaço que deveria ser de produção de múltiplos saberes e que busca fundamentar seus trabalhos a partir dos conhecimentos adquiridos no curso, não tinha a liberdade para dançar naquele chão?

Questionamentos como esse foram me envolvendo e me fazendo entender que, àquela instituição, revestida com ideias tradicionalistas e refém de um desmonte político, educava sua guarda armada para reprimir estudantes, professores e qualquer outra pessoa que se opusesse àquele modelo.

**Figura 6 - “Desorganização”**

Fonte: Acervo pessoal, 2019.

A partir disso, enquanto artista do corpo, me vi interessado na necessidade de estudar mais sobre esse assunto. Imbuído dessa ânsia e, por meio da orientação da artista e docente Líria Moraes, comecei a pesquisar no Programa de Iniciação Científica, os atravessamentos repressores sofridos por artistas que dançavam em espaços públicos, utilizando-os como mote a performance “Desorganização”.

Esses impulsos a pesquisa e, em específico ao campo da violência sofrida por quem dança em lugares públicos, me fez compreender a importância de estudar essa área, nesse momento da história brasileira e entendendo como um modo de grafar por meio da dança a memória das artes do corpo e intervenções em espaços públicos, enquanto campo de grande relevância para as novas compreensões em torno das artes, e como isso atinge uma sociedade que é fundamentada num pensamento conservador.

Desse modo, as intervenções corporais movidas nos espaços públicos, desvela faces de uma democracia frágil, de um pensamento artístico que precisa resistir a padrões que partem da própria arte e que, na atualidade, vêm sofrendo

diversas violências.

Com isso, alguns debates estão sendo estabelecidos em torno da arte e da censura, porém, por conta de uma xenofobia sistêmica, casos da região Nordeste raramente aparecem nas discussões em que o eixo sul-sudeste se faz mais presente, e é a partir desse cenário de desvalorização geopolítica no campo das artes que olharemos no próximo capítulo, de forma cuidadosa, alguns relatos dados por artistas do campo das artes cênicas, que trabalham com performances em espaços públicos e que, a partir do ano de dois mil e dezoito, sofreram algum tipo de ataque ao realizarem suas obras.

### 3 PENSANDO VIOLÊNCIAS CONTRA ARTISTAS DO CORPO EM CHÃOS DA PARAÍBA E PERNAMBUCO

*“Tudo é mutável e o irreverente, não se acostuma com qualquer regime (...)”*

*(Dedé Monteiro)*

Observado o modo como a performance em espaços públicos pode ativar tensões reflexivas, e o percurso que tal segmento artístico vem construindo nos tempos, causando confrontos com poderes conservadores e resistindo às violências, iremos refletir, neste capítulo, três casos de artistas do corpo que, ao performar seus trabalhos em lugares públicos do Nordeste brasileiro, a partir do ano de dois mil e dezoito, sofreram algum tipo de ataque.

Num primeiro momento, olharemos o caso da artista-docente Bárbara Santos<sup>10</sup> que, ao realizar sua performance chamada de “Experimento para (DES)ocupação” (2016), na Universidade Federal da Paraíba, sofreu um linchamento virtual, tendo sido alvo de comentários violentos por partes de grupos conservadores das redes sociais. Em seguida, Renna Costa<sup>11</sup> e a obra “Baldia” (2019), performada na tradicional feira de Caruaru, no interior de Pernambuco, será base para refletir as questões que contornam as violências sofridas por uma artista travestí no Nordeste que intervém no território urbano. Por fim, Rebeca Godim<sup>12</sup> e a performance “ContraMola: memórias insurgentes” (2020), realizada na cidade de Recife e que, a partir dela, a artista estava propondo reflexões sobre arte, censura, racismo e, sentindo na pele os atravessamentos repressores das ruas. Essas três artistas e suas respectivas performances serão mote para construções reflexivas deste estudo.

---

<sup>10</sup> Bárbara Santos é mãe, artista do corpo e docente do departamento de artes cênicas da Universidade Federal da Paraíba.

<sup>11</sup> Renna Costa é uma mulher transexual, multiartista e residente do interior de Pernambuco, onde atua, também, como produtora cultural.

<sup>12</sup> Rebeca Godim é uma mulher preta, artista da dança e moradora da cidade do Recife (capital de Pernambuco). Desenvolve suas produções em dança com o diálogo das danças populares e debates em torno das questões raciais.

### 3.1 Bárbara Santos em “Experimento para (DES)ocupação”

*“Atenção, para as janelas no alto (...)*

*É preciso estar atento e forte!”*

*(Caetano Veloso e Gilberto Gil)*

As metodologias para violentar pessoas que se contrapõem às lógicas vigentes na atualidade são muitas, pois com o avanço dos setores tradicionalistas no país, existe um interesse constante desses grupos em atualizar os modos de operar suas ideologias. Assim, os espaços virtuais, que se transformam em extensões corporais e coletivas, se tornam, também, redutos para disseminação de ódio contra parcelas da sociedade historicamente violentadas.

Nesta seção, iremos analisar uma experiência de violência sofrida por Bárbara Santos: natural da Bahia, artista-docente-pesquisadora, lotada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e interessada pelo campo da improvisação em dança em diálogo com as técnicas somáticas. Bárbara, em sua vasta história enquanto artista do corpo, criou diversos trabalhos - dentre eles, intervenções performáticas em espaços públicos -, como é o caso de “Experimento para (Des)ocupação”, que iremos entender a partir de agora.

Numa tarde ensolarada da Paraíba, na sala nove do “abacatão” (como é conhecido o prédio do Departamento das Artes Cênicas da UFPB), foi realizada uma entrevista com Bárbara Santos, a qual serviu de vetor para a tessitura desta pesquisa. Nessa conversa, a entrevistada explicou os impulsos que provocaram a criação dessa performance, engendrada a partir do incômodo por não conseguir, devido às demandas da vida profissional e pessoal, participar dos protestos políticos contra o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff em 2016, que desembocou na ascensão de Michel Temer à chefia de Estado e suas medidas contra políticas de fomento às artes, como foi o caso da extinção do MINC (Ministério da Cultura). Foi nesse contexto que a artista-docente se sentiu instigada numa roda de Movimento Autêntico (prática de dança das técnicas somáticas)<sup>13</sup> a dançar suas insatisfações.

Podemos aqui atrelar essas motivações subjetivas para criação em dança com o pensamento de que imagens corporais (danças) são produzidas a partir da

---

<sup>13</sup> Prática de dança somática e relacional que se conecta com o processo de autoconhecimento a partir da improvisação em dança e, no Brasil, tem como pioneira a artista-pesquisadora Soraya Jorge.

comunicação do interno a partir dos atravessamentos externos, apresentadas por Christine Greiner (2010) em seu livro “O corpo: pistas para estudos indisciplinados”. Além disso, durante esse processo, a entrevistada pontuou a vontade de explorar com seu corpo a relação com objetos e espacialidades para criar poéticas outras:

Não lembro exatamente como, mas me surgiram três perguntas nessa performance, que não tem um formato delineado, cada vez que fiz foi de um jeito, mas têm três perguntas que eu entrelaço nessa performance, que são: O que você junta? O que você ocupa? /Com o que você se ocupa? E o que faz você mudar de lugar? Esse trabalho, também era um desejo meu de me colocar para experimentar outros estados e, me colocar, no lugar do risco, da composição da cena sem saber direito o que eu iria fazer, nem como iria fazer. Daí, trouxe como elemento como segundo corpo, uma mala. Inicialmente eram três bolsas muito pesadas - de fato -, com muitas memórias, com as coisas que eu junto muitas agendas de vários anos, colares, cartas de amor, coisas que eu guardo, que acumulo. E, então, a ação inicial dessa performance era me deslocar carregando esse peso. Um peso metafórico, né? Um peso de estar vivo, de tudo que eu carrego, com tudo que eu me ocupo e tudo que me faz mudar de lugar. Então, ela não tem um desenho muito claro. O propósito dela é um pouco isso. (Santos, Bárbara. Entrevista concedida em março de 2023).

A partir dessa dramaturgia, compreendida neste estudo em sua dimensão expandida de organizar o sentido da cena (Greiner, 2006), Bárbara foi experimentar em diversos ambientes essa performance, propondo metáforas a partir do peso e das (des)ocupações, questionando o cenário político, intervindo poeticamente em espaços públicos e, assim, criando lógicas de mover com os ambientes.

**Foto 7 - “Experimento para (des)ocupação”**



Fonte: Daniel Diniz, 2018.

No ano de dois mil e dezoito, num congresso das ciências humanas, realizado no Centro de Educação da Universidade Federal da Paraíba em João Pessoa, a artista foi convidada a performar “Experimento para (DES)ocupação”:

Nele [congresso], dei uma oficina e fiz essa performance no Centro de Educação. Nesse dia, eu trouxe, para aqueles corredores, na frente dos banheiros que a gente sabe que rolam vários eventos de assédio, minha performance também tinha relação com isso. Eu contextualizei, é uma performance que tem uma interatividade muito grande com o público, né? Que, cada vez é de um jeito, às vezes eu faço essas perguntas para o público - diretamente -, às vezes eu sussuro e, a depender do evento, também faço esse entrelaçamento. (Santos, Bárbara. Entrevista concedida em março de 2023).

Quando a performance estava prestes ao seu término, aconteceu um contato com um transeunte, que foi filmado por alguém que estava assistindo a obra e, tempos depois, propagado em redes sociais e outros canais de comunicação como relatou a entrevistada:

Eu estava finalizando, estava no chão, já não estava com a mala, e aí, ia passando um rapaz e eu comecei a fazer um jogo de impedir que ele passasse. Era uma brincadeira do transeunte e da performance e, foi esse fragmento, que foi filmado por alguém e que viralizou na internet e os discursos de ódio, de repressão, muito colado com o contexto político, a gente estava em 2018, em campanha, a gente tinha sofrido um golpe, tinha todo esse cenário que depois veio se concretizar de uma maneira muito terrível, que foi o que a gente terminou de encerrar, com a passagem de Bolsonaro pelo governo federal. E isso, aconteceu, esse pequeno trecho, que, inclusive, terminou com um abraço muito afetuoso, que era uma conversa que eu não lembro com muita clareza, mas ele me abraçou e falou: “a saída é o amor”. Foi uma coisa linda, uma pessoa que eu nem conhecia, que é um estudante, que eu conheci depois e, foi isso. (Santos, Bárbara. Entrevista concedida em março de 2023).

Apesar do contato com o jovem ter acontecido de forma afetuosa e orgânica, o pequeno registro que viralizou nos canais de comunicação, por páginas de grupos conservadores, evocou uma repercussão que, além de descontextualizar a narrativa do trabalho, violentava a artista com insultos palavras de baixo calão. Ao ser questionada sobre a natureza dos insultos, a entrevistada respondeu: “Tinham comentários como: ‘isso que é arte? Isso que é feito na Universidade?, ela é uma “esquerdopata” e não está deixando o cara de direita passar” (Santos, 2023).

Esses grupos que violentaram Bárbara Silva por meio das redes sociais, levando a veiculação da notícia em jornais sensacionalistas de João Pessoa (PB), se organizam a partir de interesses conservadores e agendas que, na época, se fortaleceram com o ano eleitoral e a polarização política. Dessa forma, grupos historicamente violentados se tornavam alvos de ataques, como explica Isaura Cruz:

Essa cruzada moral que testemunhamos no Brasil se apresenta de modo difuso em termos de classes sociais, mas é possível identificar uma estética, entendendo que toda estética é política e toda política produz uma estética, como sugere Rancière (2009), ela conjuga militarismo, neopentecostalismo, nacionalismo e patriarcalismo neoliberal. (Cruz, 2021. p.03).

Além de ser artista do corpo, intervindo num espaço de circulação pública, vulnerável a atravessamentos das diversas ordens, incluindo a de ter sua imagem registrada e usada como mote para um linchamento virtual, o fato de ser uma mulher transgredindo uma estética comportamental cotidiana e, questionando aspectos sociopolíticos, a tornou ainda mais alvo para ser agredida. Segundo a entrevistada, uma das dimensões que levou aos insultos foi a violência de gênero, pois: “ (...) tem uma misoginia muito forte, do esbravejamento desse lugar político que a arte tem, e quando a gente exerce, isso é alvo. Isso é alvo de censura. Isso é alvo de depreciação e tudo que é pejorativo que possa desvalorizar ou empobrecer o fazer artístico” (Santos, 2023).

**Foto 8 - Reobragem de “Experimento para (des)ocupação”**



Fonte: Lua Aires, 2018

Com o avanço da perseguição e criminalização das artes por parte de setores autoritários do Brasil, o assédio virtual sofrido por Bárbara Silva demonstra a atenção desses grupos em atualizarem suas táticas de ataques para com artistas do corpo, utilizando-se, assim, das novas comunicações para performar em todos os espaços a cruzada contra quem dança desobedecendo o sistema. Nessa

compreensão de assédio por meio das mídias digitais, Márcia Tiburi, em seu livro “Delírio do Poder”, afirma:

A câmera era uma espécie de arma em sua mão (...) Os assaltantes midiáticos são uma mistura de assediadores com estelionatários. Eles Violentam a comunicação e usam as tecnologias como armas. A racionalidade técnica é a racionalidade da dominação que se confunde com a comunicação em nossos dias. (Tiburi, 2019, p.105).

Após o episódio de ataques virtuais, Bárbara Santos, juntamente com parte da comunidade do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba, mobilizaram uma ação performática e de protesto numa reunião do Conselho Superior Universitário, levando uma carta aprovada em colegiado central pedindo uma moção de repúdio por parte do Conselho Superior.

Durante a entrevista, foi apresentada à artista-docente uma resolução da Superintendência de Segurança Universitária em que se fala sobre a segurança patrimonial. Nela, além do patrimônio físico, a comunidade acadêmica é vista como patrimônio humano. Nesse sentido, enquanto funcionária, que estava compartilhando um trabalho do seu campo de conhecimento por meio da performance e, após a feitura e propagação de um vídeo, ter sofrido várias violências, questionei a entrevistada se ela, em algum momento, se sentiu amparada pela Instituição - tendo em vista sua ocupação profissional à luz da Minuta de Segurança Patrimonial -, ela respondeu:

Saiu uma carta do Departamento de Artes Cênicas, que foi aprovada pelo Centro e, dessa carta, a gente levou ao Consuni. Mas, olha... Nem sei como tratar disso, mas é um Conselho que ele é majoritariamente hétero, masculino e foi difícil fazer a intervenção lá, porque as pessoas mal me olhavam. Eu não senti um acolhimento do Consuni. A gente conseguiu uma nota, mas se a gente não tivesse feito uma mobilização, se não tivéssemos ido com o departamento inteiro - estudantes de dança e teatro -, não teria acontecido nada. (Santos Bárbara. Entrevista concedida em março de 2023).

Se alinhando ao comportamento do Departamento de Artes Cênicas, o COMU (Comitê de Políticas de Prevenção e Enfrentamento à Violência Contra a Mulher), órgão institucional da UFPB, emitiu uma moção de repúdio, se colocando em defesa da artista-docente e repudiando os ataques sofridos meses após a realização da performance:

**Figura 9 - Moção de Repúdio COMU**

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS COMUNITÁRIOS  
COMITÊ DE POLÍTICAS DE PREVENÇÃO E ENFRENTAMENTO À  
VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES NA UFPB

#### **Moção de repúdio**

O Conselho Gestor do Comitê de Políticas de Prevenção e Enfrentamento à Violência Contra as Mulheres (CGCoMu) e o Fórum de Mulheres em Luta da UFPB vêm, por meio desta, manifestar sua indignação aos ataques sofridos pela Professora Bárbara Conceição Santos da Silva, do Departamento de Artes Cênicas – Campus I – UFPB.

A imagem da professora, durante uma performance no *II Seminário de Mulheres e Universidade: juntas contra o racismo, machismo e LBTfobia na UFPB em 2018*, vem sendo utilizada de forma violenta e discriminatória por páginas reacionárias e conservadoras, com a finalidade de atacar a liberdade artística. As postagens e os comentários são desrespeitosos, misóginos e violentos e diminuem a importância da produção artística dentro da UFPB.

A CGCoMu e o Fórum de Mulheres em Luta da UFPB se solidarizam com a Professora Bárbara Conceição Santos da Silva e lamentam que episódios como esses continuem acontecendo e disseminando desinformação, misoginia, desvalorização e o desrespeito com as produções artísticas e com as mulheres.

A Universidade Pública tem papel fundamental na promoção dos valores democráticos e deve se posicionar nesses tipos de casos, assumindo uma posição de defesa da liberdade e contra a violência. Nesse sentido, reforçamos a necessidade de apuração e punição dos responsáveis por este ato difamatório e de censura a produção intelectual/cultural.

Fonte: Site do Comu, 2018.

Além disso, num complemento dessa fala, que se trata de um dado para pesquisa em dança, que olha o corpo como um sistema subjetivo, poético e comunicador pelo movimento, se faz necessário falar da minha emoção quando estava ouvindo esse momento do relato e, agora, o mesmo estado corporal que me faz sentir um embargo na garganta e o calor da lágrima escorrendo em meu rosto se repete ao transcrever e pensar sobre o momento em que Bárbara Santos fala sobre a necessidade lutar:

Tem que ter luta! Se não tiver luta você não tem visibilidade, você não tem representação nenhuma e você não consegue nada. Muito curioso a gente (estou toda arrepiada) marcar essa conversa hoje, porque hoje eu fui no Consuni e foi a primeira vez que voltei lá depois desse ato performativo que nós fizemos. (...)E te agradeço por trazer essa informação, que eu nem me sentia assim, como patrimônio humano da universidade. Acho que essa consciência a gente precisa trabalhar no pequeno, para poder aumentar a força e o poder que a gente tem de articulação e reivindicação desse espaço. Porque é um espaço conservador, é um espaço que está produzindo ciência, cultura, conhecimento, mas é conservador! (Santos, 2023).

**TEM QUE TER LUTA! SE NÃO TIVER LUTA VOCÊ NÃO TEM VISIBILIDADE!**

**- Bárbara Santos**

Analisando este caso, se faz importante perceber que a violência aos artistas do corpo na contemporaneidade se dá a partir de uma “miséria do olhar”, como pensa Moacir dos Anjos (2018) ao propor a ideia que a repressão às artes se dá pela estrutura conservadora que não quer enxergar a capacidade sensível de comunicar o mundo. Com a atualização das táticas de cerceamento, para além do ataque de grupos conservadores em redes sociais, o interesse não se fecha somente em reprimir a poética da obra, a violência é direta a quem propõe a narrativa; nesse caso, uma mulher, professora de artes cênicas e nordestina.

Não obstante, a violência sofrida por Bárbara Santos se dá pela falta de amparo da instituição frente o assédio virtual sofrido pela artista, no sentido de tornar

desconhecido sua ocupação enquanto patrimônio daquele lugar que, pela falta de autonomia crítica (Leher, p. 48, 2020) e desvalorização das artes enquanto área de conhecimento à nível superior, faz com que ser um intelectual da dança se torne mais um marcador de discriminação institucional.

### 3.2 Renna Costa, “Baldía” e as intimidações na feira de Caruaru

*“O sonho dela é viver bem velha,  
um corpo marcado de uma travesti;  
uma travesti...”*

*(Renna Costa)*

As questões que contornam as existências dos corpos dissidentes se misturam com as ignorâncias de uma sociedade revestida de preconceitos, munida de estratégias que, a todo momento violenta, bloqueia as diversidades e, baseada numa necropolítica, enquanto agenda de produção de mortes pensada por Achille Mbembe (2016) faz com que, chãos que deveriam ser públicos para dançar e performar afetos de insatisfações, se tornem territórios de cerceamento das liberdades.

Pensar a presença de mulheres trans e travestis, que são artistas do corpo e experimentam o campo da performance em espaços públicos no país em que mais se comete transfeminicídio, ao refletir esse processo de morte como agenda social de uma nação que olha a mulher como sujeito marginal -, nos faz pensar que, no Nordeste, sobretudo nos interiores, a cultura da transfobia se fortalece, por está enraizada num machismo sustentado por um moralismo religioso.

Nesse contexto, iremos refletir sobre a experiência da artista do corpo, graduada em artes cênicas pela UFPR e moradora de uma vida inteira dos “Sertões de Pernambuco”: Renna Costa. No ano de dois mil e dezenove, na feira de Caruaru (PE), Renna realizou sua performance intitulada de “Baldía”, obra em que, vestida com trajes de vendedora ambulante, com um microfone portátil e um pandeiro, cantava, dançava pelos espaços da feira e conversava com o público sobre assuntos que envolviam as violências sofridas por mulheres transexuais e travestis.

**Figura 10 - “Baldía” por Renna Costa**



Fonte: Davi Batista, 2019

Ao estabelecer uma breve conversa com Renna Costa, por meio de uma vídeo-chamada de *Whatsapp* em março de dois mil e vinte e três, para entender sobre esse trabalho e os atravessamentos vividos na feira de Caruaru (PE), percebi que ao mesmo tempo que havia uma disponibilidade em conversar, existia um incômodo em revisitar essas memórias, dessa forma fiz um único questionamento sobre o que tinha a me dizer sobre a ocasião e, a partir disso a artista falou:

Em Pernambuco, eu fiz uma performance na feira de Caruaru, que se chama “Baldía”. Essa, de fato, foi a minha última intervenção urbana (2018). Estava eu - enquanto performer -, aí tinha uma pessoa que estava filmando, que é Davi e tinham várias amigas que estavam meio que espalhadas, sabe? Porque, enfim, uma corpa travesti, em 2018, ainda em Caruaru, sofria vários tipos de desconfortos. O principal impacto eram os olhares tortos, as risadas e insultos como ‘oxe, que porra é isso?’Essas atitudes não via como censura, mas, claro, me intimidavam. Um julgamento que recua. (Costa, Renna. Entrevista concedida em março de 2023).

A necessidade de amigos instalar uma espécie de linha de delimitação para o palco que Renna Costa estava a dançar, nos faz entender que, o espaço público não é público, pois para uma travesti, dançar e conversar sobre sua existência era estar vulnerável e diversas violências - nesse caso, os insultos verbais por parte dos transeuntes. Esses vários formatos de violentar fazem parte de uma configuração social que marginaliza determinadas pessoas e, por meio das agressões, performam brutalidades que são singulares a determinadas práticas dos interiores do Nordeste. Sobre esses processos de violências, Jota Mombaça explana:

Todas essas formas de violência e brutalização são de fato parte de um designer global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o

poder para sê-lo e contra que tipos de corpo a violência pode ser exercida para a normalidade social. (Mombaça, 2021, p.72).

Ao dançar, Renna Costa entoava músicas encarando os transeuntes e acompanhada do seu pandeiro; alguns versos diziam: “Todos os dias uma travesti é morta, eu tô correndo é de homem”. Assim, Renna estabelecia uma espécie de extensão do seu movimento por meio do que era dito, tal qual um protesto político, quando diversas potencialidades do seu corpo é evocada para estabelecer a coreografia, desde a visualidade em sua vestimenta que se assemelhava a uma vendedora, por meio do seu movimento até a sonoridade que dialogava diretamente com quem ali passava.

Por conta das violências sofridas enquanto dançava na rua e em outras ocasiões cotidianas em que o efeito da transfobia se faz latente no seu corpo, durante o seu relato Renna revelou seu afastamento dos trabalhos performativos que eram realizados nas ruas:

Essa foi minha última experiência, sabe? Depois disso, fui migrando para um outro lugar. Acho que por essa questão de segurança, por não sentir a rua tão apta ao meu corpo. A gente estava ali, no início do que é conhecido hoje como bolsonarismo, então de alguma forma, eu ter me afastado da rua tem um pouco desse reverbo de não me sentir segura para estar. (Costa, Renna. Entrevista concedida em março de 2023).

Em que espaços corpos que desconfiguram formatos hegemônicos estão aptos a mover? Quais são as formas de poetizar com o corpo possíveis resistências frente uma sociedade que performa VIOLÊNCIAS? A rua, que poderia ser espaço de construções sensíveis e de sonhos, se tornam palcos para medos e pesadelos.

**ACHO QUE POR ESSA QUESTÃO DE SEGURANÇA,  
POR NÃO SENTIR A RUA TÃO APTA AO MEU CORPO (...)**

**TEM UM POUCO DESSE REVERBO.**

**REVERBO DE NÃO ME SENTIR SEGURA  
PARA ESTAR..**

**- Renna Costa**

**Figura 11 - “Baldia” - Renna e os que a insultavam**



Fonte: Davi Batista, 2019

Renna Costa, precisou se esquivar para manter minimamente sua integridade preservada, pois a presença do público que passava por sua dança e que, junto ao ambiente iria compor de forma colaborativa sua dança, provocava insegurança. Esse processo de evacuar os lugares públicos por não conseguir fruir poéticas com o corpo é entendido por Mombaça (2021) como um processo de autodefesa, quando ela diz:

Autodefesa não é só sobre bater de volta, mas também, sobre perceber os próprios limites e desenvolver táticas de fuga, para quando fugir for necessário. É também, sobre aprender a ler as coreografias da violência e estudar modos de intervir nelas. É sobre furar o medo de lidar com a condição incontornável de não ter a paz como opção (Mombaça, 2021, p.80).

A performance de Renna Costa e sua identidade de gênero desobedecem a padrões sociais, rompendo barreiras, criando contra-coreografias que entram em embate com o sistema, os quais causam tremores na lógica neoliberal sustentada pelas configurações sociopolíticas conservadoras. Renna, com sua poética, cria fissuras e, desmantelando formatos, propõe novas sociabilidades insurgentes.

Figura 12- Renna Costa em ação com “Baldia”



Fonte: Davi Muniz, 2019

A insegurança da artista entrevistada e o fato de a mesma evitar dançar em espaços públicos, diz muito sobre como as artes - nesse caso, a dança - são esteticamente permitidas dentro dos padrões dominantes: depende do lugar, de quem dança e como dança. Nesse caso, do ponto de vista da desobediência, houve uma ação artística disruptiva, que pode ser explicado por Alice e Araújo (2013), quando citam:

Disrupção é sinônimo de quebra, de fratura, de interrupção do curso normal de um processo. No caso dos espaços públicos, uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo uma interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átomo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante seus deslocamentos nas vias urbanas. (Alice; Araújo, 2013, p.13)

Ao desarticular modelos com a performance, Renna Costa revelou - por meio dos insultos e intimidações - faces seculares da nossa sociedade. O tradicionalismo

no interior do Nordeste opera de forma incisiva, pois está presente em todas as estruturas, na cultura comportamental das pessoas e, quando uma artista dança num espaço público, essa cinética espacial é burlada (Lepecki, 2012).

Pensar estratégias de combater a transfobia é, também, uma tarefa do campo da dança, pois é preciso articular resistências com artistas dissidentes, se fazer presente nos debates em torno das performances em espaços públicos as quais, se tornam alvos diretos a ponto de seus propositores se autocensurar e não mais experimentar tal segmento artístico. Pensar a contribuição de Renna Costa para esse estudo, com sua performance dialógica, sensível e com seus fazeres situados no interior de Pernambuco, evoca a força do artista que dança em chãos que intimidam.

### 3.3 Rebeca Godim em “Contra-Mola”

*“Censura atíça tortura”*

*(Coletivo Saída de Emergência)*

Compreender a pluralidade de vivências em torno das artes do corpo, no que diz respeito às artistas que ocupam os territórios públicos das cidades e, dentre as devolutivas dos públicos, ações de violências vêm ganhando espaço nos últimos tempos, faz com que percebamos o quão difícil é a circulação de pessoas em espaços que deveriam ser comuns no urbano.

Marcadores sociais nos corpos são espécies de signos que ditam quais tipos de violência determinada pessoa está sujeita a sofrer. Ser artista já é um marcador, ser mulher trans como já observamos com o relato da entrevistada anterior também opera como alvo para ataques, no caso da próxima entrevistada, o fato de ser uma mulher negra e nordestina, a coloca num lugar de marginalização e, ao dançar em espaço públicos tal descriminalização é potencializada. Tal fato, derruba as ideias de democracia racial que, como aponta Bárbara Carine (2023), “se perpetua por um pensamento racista e colonial”, fruto de um projeto global de violência e barbárie (Césaire, 2020).

Rebeca Godim, artista licenciada em dança e natural de Recife (PE), constrói alguns coletivos de danças populares e que pensam questões raciais e gênero nas artes cênicas, construiu em 2020 o trabalho intitulado “ContraMola: memórias

insurgentes” em colaboração com o seu irmão e artista visual Felipe Godim e o Coletivo Saída de Emergência. Neste trabalho, em que se discute autoritarismo contemporâneo, arte e memórias do período da ditadura militar, a artista que criou essa performance para ocupar o centro comercial da capital pernambucana, viveu uma experiência de desconforto e repressão por parte do ambiente que, ao intervir lhe atravessava.

**Figura 13 - “ContraMola: memórias insurgentes”**



Fonte: Felipe Godim, 2020

Durante uma entrevista virtual, realizada com Rebeca em julho de dois mil e vinte e três, a artista relatou as motivações que a levou a tessitura dessa performance:

É muito importante trabalhar esse tema, lembrar para não esquecer de como a gente é censurado, né? Principalmente nos nossos tempos, do avanço do fascismo, do bolsonarismo, do neoliberalismo, do racismo associado a essa nova forma do neonazismo, e a xenofobia está aí muito fortemente no centro da coisa. A gente tem um trampo - eu e Felipe - no Coletivo Saída de Emergência, que se chama “Contra-Mola”, que a gente vai fazendo um resgate histórico dos tempos de censura e a gente coloca o debate racial no centro da coisa. Porque, quando a gente foi trazido para ser escravizado, desde quando chegamos aqui, a gente já sofre censura, como a capoeira, o samba, existiam leis de proibição para atuar, performar na rua, tá ligado? Daí a gente sair na rua à noite era proibido, a gente tinha que tá com alvará. A gente tinha que tá com o documento do nosso senhor para provar que a gente não estava fazendo vadiagem, não estava tramando alguma coisa, ou fugindo. (Godim, Rebeca. Entrevista concedida em julho de 2023)

A ignição criativa de Rebeca, parte dos incômodos pessoais e marcas sociopolíticas que a cercam como foi falado anteriormente. Refletir por meio da dança, as atuais táticas conservadoras que sustentam o racismo e perseguem artistas que desarticulam modos de mover, propondo poéticas a partir das suas identidades e evocando memórias de períodos ditatoriais, atinge estruturas historicamente dominantes que usam da perseguição e repressão como modos de silenciamento.

Então, esse tipo de censura para os corpos racializados, não brancos, originários, sempre foi sentida. Então, em “Contra-mola” a gente vem conversando sobre isso capoeira, samba... A gente localiza sessenta com o ai-5 e, também, trazendo outras perspectivas, porque aí a gente vai falar de quando os negros eram pegos na rua por conta dos seus *black powers* na década de sessenta, os grupos de afoxés, maracatús, também. E aí, a gente vem para hoje em dia e conversa sobre o brega funk, as leis de proibição da manifestação etc.(GODIM, Rebeca. Entrevista concedida em 2023)

Nesse sentido, Godim, ao dançar “ContraMola”, transgride modelos, afeta com afeto o contexto social autoritário e propõe modos de pensar história das artes do corpo, racismo e censura a partir de quem dança no meio da rua, sendo influenciado pelas tradições populares que vão desde o frevo até o brega *funk*. Sobre as ideias de transgressão, podemos entender a partir do que diz Isaura Tupiniquim Cruz:

A noção de transgressão observada no campo da dança ocorre por uma perspectiva historiográfica, na qual as produções artísticas, entendidas como irrupções criativas, modificam paradigmas de uma geração anterior para uma posterior, por seu caráter propulsor de crises. (CRUZ, 2015, p. 32)

Assim, esse conservadorismo e suas interfaces que Rebeca entra em embate durante esse trabalho, evocaram outros retornos conservadores por parte das pessoas que estavam presentes nas ruas em que a entrevistada dançava. Esse fenômeno conservador que é histórico, mas se reveste pelas demandas da atualidade, busca preservar formatos tradicionais, cerceando as liberdades plurais de corpos que estão à margem da sociedade e que propõem ações artísticas numa perspectiva contra-hegemônica (OLIVEIRA, 2021).

Figura 14 - “ContraMola: memórias insurgentes”



Fonte: Felipe Godim, 2020.

Com esse fortalecimento de discursos de ódio, ataques a artistas que discutem problemas sociais a partir do corpo em movimento, durante a entrevista com Godim, questionei-a sobre as sensações e observações em relação ao fato de dançar na rua, tratando desse tema e em tempos de institucionalização política de agendas autoritárias. Rebeca falou:

E aí, eu posso falar sobre o que eu venho sentindo, não só como a censura propriamente dita, mas sobre o olhar de desprezo, olhar de frieza. Ao mesmo tempo que a gente está vivendo censura, estamos vivendo desemprego, a gente está vivendo a perda de direitos, a pobreza ainda é um monstro que nos persegue, né, véi? E, durante a gravação, eu sentia muito esse olhar de desprezo, meio que assim: “essa pessoa está atrapalhando o cotidiano” e, uns gritavam: “que porra é essa?”, e tinha o olhar de desprezo e isso me marcou muito, que era tipo: “porra, o que essa pessoa está fazendo aqui? eu aqui me acabando de trabalhar e essa pessoa querendo tirar onda”, tá ligado? E, ainda na época, tinha muito o sentimento do bolsonarismo, porque ele ainda não tinha saído do poder. Tinha muito um olhar de nojo, sabe? Um desprezo no olhar e na forma do corpo reagir à minha intervenção. Tava muito fria a rua. (GODIM, Rebeca. Entrevista concedida em julho de 2023)

E a artista, a partir do que é sentido, ouvido e visto durante esses episódios, complementa:

Eu venho sentindo essa repulsa para com as coisas que não são comuns, e, assim, uma mulher fazendo, “essa mulher é menino ou menina?”, “que porra é essa?”, eu sinto muito com meu corpo quando ele está na rua, principalmente por homens, sempre é muita retaliação de homens, tipo: “o que é que essa vadia está fazendo?”, “vai lavar roupa”, e o assunto que está sendo tratado é a violência. A galera grita, buzina, falta passar por cima... (GODIM, Rebeca. Entrevista concedida em julho de 2023)

**Um desprezo no olhar e na forma do corpo reagir à  
minha intervenção. Tava muito fria a rua.  
- Rebeca Godim**

Quando Rebeca fala dos comentários dos transeuntes é possível relacionar aos relatos das entrevistadas anteriores. Se observarmos quando Bárbara Santos cita algumas das falas lidas nas redes sociais, Renna Costa fala dos olhares de desprezo e insultos e, agora, Rebeca Godim, explana o que foi ouvido, nos permite entender que a cultura da violência e a educação para ataque que vem sendo feita no Brasil, vai se tornando inerente a população. Esses processo, faz com que a ignorância e, também, a repulsa, para com quem dança rompendo barreiras, tomem o lugar dos aplausos e da observação reflexiva para com a obra proposta.

**Figura 15 - “ContraMola: memórias insurgentes”**



Fonte: Felipe Godim, 2020

As performatividades que bagunçam os aparelhos dominantes atuam com um certo terrorismo poético e dançado como reflete Dieguéz (2023), ou seja; o campo da dança, enquanto área de comunicação subjetiva de diversos assuntos, pode amedrontar sistemas e desarticular de poderes a partir do movimento. Dessa forma, Rebeca Godim dança com seu vocabulário de movimento ancestral, conversando

sobre assuntos atuais, resistindo contra preconceitos e intervindo nos espaços urbanos com versos de uma dança que não é romantizada, mas construída a partir de dores, medos e insatisfações que perpassam sua existência.

## 4 CONFABULANDO RESISTÊNCIAS: ESTRATÉGIAS PARA DANÇAR EM CHÃOS CONSERVADORES

*“No contra-ataque da guerra: arte!”*

*Flaira Ferro*

### 4.1 Tramando metodologias de enfrentamento a partir das performances em espaços públicos

O processo de escrita desse trabalho de conclusão da graduação, desenhado a partir da reflexão documental acerca de casos de artistas que foram violentadas ao performar em espaços públicos da região nordeste do Brasil, se constrói, metodologicamente, a partir de uma ética em olhar para outras experiências enquanto memória corporal que foi vivida e permanece viva.

A princípio, era do interesse desse estudo, usar das entrevistas dadas concebidas pelas artistas como mote para reflexões, tratando-as enquanto dados, como aponta Almeida, Guindani e Silva (2009), ao escreverem sobre artefatos para construção de um estudo documental. Além disso, sem deixar de lado os apontamentos postos pelos atores, bem como as questões abordadas por Minayo (2002) sobre as pesquisas qualitativas no que tange o estudo de caso, ficou evidente que, se tratando de uma pesquisa na área da dança, em alguns momentos, métodos formatados não comportam as inquietações do pesquisador.

Assim, esse trabalho estava sendo embebido por ferramentas presentes na pesquisa documental, bem como no campo sociológico de estudos de caso. Entretanto, para além disso, esse estudo se constituía como uma análise crítica e poética sobre dança, norteadada por um interesse ético de ouvir e, posteriormente, pensar experiências de traumas vivenciadas por artistas.

Desse modo, buscando maneiras sensíveis e respeitosas de ouvir os relatos de experiência, sem se submeter a um formato fechado de pesquisa, as artistas que contribuíram com seus depoimentos e que se tornaram base para o capítulo anterior, foram ouvidas sem um formulário fechado. Embora o roteiro das conversas não tenha sido guiado por uma estrutura formatada, os diálogos se desenvolveram de maneira orgânica e potente, buscando dar espaço para escuta dos relatos dentro dos limites de cada artista.

Nesse contexto, compreendendo que se tratava de dores que atravessaram e atravessam essas artistas, em dimensões concretas e subjetivas, uma combinação de ferramentas metodológicas foram sendo aglutinadas. Esse processo, foi útil para criação metodológica e artística de outros mundos reflexivos, a partir de poéticas, se assemelhando, assim, aos apontamentos de Marinelli:

Estar criando em arte é desafiar-se a inventar outro mundo. Outros mundos. É um exercício de procurar espaço e tempo para poder destruir o espaço e o tempo. É aventura de produzir ficções outras em meio às ficções que chamamos, na vida cotidiana, de realidade. (MARINELLI, 2020, p. 156)

A partir disso, vale justificar que essas reflexões em torno da metodologia dessa pesquisa estão sendo postas nesse momento do texto, por compreendê-las numa perspectiva ética. Assim, contrariando alguns moldes academicista, de usar pessoas como depósitos de dados que podem ser adquiridos, tratados e dispensados, esse estudo busca subverter esse formato e, resistindo, engendra uma estratégia sensível. Essa, se faz, ao propor uma crítica no campo da dança que atue como uma denúncia!

Assim, esse entendimento de um trabalho reflexivo sobre performances em espaços públicos, se alinha aos pensamentos do artista e pesquisador Rafael Guarato (2019), ao analisar as contribuições de um trabalho crítico no campo da historiografia da dança:

Distante de comportar a condição de “registro do passado”, a crítica de dança, por seu caráter testemunhal do ocorrido, oferece-nos uma diversidade de informações, na condição de um texto produzido por alguém interessado em comentar a experiência artística de outro alguém. Esse caráter testemunhal assume dupla característica: a de documento e a de vestígio do passado, interessando-nos apreender, nos testemunhos, não somente seu conteúdo declarado ou sua temática principal, mas também os interesses entrelaçados na sua fabricação, que vão de concepções estéticas formuladas por grupos ou indivíduos envolvidos na prática artística comentada às tensões e estratégias que compõem os discursos históricos. Com esse entendimento elementar, o documento se torna algo a ser lido, compreendido na amplitude de suas relações no meio social que o forjou. (GUARATO, 2020, p.236)

Aliado às reflexões acerca dos testemunhos das artistas que sofreram ataques de diversos formatos, o lugar da crítica nessa pesquisa busca relacionar escritos de diversos pensadores numa abordagem transdisciplinar. A partir disso, é dado protagonismo a autores que se localizam às margens da hegemonia da produção acadêmica, como é o caso de Jota Mombaça - teórica essencial para a tessitura deste trabalho.

É do interesse dessa pesquisa, também, construir problematizações sobre o avanço dos ataques às artes numa região invisibilizada na geopolítica e na geopoética nacional. Assim, essas reflexões, conduzidas a partir dos relatos, buscou dar visibilidade a referências contra-hegemônicas, para pensar performances realizadas em espaços fora do eixo tradicional e, com ferramentas metodológicas que também não estejam nos moldes convencionais, buscando, assim, desenhar outros mundos possíveis contra o sistema (SILVESTRE, 2021).

Confabular modos para resistir aos padrões estéticos, morais e conservadores enraizados nos chãos do Brasil, os quais atingem às produções performáticas que movem em espaços públicos, faz com que pensemos a capacidade subversiva das artes do corpo. Nesse sentido, frente às configurações políticas e neoliberais, os corpos que desobedecem o sistema e intervêm em espaços públicos, recriam lógicas de convivência a partir das obras artísticas.

Entender essas ações corporais em terrenos públicos, enquanto ferramenta de reação política contra modelos conservadores, permite que seja evocada a compreensão de Luis Camntizer (2018) sobre o termo “arte-política”, quando diz: “Eu definiria a arte-política como a arte que conscientemente se propõe a intervir nas relações de poder (em vez de apenas pensar sobre elas), e isso significa necessariamente as relações de poder dentro das quais a arte existe.” (CAMNTIZER, 2018, p.127).

Portanto, as obras observadas, bem como os relatos que enriqueceram esse estudo, podem ser relacionados ao que Luis Camntizer (2018) pontua, pois o ato de posicionar o corpo num espaço de trânsito público, rompendo barreiras do sistema artístico e construindo outras concepções de experimentar os vários espaços públicos, pensando problemas culturais a partir do movimento, confronta dogmas, desmantela configurações e levanta barricadas (MOMBAÇA, 2021).

**“ISSO AQUI É UMA BARRICADA”**

**- JOTA MOMBAÇA**

Observa-se também que, o caráter insurgente das ações performáticas em espaços públicos (como já foi analisado ao longo do trabalho), se localiza na capacidade de mediar reflexões a partir de uma comunicação subjetiva pelo corpo que está em movimento. A artista que dança nos chãos públicos, além de promover diálogos indiretos a partir da poética proposta, exerce uma espécie de conexão reflexiva com os transeuntes.

Essa dimensão que a intervenção performática pode ter em provocar reflexões, se assemelha as potencialidades que um artista docente pode exercer no campo da transgressão e liberdade, como pensou a ativista-pesquisadora Bell Hooks:

Quando nós, como educadores, deixamos que nossa pedagogia seja radicalmente transformada pelo reconhecimento da multiculturalidade do mundo, podemos dar aos alunos a educação que eles desejam e merecem. Podemos ensinar de um jeito que transforma a consciência, criando um clima de livre expressão que é a essência de uma educação em artes liberais verdadeiramente libertadora. (HOOKS, 2017, p.63)

Esse artista do corpo e educador, prestes a terminar a licenciatura em dança e que escreve esse trabalho, pensa, a partir de diversas influências territoriais, artísticas e acadêmicas que, dentre tantas funções, a performance que acontece em espaços públicos pode construir conexões dialógicas, tal qual a força de um processo de ensino-aprendizagem transgressor e libertário; e isso é um enfrentamento! E isso é, também, um jeito de contra-atacar o sistema, como diz a música “Sulamericano” de BaianaSystem (2019), propondo planos poéticos para combates complexos e profundos, que são disparados pelo sistema.

**CONTRA-ATACAR**

**EU VOU TRAÇANDO VÁRIOS PLANOS**

**PRA PODER CONTRA-ATACAR**

**- BAIANASYSTEM**

Se faz urgente, confeccionar, coletivamente, modos que assegurem o direito à liberdade artística de performar em espaços públicos. É preciso defender um chão livre de qualquer intimidação de grupos conservadores, violências policiais, de

repressão aos artistas, ou qualquer outro tipo de cerceamento das performances que acontecem em terrenos públicos.

É preciso que haja a liberdade de aparecimento dos corpos e suas performances encadeadas pelas ruas, como reflete Judith Butler (2018) em seu livro: “Corpos em Alianças e A Política das Ruas - notas para uma teoria performativa de assembléia”. Butler, nesse livro, pensa nas potencialidades dos sujeitos sociais em conectar suas ânsias e, para isso, defende o direito do aparecimento individual e coletivo, como necessidade para uma convivência social digna e saudável de um regime democrático.

Com essa ideia do direito ao aparecimento e conexões coletivas, construí uma performance na graduação, vinculada ao programa de iniciação científica e com colaboração da Linha de Pesquisa em Dança - Radar 1, a qual foi intitulada como “Andadura” (2022). Tal ação - que só foi realizada no Departamento de Artes Cênicas da UFPB, no segundo semestre de 2022-, começava com um convite ao público para escreverem, em cartazes, frases de denúncias e repúdios que tivessem vontade de externalizar. Assim, era estabelecido um diálogo coletivo a partir das grafias inconformadas dos participantes.

**Figura 16 - Público da performance “Andadura”**



Fonte: Acervo Pessoal, 2022.

Após a escrita e conversando com as pessoas sobre o que fora grafado, começava a envolver os cartazes em meu corpo, criando uma espécie de unidade

daquelas vozes que foram traduzidas em frases, desenhos e rabiscos. Aquela espécie de armadura, bloqueava meus movimentos, criando o que chamei de “andadura”, ou seja; o duro modo de andar. Essa qualidade de movimento, era relacionada com os modelos de imposição pelo sistema, que codifica os corpos e instaura um bloqueio das diversidades de fluxos.

**Figura 17 - Performance “Andadura”**



Fonte: Raana Rocha, 2022.

A performance, terminava com uma dança com o público em meio às possibilidades daquela estrutura de papel, que estabelecia metáforas acerca da importância de aglutinar ânsias individuais para o fortalecimento de lutas coletivas. Assim, era pensando, a partir das poéticas do corpo, modos de construir movimentos coletivos de embate e grito, alinhando-se à ideia de corpos em assembleia, pensada por Judith Butler (2018).

Desse modo, analisando o que foi exposto até aqui, torna-se evidente a importância de construir estratégias de resistências e conexão por meio da arte. Olhando para região Nordeste, em que a consciência tradicionalista se enraíza na submissão coronelista da maioria da população, se torna uma tarefa ainda mais complexa.

Entretanto, se faz preciso que o fortalecimento das lutas pelas liberdades ganhem as ruas, tal qual o movimento de preservação da memória e de combate ao racismo, como foi posto na obra de Rebeca Godim, os deslocamentos dissidentes que Renna Costa propõe, e a dança “desocupadora” de Bárbara Santos, que não é bloqueio em meio ao fluxo; é caminho...

Sigamos!

## 4.2 OCUPAR OS CHÃOS COM DANÇAS EMBATIVAS!

*“E onde pisas no chão, minha alma salta  
e ganha liberdade na amplitude”  
(Caetano Veloso)*

Passou da hora de mover sem medo no Nordeste do “Brazil”, ocupando terrenos diversos, desatando nós, sem temer as coerções e falando de “Brasil”.

A ocupação de chãos abertos a partir da performance pode ser observado como um embate movido por ânsias que provocam **movimento!** Quem se interessa pelo campo da performance em espaços públicos precisa ser assegurado pelos seus direitos, mas, para além disso, a estrutura social em sua cultura violenta à algumas formas de manifestações artísticas, precisa, urgentemente, ser reeducada.

É necessário ampliar as liberdades e aterrar o autoritarismo para que a rua não seja espaço de recuo. Tem de ser um solo para circulação de corpos transgressores e, acima de tudo, vivos! É preciso assegurar as ocupações corporéas em todos os chãos, sem anular as existências daqueles que querem transitar por diversos terrenos.

**Ainda vão me matar numa rua.  
Quando descobrirem, principalmente,  
que faço parte dessa gente  
que pensa que a rua é a parte principal da cidade.**

**- Paulo Leminski**

Esse estudo, além de acreditar na potencialidade das intervenções com performances implicadas em espaços públicos, compreende esse campo em sua capacidade transdisciplinar de influenciar, mover e provocar diversos debates em torno das liberdades performativas em lugares diversos para se dançar.

Além disso, acreditamos na necessidade de uma reeducação dentro dos círculos de artes em relação às plurais perspectivas e, principalmente, acerca dos modos de compreensão sobre as intervenções corporais em espaços públicos. Para isso, alianças precisam ser construídas no campo das artes e na sociedade como um todo, para que as leis em torno da liberdade de expressão sejam reconfiguradas, afastando, assim, qualquer possibilidade de legalizar censuras, intimidações e linchamentos aos artistas.

Os coletivos das artes do corpo, por sua vez, precisam engendrar formas de embates concretos quando ameaças autoritárias se aproximarem de fazedores que queiram ocupar os chãos públicos. É preciso que haja conexões corpóreas entre os que produzem poéticas do corpo, para que assim, fortalecidos, construam embates contra o meio conservador.

Também, a universidade, pensada enquanto reduto de universos epistemológicos, precisa valorizar a produção de saberes a partir da dança como um método complexo, fundamentado e útil para refletir questões do das mais variadas ordens sociais, culturais e políticas.

Os fatores que sustentam a marginalização e, fundamentam as violências contra minorias no estado brasileiro, se baseia, principalmente, nos marcadores de racismo, xenofobia, misoginia e diversidade sexual, refletidos em produções artísticas fora do eixo hegemônico. Logo, quando fazedores das artes do corpo, que estão nesses espectros, se contrapõem aos formatos, acabam se tornando alvos

das repressões dentro das suas bolhas, tornando-se, assim, mais vulneráveis às respostas violentas por parte da sociedade.

No caso do Nordeste, para além da intervenção performáticas em chãos diversos, o artista, por ser nordestino, sofre as marcas geopolíticas de discriminação e, por viver nessa região, sofre pelo viés da consciência machista e coronelista que perpassa o cotidiano da maioria dos espaços de convivência.

Nesse contexto, é preciso ser artista! Essas estórias, precisam ser escritas legitimando as poéticas costuradas no chão do Nordeste. É preciso tecer danças questionadoras. É preciso dizer que não vai se adequar ao regime opressor, como pensa Dedé Monteiro, poeta do sertão de Pernambuco, em seu soneto da revolta.

### **Soneto da Revolta**

**Que culpa eu tenho de ser diferente?  
Amar a arte, por ventura é crime?  
Tudo é mutável e o irreverente,  
Não se acostuma com qualquer regime.**

**Contra a vontade rude e indiferente,  
Eu sou amante do sagrado time:  
que empresta a alma, sofre, cria e sente  
E sente nojo do poder que o oprime!**

**Aprendam isso: gente não se doma!  
Pichem meu nome, rasguem meu diploma,  
aceito tudo com tranquilidade**

**Se acharem pouco, cobram-me de lodo,  
Cortem meu riso, me excomungue todo,  
Só não me toquem na dignidade!**

**- Dedé Monteiro**

Usemos das memórias do passado autoritário desse país como dispositivos para performances que serão realizadas em todos os espaços possíveis. É urgente grafar as histórias das artes do corpo a partir de experiências confortáveis e desconfortáveis (como é o caso desse estudo), para que haja uma documentação

memorial, a partir de corpos porosos, insatisfeitos e, movidos, por poéticas da resistência.

Realizar performances em ruas, feiras, universidades, escolas entre outros ambientes pode ser uma estratégia poética de reverberar métodos de silenciamentos e bloqueios. Dessa forma, acessibilizar terrenos e democratizar trajetos por meio das performances em espaços públicos é, propor, reconfigurações em torno das regras de sociabilidade construídas ao longo do tempo nesta região. Por isso, se obedecer for está refém aos modos de movimento ditados pela raiz conservadora brasileira: **desobedeça movendo!**

## 5 CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Essa pesquisa, teve como objetivo, desenvolver um estudo crítico, poético e político, acerca das violências coercitivas que ascendem no campo das artes do corpo. Para isso, foram refletidos casos de três artistas que, durante suas performances em espaços públicos dos estados da Paraíba e Pernambuco, foram alvo de ataques. Para tal, utilizou-se de ferramentas das análises de documentos e estudo de caso, para construir o campo metodológico.

Com isso, busquei observar, a partir de cada caso e das experiências que vivi enquanto artista do corpo, licenciando em dança e interessado pelo campo da pesquisa, como o avanço da onda conservadora interfere nas práticas artísticas desenvolvidas em solos nordestinos.

Com a contextualização sobre o campo da performance em espaços públicos, a partir de uma revisão bibliográfica e, utilizando das experiências performáticas que vivi ao longo da graduação, foram apontados caminhos reflexivos para entender o papel disruptivo, transgressor e/ou desobediente - do ponto de vista estético e político - que a performance realizada em terrenos públicos pode alcançar. Isso se dá pela sua capacidade provocativa, pois afeta desde os transeuntes que se deslocam pelo espaço que está sendo ocupado, até às camadas políticas mais invisíveis, mas que são controladas pelo sistema capitalista e opressor.

É possível pensar que, uma performance que não acontece em solos não convencionais e que, que por meio das poéticas do corpo, estabelece discussões a partir de problemáticas sociais, culturais e políticas, acabam desmantelando as bases conservadoras de convivência. Assim, pessoas que confrontam com poéticas de movimento às forças tradicionalistas e neoliberais, acabam sendo alvos de diversas violências.

Olhar minha experiência com “Há-feto in Rastro”, por exemplo, me ajudou a entender como uma educação conservadora, que guia determinada bolha social, pode bloquear a capacidade de uma interpretação crítica para com uma narrativa oral. Essa, que cristalizada na consciência da população de uma cidade sertaneja, inibiu parte do público em pensar por outras perspectivas, a história que era mote para a obra. Com esse cenário, acabei sendo alvo de respostas violentas e intimidadoras por parte dos participantes.

Nesse mesmo caminho, observei, com um exercício desafiador e pautado na ética, casos de violências durante o exercício artístico da Bárbara Santos, da Renna Costa e da Rebeca Gondim. As três artistas são mulheres. As três artistas carregam na consciência corporal, marcas de violências ao realizarem suas ações performáticas em espaços públicos da região Nordeste. Entretanto, como vimos ao longo do texto, para além da poética, os ataques se direcionaram ao gênero, raça e outros marcadores que perpassam as experiências de vida dessas mulheres.

Nessa perspectiva, esse estudo se estruturou por compreender a necessidade de dar voz a experiências repressivas sofridas por artistas que, historicamente, são marginalizados. No campo dos debates artísticos, por sua vez, essa pesquisa recortou, desde o início, a região Nordeste, com casos vivenciados nos estados da Paraíba e Pernambuco.

Tal recorte geopolítico, que também é geopoético, se faz como uma estratégia de resistência frente a invisibilidade acerca dos debates artísticos dessa região. Por outro lado, com o projeto sistêmico de silenciar produções nordestinas, não foi fácil conseguir casos para serem refletidos nesse estudo. Isso se dá, principalmente, pela cultura de autocensura por parte dos artistas violentados. Também, o mito da democracia plena, que defende a ideia de um país que acolhe todas as manifestações artísticas, acaba encobrendo os golpes sofridos por esses fazedores.

Para confabular é necessário olhar e escutar. Assim, esse trabalho, tentou ser um terreno para que vozes movidas pelas artes do corpo e inquietas pelas danças dos espaços públicos, fossem vistas, ouvidas e sentidas. Desse modo, buscamos documentar memórias e pensar histórias, contribuindo, assim, para o campo da dança e denunciando as estruturas de um Estado conservador.

Por fim, consideramos as plurais experiências contra-hegemônicas, norteadas pelas poéticas do corpo e feitas em terrenos violentos, como artefatos de embate e provocação num chão arraigado pelo autoritarismo.

Contra isso, estaremos dançando.

## REFERÊNCIAS

- AGRA, Lucio. Fora do Mapa, o Mapa- performance na América Latina em dez anotações. **Revista Ars**, São Paulo, v.14, n.27, p.135-148, 2016.
- ALICE, Tânia; ARAÚJO, Antônio. A Ação Disruptiva no Espaço Urbano: um treinamento ativista. *In*: BEIGUI, Alex; BRAGA, Bia (orgs.). *Treinamentos e Modos de Existências*. Natal: EDUFRN, 2013.
- ALMEIDA, C; GUINDANI, J; SÁ-SILVA, C. Pesquisa Documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, FURG - Rio Grandedo Sul, v.1, n.1, p.1-15, jul. 2009
- ANJOS, Moacir. Notas Sobre a Miséria do Olhar. *In*: DUARTE, Luisa. **Arte, Censura e Liberdade**: reflexões à luz do tempo presente. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. cap. 02, p. 22-26.
- BAIANASYSTEM. **Sulamericano**. Salvador: [s.n]. 2019.
- BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAMNTZER, Luis. O Ensino da Arte Como Fraude. *In*: CERVETTO, Renata. **Agite Antes de Usar**: deslocamento educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gilli, 2013.
- CESAIRE, Aimé. **Discurso Sobre Colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.
- CRUZ, Isaura. O Que os Ataques às Artes do Corpo Nos Diz Sobre o Ódio na Política no Atual Contexto Brasileiro? uma análise a partir de entrevistas com artistas vítimas de censura. **ANPOCS**, [S./], v. 44, p. 01-18, 2021.
- CRUZ, Isaura. **Repulsa e Abjeção na Dança Contemporânea**: a crise como potência transgressora e o anestesiamiento crítico. 101 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em dança Universidade Federal da Bahia), Salvador, 2015.
- DIÉGUEZ, Ileana. Teatralidades e Performatividades em Contextos Necropolíticos. **Revista Sala Preta-USP**, São Paulo, v.22, n.1, p. 214-235, 2023.
- LEMINSKI, Paulo. **Eu-sem-poesia**. [S./ : s.n], 2013. Disponível em: <https://eu-sem-poesia.tumblr.com/post/46160887905/ainda-v%C3%A3o-me-matar-n-uma-rua-quando-descobrirem> Acesso em: 25 out. 2023.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. 42. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados, 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006.

GUARATO, Rafael. Seduzidos Pelo Passado: a crítica como fonte para história da dança. **ARS**, São Paulo, v.17, n.37, p. 227-243, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir**: educação como prática da liberdade. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

LEHER, Roberto. **Autoritarismo Contra Universidade**. São paulo: Expressão Popular, 2019.

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. (41-60), 2012.

MARINELLI, Princesa. Rastejar Como um Ato Terrorista: um corpo desobediente rasgando calçadas do gênero. **Revistas ASPAS - USP**, São Paulo, v.10, n. 1, p. 154-175, 2020.

MARTINS, Christiane. **O espectador da performance urbana artista**: uma análise da recepção da intervenção Cegos, do Desvio Coletivo. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

MINAYO, Maria. **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: Edições, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não Vão Nos Matar Agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORAIS, Líria. **Corpomapa**: o dançarino e o lugar na composição situada. 2015. 241 f. Tese (Programa de Pós-graduação em artes cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MORAIS, Líria. **Emergências Cênicas em Dança**: conectividades entre dançarinos no momento cênico improvisado. 2010. 128 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em dança)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

OLIVEIRA, Felipe. O Performer Insurgente da Cena: performance de um corpo diferenciado. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.19, n.2, p. 197-209, 2019.

PINHEIRO, Bárbara. **Como Ser um Educador Antirracista**. São Paulo:Planeta, 2023.

ROMANO, Clayton. Bolsonarismo e Bolsonaristas no Brasil Contemporâneo: antecedentes históricos, percursos políticos. **Revista de Desenvolvimento Social**, v.27, n.1, p. 141-159, 2021.

SCIENCE, Chico. **Da Lama ao Caos**. Recife: Nas Nuvens: 1994.

SILVESTRE, Helena. **Alianças antissistema**: varrer as ruínas e adiar o fim dos mundos. *In*: SANTOS, Boaventura; KRENAK, Ailton. **O Sistema e o Antissistema**: três ensaios, três mundos no mesmo mundo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SIMAS, Luiz. **O Corpo Encantado das Ruas**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MONTEIRO, DEDÉ. Codinome Beija-flor. **Soneto da Revolta**, 2011. Disponível em: <https://codinome-beijaflor000.blogspot.com/2011/12/soneto-de-revolta-dede-monteiro.html>. Acesso em: 25 out. 2023.

SPNELLI, Céline. Percepções urbanas: performances cênicas e experiência estética no espaço público. **Revista de Antropologia Ilha, UFSC**, Florianópolis, v.24, n.3, p. 28-38, 2022.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso Edicione, 2012.

TIBURI, Márcia. **Delírio do Poder**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

VAZQUÉZ, Julieta; YVENES, Libertad. Arte, Cuerpo y Denúncia: el uso del cuerpo como soporte crítico en el espacio público. **Index: Revista de Arte Contemporáneo, UBA**, v. 8, n.8, p. 152-159, 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Ubu, 2018.

## APÊNDICE

### Entrevistas Transcritas

#### Entrevista com Bárbara Santos

**Realizada aos oito dias de março de dois mil e vinte e três, presencialmente e gravada pelo aparelho celular.**

**Ian Lima:** O que foi esse trabalho performático? Em qual contexto você apresentou ele?

**Bárbara Santos:** Olha, só: O *Experimento Para (DES)ocupação*, foi criado em 2016, quando eu estava muito incomodada com a minha não participação afetiva, a falta da minha presença nos movimentos do ocupa MINC. Então, eu estava muito agoniada de não conseguir, de gerenciar minha vida - acadêmica e minha vida familiar -, com tudo que eu fazia, para estar presente, né?

E aí, numa sessão de Movimento Autêntico, que rolou na FUNESC - com Soraya Jorge -, através da coordenação de dança (Angela Navarro), lembro que cheguei meio esbaforida, e quando a gente chega para uma sessão de Movimento Autêntico, a gente fala um pouco de como a gente está naquele momento, né? Eu estava muito atribulada e veio esse *insight* de que eu precisava me “desocupar”. Não lembro exatamente como, mas me surgiram três perguntas nessa performance, que não tem um formato delineado, cada vez que fiz foi de um jeito, mas têm três perguntas que eu entrelaço nessa performance, que são: O que você junta? O que você ocupa?/Com que você se ocupa? E o que faz você mudar de lugar?

Esse trabalho, também era um desejo meu de me colocar para experimentar outros estados e, me colocar, no lugar do risco, da composição da cena sem saber direito o que eu iria fazer, nem como iria fazer. Daí, trouxe como elemento como segundo corpo, uma mala. Inicialmente eram três bolsas muito pesadas - de fato -, com muitas memórias, com as coisas que eu junto muitas agendas de vários anos, colares, cartas de amor, coisas que eu guardo, que acumulo. E, então, a ação inicial dessa performance era me deslocar carregando esse peso. Um peso metafórico, né? Um peso de estar vivo, de tudo que eu carrego, com tudo que eu me ocupo e tudo que me faz mudar de lugar. Então, ela não tem um desenho muito claro. O propósito dela é um pouco isso.

A primeira vez que fiz foi aqui (João Pessoa), por conta da XXXII Reunião da Antropologia, que aconteceu aqui na UFPB. E é um pouco sobre isso a performance, sabe? Está sempre movendo os afetos e esses atravessamentos, que a cada lugar que eu fiz, fui, também, tentando dar um contexto. Aproveitando o contexto que ele estava e me entrelaçando com essas perguntas. Então não tinha um roteiro muito claro, mas tinham os elementos e eu ia criando.

**Ian Lima:** O evento que você sofreu a violência foi nessa Reunião da Antropologia?

**Bárbara Santos:** Não. Isso aí foi em 2018, foi num seminário sobre mulheres e universidade que discutia a questão de gênero, da mulher do movimento LGBTQIAP+. Nele, dei uma oficina e fiz essa performance no Centro de Educação.

Nesse dia, eu trouxe, para aqueles corredores, na frente dos banheiros que a gente sabe que rolam vários eventos de assédio, minha performance também tinha relação com isso. Eu contextualizei, é uma performance que tem uma interatividade muito grande com o público, né? Que, cada vez é de um jeito, às vezes eu faço essas perguntas para o público - diretamente -, às vezes eu sussurro e, a depender do evento, também faço esse entrelaçamento.

Eu estava finalizando, estava no chão, já não estava com a mala, e aí, ia passando um rapaz e eu comecei a fazer um jogo de impedir que ele passasse. Era uma brincadeira do transeunte e da performance e, foi esse fragmento, que foi filmado por alguém e que, viralizou na internet e os discursos de ódio, de repressão, muito colado com o contexto político, a gente estava em 2018, em campanha, a gente tinha sofrido um golpe, tinha todo esse cenário que depois veio se concretizar de uma maneira muito terrível, que foi o que a gente terminou de encerrar, com a passagem de Bolsonaro pelo governo federal. E isso, aconteceu, esse pequeno trecho, que, inclusive, terminou com um abraço muito afetuoso, que era uma conversa que eu não lembro com muita clareza, mas ele me abraçou e falou: “a saída é o amor”. Foi uma coisa linda, uma pessoa que eu nem conhecia, que é um estudante, que eu conheci depois e, foi isso.

Para mim foi uma grande surpresa, ter acontecido o que aconteceu, em função dessa apresentação, que aconteceu em julho de 2018.

**Ian Lima:** A maioria desses ataques que você sofreu foi a partir desse vídeo, né? Foi, majoritariamente pela internet, ou você se sentiu coagida durante a performance? Como aconteceu?

**Bárbara Santos:** Durante a apresentação eu não me senti nada assim, pelo contrário; ao término da performance, várias pessoas chegaram para conversar comigo,

muito comovidas, pois se sentiram tocadas em vários lugares, que acharam a performance muito visceral, muito forte, que transmitia várias questões naquele contexto.

Foi uma surpresa, porque isso aconteceu no mês de setembro, foram meses depois, uma coisa inesperada. Porque, inclusive, estava acontecendo um evento que eu não consigo me lembrar agora, mas era um evento de performance e que tinha um artista que estava desnudo, e aí fizeram uma coisa muito sensacionalista, porque viralizou não só na internet, mas foi para dois programas locais.

Tinha toda uma coisa de colar uma performance na outra, como se fosse o mesmo trabalho, e os discursos eram muito violentos. Tinha um contexto político, tinham comentários como: “isso que é arte?”, “isso que está sendo feito na universidade?”, “ela é uma esquerdopata e não está deixando o cara de direita passar”. Era toda uma leitura muito louca, que até hoje eu não sei se eram pessoas ou se eram robôs fazendo isso.

**Ian Lima:** O que você acha que levou a essas violências? Além do contexto político, de uma ascendência neoconservadora, sobretudo com a proximidade da eleição de Bolsonaro, tem a ignorância para com a arte, mas, tem outro fator que você identifica que lhe tornou mais alvo desses ataques?

**Bárbara Santos:** Olha, contraditoriamente era um evento sobre mulheres, né? Lembro que nessa performance, falei sobre as violências nos banheiros, de alguma forma a performance tocou sobre isso, falei sobre isso na porta do banheiro.

Quem filmou estava lá. Então, acho que têm uma misoginia muito forte, do esbravejamento, desse lugar político que a arte tem, e quando a gente exerce, isso é alvo. Isso é alvo de censura. Isso é alvo de depreciação, de tudo que é pejorativo e que possa desvalorizar ou empobrecer o fazer artístico. Eu acho que não é nada gratuito. E essa questão da nudez. Da exposição do corpo feminino. O corpo nu, seja de homem ou de mulher, isso é um tabu. É algo que me pega muito, sabe?

**Ian Lima:** Partindo do pressuposto de que, à luz da Constituição, no Brasil não existe censura, que nome você daria para o que aconteceu?

**Bárbara Santos:** Eu me senti violentada. Eu fiquei muito atordoada, foi muito difícil digerir e entender, eu estava com a vida muito intensa nesse momento, pois estava iniciando o processo seletivo do doutorado, então, foi muito difícil. Veja: eu apresentei em julho, o linchamento aconteceu em setembro e em novembro eu criei uma re-performance. Quando eu estava no doutorado, essa ferida foi aberta de novo, circulou novamente na internet e eu fiquei sem entender, recebi das pessoas pelo *Whatsapp*,

então acionei a COMU, pedi uma assessoria jurídica, então acho que foi uma violência. Uma violência.

**Ian Lima:** Essa Re-performance foi em qual contexto?

**Bárbara Santos:** Foi na Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas. Foi um jeito que encontrei para tentar acomodar uma ferida que se abriu, uma paulada que eu tomei de várias pessoas e que eu não entendia o motivo, sabe?

A gente fez um ato aqui - na UFPB -, no CONSUNI, coletamos as frases, copiamos em tiras e fomos lá. Pedimos uma moção de repúdio, um posicionamento da universidade em relação a isso. Então a gente participou de um ato performativo no CONSUNI e, procurei uma artista que trabalha com maquiagem artística e ela me fez uma maquiagem como se eu tivesse sido pisoteada e espancada, que era assim que eu me sentia. Meu corpo estava muito machucado pelas palavras.

**Ian Lima:** Na Minuta de Segurança Patrimonial da Universidade, tem uma parte que fala sobre a segurança humana, entendendo que professor, estudante e técnico, também são patrimônios da universidade. Fala, no art.4, da segurança física e psicológica do patrimônio humano. A partir disso, nessas buscas chegando no Consuni, você em algum momento enquanto patrimônio humano, enquanto funcionária, professora de dança que propõe a construção de conhecimento a partir das poéticas do corpo, você se sentiu amparada pela universidade em algum momento?

**Bárbara Santos:** Saiu uma carta do Departamento de Artes Cênicas, que foi aprovada pelo Centro e, dessa carta, a gente levou ao Consuni. Mas, olha... Nem sei como tratar disso, mas é um Conselho que ele é majoritariamente hétero, masculino e, foi difícil fazer a intervenção lá, porque as pessoas mal me olhavam. Eu não senti um acolhimento do Consuni. A gente conseguiu uma nota, mas se a gente não tivesse feito uma mobilização, se não tivéssemos ido com o departamento inteiro - estudantes de dança e teatro -, não teria acontecido nada.

Tem que ter luta! Se não tiver luta você não tem visibilidade, você não tem representação nenhuma e você não consegue nada. Muito curioso a gente (estou toda arrepiada) marcar essa conversa hoje, porque hoje eu fui no Consuni e foi a primeira vez que voltei lá depois desse ato performativo que nós fizemos.

Muito forte entrar lá hoje, ver aquelas pessoas, a maioria homens e pessoas que já estão há muitos anos na universidade, então tem um pensamento conservador muito grande na instituição, sabe? Então, acho que é luta, não é fácil.

E te agradeço por trazer essa informação, que eu nem me sentia assim, como patrimônio humano da universidade. Acho que essa consciência a gente precisa trabalhar no pequeno, para poder aumentar a força e o poder que a gente tem de articulação e reivindicação desse espaço. Porque é um espaço conservador, é um espaço que está produzindo ciência, cultura, conhecimento, mas é conservador!

**Ian Lima:** Te agradeço muito e se quiser fazer mais alguma consideração, pode falar.

**Bárbara Santos:** Eu estou voltando na pergunta que você me fez, se o que eu vivi.

Eu acho que não tem como separar repressão da violência. A violência ela é repressiva, sabe? É a forma que manifesta a repressão, então, é uma repressão. Eu acho que está muito colada essas duas coisas.

E eu não me senti atacada sozinha, me senti atacada no coletivo. Acho que isso é importante, porque quando a gente a se movimentou eu não estava defendendo a minha imagem, eu me sentia um corpo coletivo, me sentia defendendo o fazer artístico. Eu não estava defendendo a artista Bárbara, a docente Bárbara. Não me sentia um indivíduo, me sentia um coletivo.

### **Entrevista com Renna Costa:**

**Realizada aos vinte e dois dias de março de dois mil e vinte e três, virtualmente audios de *whatsapp*.**

**Ian Lima:** Pode me falar, dentro dos teus limites e possibilidades, se você sofreu alguma violência ao performar em algum espaço público?

**Renna Costa:** Então, muito massa essa provocação, me afeta, me atravessa muito. Eu tive um trabalho bem intenso e super importante e formativo, dentro do espaço público/urbano durante a graduação.

Em Pernambuco, eu fiz um trabalho na feira de Caruaru, que se chama "Baldía". Essa, de fato, foi a minha última intervenção urbana (2018). Estava eu - enquanto performer -, aí tinha uma pessoa que estava filmando, que é Davi e tinham várias amigas que estavam meio que espalhadas, sabe? Porque, enfim, uma corpa travesti, em 2018, ainda em Caruaru, sofria vários tipos de desconfortos. O principal impacto eram os olhares tortos, as risadas e insultos como 'oxe, que porra é isso?'

Essas atitudes não via como censura, mas, claro, me intimidavam. Um julgamento que recua.

Essa foi minha última experiência, sabe? Depois disso, fui migrando para um outro lugar. Acho que por essa questão de segurança, por não sentir a rua tão apta ao meu corpo. A gente estava alí, no início do que é conhecido hoje como bolsonarismo, então de alguma forma, eu ter me afastado da rua tem um pouco desse reverbo de não me sentir segura para estar.

### **Entrevista com Rebeca Godim:**

**Realizada aos cinco dias do mês de julho de dois mil e vinte e três, por meio de audios de *Whatsapp***

**Ian Lima:** Após ser questionada sobre possíveis experiências de violências durante suas performances em espaços públicos em Recife-PE, a artista respondeu:

**Rebeca Godim:** É muito importante trabalhar esse tema, lembrar para não esquecer de como a gente é censurado, né? Principalmente nos nossos tempos, do avanço do fascismo, do bolsonarismo, do neoliberalismo, do racismo associado a essa nova forma do neonazismo, e a xenofobia está aí muito fortemente no centro da coisa.

A gente tem um trampo - eu e Felipe - no Coletivo Saída de Emergência, que se chama “Contra-Mola”, que a gente vai fazendo um resgate histórico dos tempos de censura e a gente coloca o debate racial no centro da coisa. Porque, quando a gente foi trazido para ser escravizado, desde quando chegamos aqui, a gente já sofre censura, como a capoeira, o samba, existiam leis de proibição para atuar, performar na rua, tá ligado? Da gente sair na rua à noite era proibido, a gente tinha que tá com alvará. A gente tinha que tá com o documento do nosso senhor para provar que a gente não estava fazendo vadiagem, não estava tramando alguma coisa, ou fugindo.

Então, esse tipo de censura para os corpos racializados, não brancos, originários, sempre foi sentida. Então, em “Contra-mola” a gente vem conversando sobre isso capoeira, samba... A gente localiza sessenta com o ai-5 e, também, trazendo outras perspectivas, porque aí a gente vai falar de quando os negros eram pegos na rua por conta dos seus black powers na década de sessenta, os grupos de afoxés, maracatús,

também. E aí, a gente vem para hoje em dia e conversa sobre o brega funk, as leis de proibição da manifestação etc.

E aí, eu posso falar sobre o que eu venho sentindo, não só como a censura propriamente dita, mas sobre o olhar de desprezo, olhar de frieza. Ao mesmo tempo que a gente está vivendo censura, estamos vivendo desemprego, a gente está vivendo a perda de direitos, a pobreza ainda é um monstro que nos persegue, né, véi?

E, durante a gravação, eu sentia muito esse olhar de desprezo, meio que assim: “essa pessoa está atrapalhando o cotidiano” e, uns gritavam: “que porra é essa?”, e tinha o olhar de desprezo e isso me marcou muito, que era tipo: “porra, o que essa pessoa está fazendo aqui? eu aqui me acabando de trabalhar e essa pessoa querendo tirar onda”, tá ligado? E, ainda na época, tinha muito o sentimento do bolsonarismo, porque ele ainda não tinha saído do poder. Tinha muito um olhar de nojo, sabe? Um desprezo no olhar e na forma do corpo reagir à minha intervenção. Tava muito fria a rua.

Depois desse dia, saí poucas vezes para dançar na rua, mas isso ficou muito marcado. Eu venho sentindo essa repulsa para com as coisas que não são comuns, e, assim, uma mulher fazendo, “essa mulher é menino ou menina?”, “que porra é essa?”, eu sinto muito com meu corpo quando ele está na rua, principalmente por homens, sempre é muita retaliação de homens, tipo: “o que é que essa vadia está fazendo?”, “vai lavar roupa”, e o assunto que está sendo tratado é a violência. A galera grita, buzina, falta passar por cima...