

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANIELLE CONCEIÇÃO LEMOS

**INSERÇÃO E PERMANÊNCIA DE BAILARINAS NEGRAS BRASILEIRAS NO
CAMPO PROFISSIONAL DA DANÇA COMO REPRESENTATIVIDADE NEGRA E
MODO DE RESISTÊNCIA AO RACISMO**

PORTO ALEGRE

2023

ANIELLE CONCEIÇÃO LEMOS

**INSERÇÃO E PERMANÊNCIA DE BAILARINAS NEGRAS BRASILEIRAS NO
CAMPO PROFISSIONAL DA DANÇA COMO REPRESENTATIVIDADE NEGRA E
MODO DE RESISTÊNCIA AO RACISMO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Suzane Weber da Silva

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

Porto Alegre

Mai de 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Lemos, Anielle Conceição

Inserção e Permanência de Bailarinas Negras Brasileiras no Campo Profissional da Dança como Representatividade Negra e Modo de Resistência ao Racismo / Anielle Conceição Lemos. -- 2023.

170 f.

Orientadora: Suzane Weber da Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Representatividade. 2. Bailarinas negras. 3. Dança profissional. 4. Mulher negra. 5. Interseccionalidade. I. Silva, Suzane Weber da, orient. II. Título.

ANIELLE CONCEIÇÃO LEMOS

**INSERÇÃO E PERMANÊNCIA DE BAILARINAS NEGRAS BRASILEIRAS NO
CAMPO PROFISSIONAL DA DANÇA COMO REPRESENTATIVIDADE NEGRA E
MODO DE RESISTÊNCIA AO RACISMO**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva – UFRGS

Orientadora

Prof. Dr. Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos – PUC/RS

Examinador

Prof.^a Dr.^a Carmem Anita Hoffmann – UFPel

Examinadora

Prof.^a Dr.^a Celina Alcântara – UFRGS

Examinadora

Prof.^a Dr.^a Mônica Fagundes Dantas – UFRGS

Examinadora

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, saúdo e agradeço aos Orixás que iluminaram meu caminho, durante todo o percurso do meu sonho de chegar até o fim, e as mulheres pretas que vieram antes de mim, que lutaram, morreram e viraram símbolo de resistência para que eu e todas as mulheres pretas pudéssemos estar aqui ocupando espaços artísticos e intelectuais que, por muito tempo, fomos negados. Agradeço imensamente à minha mãe, dona Gilce, por todo o exemplo de luta, valores, incentivo diário, amor incondicional por seus filhos, ela que, apesar de todas as dificuldades, fez o possível e o impossível para que eu pudesse me tornar quem sou hoje. A vocês, minha família, por todo o amor dedicado à bailarina da família, e principalmente à minha irmã, Prof.^a Dr.^a Andrea Lemos, meu exemplo, minha amiga e amor infinito, que eu agradeço e tenho orgulho de ter como minha irmã.

A meu parceiro, Juliano, por todo carinho, amor imensurável, paciência e cuidado comigo nesse processo, deixando de lado a sua vida para priorizar a minha. À minha psicóloga, Cristina Pacheco, e demais profissionais da saúde, que foram fundamentais no período pandêmico, ajudando-me a lidar mais tranquilamente com as adversidades físicas e mentais.

A Tavane Viana e Vânia Viana, por acreditarem naquela pequena ginasta de um projeto social há 28 anos atrás, abrindo a casa, as portas da escola de dança, o coração e a vida para mim diariamente durante esses quase 30 anos de formação, incentivando-me a não ser apenas uma bailarina, e sim uma professora, incentivadora, coreógrafa, solista e acima de tudo um ser humano melhor. Não estaria aqui e nem teria essa paixão pela dança se não fossem por vocês duas, que sempre lutaram tanto por mim, obrigada por tudo!

Aos meus incontáveis colegas de palco, de cena, de festivais, espetáculos, de viagens e de vida ao longo dessa trajetória dançante, tudo com vocês por perto fica mais leve e mais feliz. Agradeço também a todos os alunos que tive o prazer de ensinar e com os quais pude aprender nessa jornada que segue, vocês são parte fundamental nesse processo e nas ações e reflexões que trago comigo. Às instituições, *1º Ato Tavane Viana Núcleo de Dança*, *Companhia de Dança Tavane Viana*, Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Sociedade de Assistência escolar, Escola Social Marista, Associação de Dança de Pelotas, Sesc-RS e Sesc-SC, Espaço Educar, Escola Mário Quintana, entre outras, o meu muito obrigada pela confiança a mim conferida para contribuir e aprender muito na formação de centenas de alunos e artistas da dança.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, à CAPES, por me conceder a bolsa no período doutoral, à Comissão de Pós-graduação, por tratar com delicadeza meu processo de conclusão de curso, e a todos os professores e colegas que conheci

e contribuíram nesse processo. E, por fim, minha gratidão eterna à Prof.^a Dr.^a Suzane Weber da Silva, minha orientadora, por sua dedicação, que a fez por muitas vezes deixar de lado seus momentos de descanso para me ajudar e me orientar. E, principalmente, obrigada por sempre ter acreditado e depositado sua confiança em mim ao longo desses anos, espero que eu um dia possa ser um décimo da orientadora e ser humano incrível, leve e inspirador que você é. Muito obrigada!

DANÇO

Queres saber por que eu danço
danço porque vozes do passado
cantam para mim
e então respondo
Danço porque sou Kilongo,
Kimbundo, Baluba...
Danço para que a poeira
que assenta em meu corpo
seja somente do ato de dançar.
Danço para libertar minha africanidade.
Danço porque o vento
dança,
as flores, os bichos,
e esta é minha forma de integração.
Danço para que lanças de desrespeito
não me atinjam,
sobretudo danço,
porque vozes do passado cantam
e eu respondo.

Jorge Fróes (Poemas negros e outros nem tanto)

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo compreender, identificar e analisar aspectos da representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior. Para delinear metodologicamente este estudo, de cunho qualitativo, a coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas narrativas (Jovchelovitch; Bauer, 2002) e sua posterior análise sob o ponto da interseccionalidade. Como critérios estabelecidos, fizeram parte do estudo bailarinas negras, brasileiras, atuantes nos elencos de companhias de dança profissionais. Trata-se de companhias que pertencem ao campo da dança no âmbito da grande ou média produção, que possuem visibilidade no Brasil e no exterior. Buscando uma melhor compreensão do contexto étnico-racial nas artes e na dança profissional, utilizou-se material de apoio coletado da internet, como entrevistas, biografias, vídeos e reportagens sobre artistas mulheres em escala internacional, artistas de pioneirismo para a inserção de mulheres negras na dança, bem como histórias de bailarinas contemporâneas que utilizam a dança como forma de ativismo e incentivo para a ocupação de espaços profissionais. A partir das coletas, transcrição, organização e análise de dados, traçou-se um olhar e reflexão teórica através da perspectiva interseccional (Crenshaw, 1991; Carneiro, 2003a; 2003b; Gonzalez, 2020), dialogando com autoras que abordam feminismo negro (Ribeiro, 2019; Davis, 2017; hooks, 2019a; 2019b; Collins, 2000), feminismo nas artes (Hollanda, 2018), lugar de fala (Ribeiro, 2019), empoderamento (Berth, 2019), racismo estrutural (Almeida, 2019) e estereótipo do corpo negro que dança (De Paula; De Paula, 2015), que auxiliaram a compreender as possibilidades e dificuldades de inserção de mulheres negras na dança profissional, bem como os discursos sobre visibilidades de bailarinas negras em elencos de grande projeção nacional e internacional.

Palavras-chave: **Representatividade. Bailarinas Negras. Dança Profissional. Mulher Negra. Interseccionalidade.**

ABSTRACT

This research aims to understand, identify, and analyze aspects of the representation of Black Brazilian dancers working in professional dance companies in Brazil and abroad. To methodologically outline this qualitative study, data collection was carried out through narrative interviews (Jovchelovitch; Bauer, 2002) followed by analyses of the narratives from an intersectional perspective. As established criteria, the study included Black Brazilian dancers actively participating in the casts of professional dance companies. These companies belong to the dance field in the realm of large or medium productions and hold visibility both in Brazil and internationally. To gain a better understanding of the ethnic-racial context within arts and professional dance, supportive material was collected from the internet, such as interviews, biographies, videos, and articles about female artists on an international scale, pioneering artists for the inclusion of Black women in dance, as well as stories of contemporary dancers who use dance as a form of activism and encouragement for occupying professional spaces. From the data collection, transcription, organization, and analysis, a theoretical perspective and reflection were developed through the lens of intersectionality (Crenshaw, 1991; Carneiro, 2003a; 2003b; Gonzalez, 2020), engaging with authors who address Black feminism (Ribeiro, 2019; Davis, 2017; hooks, 2019a; 2019b; Collins, 2000), feminism in the arts (Hollanda, 2018), standpoint theory (Ribeiro, 2019), empowerment (Berth, 2019), structural racism (Almeida, 2019), and the stereotype of the Black dancing body (De Paula; De Paula, 2015). These sources aided in understanding the challenges and opportunities for the inclusion of Black women in professional dance, as well as the discourses surrounding the visibility of Black dancers in casts with significant national and international projection.

Keywords: Representation. Black Dancers. Professional Dance. Black Women. Intersectionality.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1 – Coreografia <i>Sahara</i> (2016) – Coreografia de Tavane Viana	27
Figura 2 – Coreografia <i>Lembranças</i> (2013) – Coreografia de Cícero Kurz.....	28
Figura 3 – Espetáculo <i>In Versos da Alma</i> (2016) – Coreografia de Tavane Viana.....	29
Figura 4 – Coreografia <i>Insensatez</i> (2017) – Coreografia de Cícero Kurz.....	32
Figura 5 – Coreografia <i>Burlesque</i> (2018) – Coreografia de Tavane Viana.....	33
Figura 6 – Coreografia <i>Te, ti contigo</i> (2018) – Coreografia de Cícero Kurz	33
Figura 7 – Coreografia <i>Enquanto espero por você</i> (2016) – Coreografia de Tavane Viana....	34
Figura 8 – Coreografia <i>Meu fôlego</i> (2018) – Coreografia de Tavane Viana.....	34
Figura 9 – Coreografia <i>Tormento</i> (2017) – Coreografia de Cícero Kurz	35
Figura 10 – Coreografia <i>Em busca de um abrigo</i> (2016) – Coreografia de Tavane Viana.....	35
Figura 11 – Coreografia <i>Voz das margens</i> (2019) – Coreografia de Diego Santos	36
Figura 12 – Solo <i>Voz das Margens</i> , com referências a <i>Quarto de Despejo</i>	38
Figura 13 – Josephine Baker com sua icônica saia de bananas	61
Figura 14 – Josephine Baker durante a Marcha de Washington, em 1963, da qual participou a convite de Martin Luther King Jr.	63
Figura 15 – Katherine Dunham em <i>Tropical Revue</i> , 1943.....	64
Figura 16 – Mercedes Baptista, a 1ª bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	66
Figura 17 – Estátua de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro	68
Figura 18 – Ana Cristina Paulino na divulgação do 8º Prêmio Desterro	75
Figura 19 – Grécia Catarina em ensaio fotográfico.....	77
Figura 20 – Ingrid Silva para revista <i>Vogue</i>	78
Figura 21 – Julia Lima em ensaio fotográfico	80
Figura 22 – Luana Nery em <i>O Lago dos Cisnes – Balé do Teatro Guaíra</i>	82
Figura 23 – Maria Emília em <i>Carne Urbana – T.F. Style</i>	84
Figura 24 – Luiza em <i>Lugar de Preta – BTCA</i>	85
Figura 25 – Pontos de convergência.....	88
Figura 26 – Gráficos sobre a presença de mulheres negras e não negras em distintas companhias de dança	93
Figura 27 – Livro <i>A sapatilha que mudou meu mundo</i>	105
Figura 28 – Livro <i>A Bailarina que Pintava suas Sapatilhas</i>	106
Quadro 1 – Bailarinas Pesquisadas.....	98

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas
ABT	American Ballet Theatre
ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
BTCA	Balé do Teatro Castro Alves
BTG	Balé Teatro Guaíra
EDP	Escola Preparatória de Dança
Funceb	Fundação Cultural do Estado da Bahia
MNU	Movimento Negro Unificado
TCA	Teatro Castro Alves
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPel	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Unicamp	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	PODERIA EU SER UMA BAILARINA?.....	16
2	DE QUE MULHERES ESTAMOS FALANDO?	45
2.1	A MULHER NEGRA BRASILEIRA, UM OLHAR A PARTIR DE LÉLIA GONZALEZ.	47
2.2	ATIVISMO NEGRO	51
2.3	INTERSECCIONALIDADE	53
2.3.1	Interseccionalidade e Feminismo Negro	55
3	AS PRECURSORAS: BAILARINAS NEGRAS QUE ABRIRAM CAMINHOS PARA MUITAS E MUITOS	60
4	ASPECTOS METODOLÓGICOS	69
5	ARTISTAS – DISCURSOS E VISIBILIDADES.....	73
5.1	ANA CRISTINA PAULINO	74
5.2	GRÉCIA CATARINA	76
5.3	INGRID SILVA	78
5.4	JULIA LIMA.....	79
5.5	LUANA NERY	81
5.6	MARIA EMÍLIA GOMES	82
5.7	LUIZA MEIRELES.....	84
6	ANÁLISE COMPARATIVA E SINTÉTICA DAS ENTREVISTAS	87
6.1	INÍCIO E TRAJETÓRIA NA DANÇA.....	88
6.2	PROJETOS SOCIAIS.....	89
6.3	ACESSO À DANÇA PROFISSIONAL	90
6.4	AUDIÇÕES.....	90
6.5	ELENCOS.....	92
6.6	FACILIDADES E DIFICULDADES DE INSERÇÃO E PERMANÊNCIA.....	94
6.7	DANÇA COMO FORMA DE COMBATER O RACISMO.....	95
6.8	VISÃO ENQUANTO MULHERES NEGRAS EM UM LUGAR DE VISIBILIDADE	96
7	INGRID SILVA E AS SAPATILHAS QUE GANHARAM O MUNDO.....	99
8	LUIZA MEIRELES E SEU LEGADO NO BALÉ DO TEATRO CASTRO ALVES.	108
8.1	DUAS BAILARINAS NEGRAS E SEUS ATIVISMOS.....	113
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
	REFERÊNCIAS.....	120
	APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA	126
	APÊNDICE B – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	128
	APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO BRUTA DE ENTREVISTA (INGRID SILVA – DANCE THEATRE OF HARLEM).....	134
	APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO BRUTA DE ENTREVISTA (LUIZA MEIRELES – BALÉ DO TEATRO CASTRO ALVES).....	150

INTRODUÇÃO

Muitas são as discussões sobre a necessidade de deslocar os estereótipos do corpo negro que dança e os artistas que reconhecem uma multiplicidade, uma pluralidade nos seus fazeres em dança. Ainda que essas relações possam ser harmoniosas, às vezes podem gerar atritos ao colocar em discussão questões estéticas articuladas às questões étnico-raciais e de gênero (De Paula; De Paula, 2015). Nas últimas décadas, cada vez mais se vê a constante luta pela presença e representatividade de mulheres negras nas artes e na sociedade em diferentes espaços sociais de destaque, de poder e de visibilidade (Davis, 2017; hooks, 2019b). Com a crescente onda de movimentos feministas negros, que buscam chegar em redutos que antes não eram ocupados por pessoas negras na sociedade, bem como uma consciente e constante luta antirracista, abriu-se um importante espaço de debate nas produções acadêmicas de múltiplos contextos de relações étnico-raciais, entre elas as Artes Cênicas, onde a dança tem seu lugar enquanto campo de conhecimento.

Amélia Conrado (2017), pesquisadora reconhecida por seus estudos das práticas e manifestações culturais afro-ameríndias, indica que o termo Artes Cênicas Negras considera o conjunto de repertórios, iniciativas, poéticas, dramaturgias de formas expressivas, criado e difundido, como teatro e dança, por pessoas negras em especial. A autora ainda considera Artes Cênicas Negras como aquelas que se engajam nesse espectro e são descendentes de africanos no Brasil, vindos desde o período da colonização, nos quais temas e conteúdos constituem uma estética que leva a questões culturais, existenciais, simbólicas, políticas e rituais, que envolvem o africano e o afro-brasileiro. Conrado (2006), ao escrever sobre a dança afro-baiana, ofereceu-nos visões sobre o corpo negro na arte que podemos mobilizar em termos de Brasil. Ou seja, mesmo se referindo a um contexto e a um estilo específico, geograficamente localizado no estado da Bahia, sua perspectiva de pensamento nos auxilia a pensar o corpo negro enquanto corpo afro-brasileiro, que articula um projeto civilizatório de mover, de se expressar, de dançar.

A arte negra é um instrumento civilizatório privilegiado. Parte de valores que o negro possui e que transcende até a questão de identidade, é o próprio jeito de ser do povo brasileiro, no caminhar, se portar, gingar, dançar... Portanto, a dança étnica afro-baiana é uma expressão da linguagem da arte negra brasileira, vista na dimensão do sagrado, do lúdico, do político-organizativo, das manifestações populares, do trabalho social e na recriação do sagrado para o didático. Nesses contextos, apresenta-se uma base comum que define uma identidade negra própria, sentida no ritmo, na postura, nos gestos, nos movimentos corporais, na mensagem transmitida que está presente na cotidianidade baiana, onde o maior portador dessa ação artístico-histórica é o descendente afro-brasileiro articulado a esses núcleos civilizatórios de origem (Conrado, 2006, p. 44).

Outra contribuição importante compreende a noção de corpo-encruzilhada, sujeito-organismo, conceito adotado e exposto por Leda Maria Martins (1997, p. 28) como “[...] lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação”. A partir desse corpo-encruzilhada, questões de cunho estéticas e temáticas do corpo negro evoluem e são reconhecidas no universo da dança. Ademais, a questão do lugar da mulher negra na dança vem sendo debatida em alguns encontros de arte sobre o corpo negro. Exemplo disso foi o encontro em formato de seminário sobre *Mulheres Negras na Dança*, evento realizado por quatro dias em São Paulo, no ano de 2015, que reuniu um grupo de importantes pesquisadoras sobre a temática, artistas negras em sua maioria, atuantes no campo da dança, que debateram a respeito de aspectos pontuais sobre esse processo de reconhecimento, de criação, de representação e de visibilidade das mulheres negras nas artes (De Paula; De Paula, 2015). O evento, que reuniu artistas de diferentes perfis e produções de dança, escapou de visões estereotipadas e previsíveis, com um debate de mulheres negras na dança ligadas às motrizes e mitologias da tradição afro-brasileira, ao corpo dançante anônimo e marginalizado, ao tanztheater alemão etc. Através de diferentes estéticas da atuação da mulher negra na dança, o evento promoveu um diálogo de pluralidade próprio da contemporaneidade para refletir sobre onde pode estar a mulher negra em termos de liberdade estética e plural.

A pensadora norte-americana bell hooks (2000), sob a perspectiva de estudos culturais, sugere-nos o quanto é possível também compreender a dança como uma produção (e um processo) cultural na qual se encontram atravessadas lutas políticas em torno dos muitos significados que os diferentes discursos e representações culturais procuram inscrever nos nossos corpos. Por meio dessa relação, a presente pesquisa tem por objetivo compreender, identificar e analisar aspectos da inserção, permanência e representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior.

Para iniciar uma compreensão da importância de estudar, de publicar e de analisar a visibilidade (ou, ainda, a invisibilidade) de mulheres negras no campo da dança, foram elencadas três artistas negras de renome mundial no campo da dança, que possuem visibilidade tanto como bailarinas quanto artistas, dado seus ativismos artísticos, políticos e sociais. Mulheres e artistas que promoveram uma afirmação de bailarinas negras em diferentes espaços, com diferentes danças e com o uso de diferentes técnicas. O protagonismo dessas mulheres nos fornece referências e reflexões de como suas ações, obras e atitudes reverberam atualmente. Josephine Baker, Katherine Dunham e Mercedes Baptista foram elencadas nessa investigação

devido à sua importância no campo da dança em termos de pioneirismos nas épocas específicas em que atuaram, bem como sua influência para demais bailarinas negras em diferentes décadas.

Além disso, essa pesquisa busca compreender também, através da análise de entrevistas estruturadas aplicadas realizadas com as colaboradoras e participantes do estudo, o percurso para se tornar uma bailarina profissional no Brasil. De que modo é possível para mulheres negras integrar o elenco de companhias profissionais de dança? Quais são os modos de entrada, inserção e permanência em companhias profissionais de dança, bem como os desafios, as dificuldades e os êxitos nesse processo?

A análise das narrativas das bailarinas colaboradoras da pesquisa, no que se refere à inserção, permanência e representatividade na dança profissional, permitirá também compreender e refletir de que modo a visibilidade e representatividade de bailarinas negras em companhias profissionais pode contribuir para mais elencos multirraciais e como a entrada de bailarinas negras em companhias profissionais em papéis de destaques trouxe transformações, debates e desenvolvimentos para o campo da dança.

Fizeram parte desta pesquisa oito bailarinas negras, brasileiras, atuantes em companhias de dança de visibilidade na cena nacional e internacional. Foram elas:

- Ingrid Silva, primeira bailarina do *Dance Theatre of Harlem*, nos Estados Unidos;
- Ana Paulino, bailarina do *Joburg Ballet*, na África do Sul;
- Luiza Meireles, bailarina do *Balé do Teatro Castro Alves*, em Salvador;
- Maria Emília Gomes, bailarina da *Companhia Druw*, em São Paulo;
- Luana Nery, bailarina do *Balé Teatro Guaíra*, no Paraná;
- Grécia Catarina, bailarina do *Balé da Cidade de São Paulo*;
- Julia Lima, bailarina da *Companhia Mercearia de Ideias*, em São Paulo;
- Natália Dornelles, bailarina do grupo *Afro-Sul*, em Porto Alegre, que participou do

estudo piloto, na fase de estruturação das entrevistas.

Os passos de organização da coleta de dados se deram, primeiramente, através de um delineamento de perfil bem como de um mapeamento por meio das redes sociais, vídeos, sites de companhias de dança brasileiras, além de reportagens sobre a temática de bailarinas negras. Alguns contatos pessoais também foram utilizados, como por exemplo o auxílio da Prof.^a Dr.^a Sayonara Pereira¹, que iniciou uma rede de contato com bailarinas que conhecia. Assim, formou-se a primeira listagem de possíveis entrevistadas para a pesquisa. As oito participantes

¹ É professora efetiva da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP). Estudou dança e atuou na Alemanha durante 19 anos (1985-2004). É Pedagoga em Dança pela Hochschule Für Musik und Tanz/Köln, Doutora em Dança (2007) e Pós-Doutora em Dança (2009) ambos pela Unicamp.

foram entrevistadas por meio de áudio e as entrevistas foram transcritas. Para a permissão da entrevista para a investigação, usou-se um termo de consentimento com a assinatura de todas as participantes (Apêndice B). A análise das entrevistas se deu dentro da perspectiva da teorização enraizada (Dantas, 2011), buscando um ir e vir entre as referências teóricas e a coleta de dados, ou seja, uma análise em relação com a teorização da pesquisa. Esse tipo de análise propõe uma teorização embasada e construída pela comparação entre a teorização em construção e a realidade dos dados empíricos, muitas vezes variados, como é o caso desta pesquisa: experiências vividas, notas de observação, vídeo, mídias, entrevistas, depoimentos etc.

Nesta tese, o perfil que se buscou das bailarinas é no contexto daquelas que fazem parte das companhias profissionais no Brasil, ou seja, daquelas que se enquadram no âmbito da média ou grande produção em dança. As companhias no âmbito da grande produção têm o holofote das mídias, suas obras são objeto de resenha dos jornais, participam de financiamentos públicos e privados, oferecem salários ao elenco e equipe e ainda têm publicações, programas e registros que exibem sua exterioridade através de um reconhecimento público, oficial e histórico (Silva *et al.* 2022), ou seja, são consideradas companhias profissionais. Tais como as companhias, as artistas dessas companhias também são foco de entrevistas, de resenhas e de visibilidade em diferentes mídias.

Nesta tese, o primeiro capítulo refere-se à justificativa do estudo, percurso artístico e acadêmico da autora e ainda às questões de pesquisa. O capítulo dois apresenta o quadro teórico da pesquisa, no qual se destacam conceitos tais como: feminismo negro, interseccionalidade, representatividade e visibilidade. As autoras que contribuem para esse quadro teórico do segundo capítulo são Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Ângela Davis, Kimberlé Crenshaw, Carla Akotirene, Djamila Ribeiro, Patrícia Hill Collins, bell hooks, entre outras. No capítulo terceiro, apresentam-se as bailarinas negras, precursoras das Artes Cênicas Negras decorrente da diáspora afro-americana. No quarto capítulo, encontram-se os aspectos metodológicos da pesquisa empreendida. Nos capítulos cinco e seis, analisam-se e comparam-se as trajetórias e as entrevistas das bailarinas que colaboraram com o estudo. Nos capítulos sete e oito, destacam-se as trajetórias e falas de Ingrid Silva e Luiza Meireles. Por fim, há o capítulo com a conclusão da pesquisa.

1 PODERIA EU SER UMA BAILARINA?

Durante a pandemia, fui convidada pelo Museu Afro-Brasil-Sul, localizado na cidade de Pelotas/RS, por intermédio da professora e pesquisadora Rosemar Lemos, a ministrar uma aula aberta, online, como parte da disciplina de Arte e Cultura Afro-Brasileira, que integra o programa do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL), sob responsabilidade da professora citada. A aula versava sobre minha trajetória artística e minha pesquisa de doutorado e foi realizada no dia 19 de abril de 2021. O texto deste capítulo é em parte inspirado na palestra proferida naquele período, com acréscimo de algumas referências. Ao falar em primeira pessoa de minha trajetória artística e acadêmica, juntamente com as ideias principais de minha pesquisa, pude retomar um certo fôlego reflexivo naquele difícil período de isolamento, quando vivenciava alguns problemas de saúde. A aula por mim ministrada, naquele momento de pandemia, foi uma troca salutar e diálogo de pesquisa justamente voltada à cidade na qual fizera minha formação: Pelotas, no Rio Grande do Sul. Busquei, no texto a seguir, não perder uma certa espontaneidade que vivi naquele momento, trazendo a minha trajetória para justificar meu interesse de pesquisa, bem como explicitar meu pertencimento à área de dança enquanto artista, bem como meu lugar de fala de mulher negra. Como explica Djamilia Ribeiro (2019), o lugar de fala possibilita compartilhar, por meio do discurso, a experiência de certos grupos ou coletivos subalternizados que reivindicam sua existência, como nas mulheres negras. No texto abaixo, mesmo que algumas narrativas e exemplos possam ser individuais ou pontuais, acredito que eles ecoam no grupo de mulheres negras, seja por aspectos da vida ou da dança. Ou seja, certas vivências comuns, acerca da identidade de mulheres negras no campo da dança e da arte, indicam que esse determinado grupo social caminha pela arte de modo a forjar a resistência ante grupos hegemônicos que ocupam lugares centrais, reconhecidos e de poder na cultura.

Falar de si não é uma prática, nem um procedimento que experimentei na universidade durante minha graduação em Educação Física, nem no Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação Física. Então, o fato de falar de mim, contextualizando minha trajetória artística, acadêmica e de vida é um grande exercício reflexivo. Observar-me no momento no qual estou mirando e analisando mulheres negras serve para compreender como cheguei até aqui e, de modo elucidativo, justifica meu interesse de pesquisa. Enquanto investigadora, ao relatar minha trajetória, passo de observadora para observadora-observada, jogo um olhar sobre mim e compreendo o quanto minhas questões de pesquisa decorrem de minhas vivências como mulher negra bailarina. Acredito também que essa reflexão possa me auxiliar a entender minha investigação, bem como a mim mesma.

Na ocasião da palestra acima referida, a professora e pesquisadora Rosemar Lemos, ao me apresentar ao grupo de alunos, ressaltou a importância de conhecer sobre a trajetória de pessoas negras. A professora ainda ponderou o quanto o debate sobre o corpo negro está nas notícias, nos programas de grande audiência, como o Big Brother Brasil, envolvendo questões como, por exemplo, a questão do cabelo enquanto elemento identitário do corpo negro e todo o debate em torno disso. A professora destacou a importância de trazer esses temas para o diálogo, de modo a valorizar a cultura negra como ela é, de acordo com sua força e com suas especificidades. Rosemar argumentou, trazendo um exemplo de sua infância, de como ela teve que usar produtos químicos para alterar o cabelo. Como responsável da disciplina, no contexto do Museu Afro-Brasil-Sul, ela compartilhou com os alunos:

Com sete anos minha mãe alisou meu cabelo, eu tinha o cabelo comprido e meu cabelo caiu todo. Naquela época se usava uma química muito forte, que ainda queimava a cabeça também. Então, aquilo não é ‘mimimi’, é algo muito sério, como tantas outras coisas sérias, que por muito tempo a gente não pensou sobre ou não discutiu sobre (Fragmento da fala introdutória e informal da professora Rosemar Lemos no dia 19/04/2021).

Como argumentou a professora Rosemar Lemos, mostrar o cabelo, arrumar o cabelo, falar do cabelo, faz parte da identidade negra no âmbito das representações e concepções do corpo negro. A pedagoga Nilma Lino Gomes (2003) identifica, em suas pesquisas, que a experiência com o corpo negro e o cabelo não se limita ao espaço da família, dos amigos ou de relações amorosas. Nas pesquisas da autora, a escola é um espaço fundamental onde se desenvolve o tenso processo da identidade negra, sendo o cabelo crespo um dos elementos do corpo mais visível e destacado, sua simbologia se manifestando de modo diverso em diferentes culturas. O cabelo é um símbolo identitário por excelência. Infelizmente, a escola, na condição de instituição de formação, é um dos espaços de desenvolvimento social onde o corpo negro e seus padrões estéticos são muitas vezes desrespeitados, e o cabelo crespo não raro é discriminado. Na escola, o desrespeito e a falta de compreensão e incentivo aos cabelos crespos são recorrentes. Sobretudo para gerações passadas, como no caso citado pela professora Rosemar Lemos, o cabelo é uma questão racial importante, que passou despercebida enquanto processo de opressão e privação de liberdade e expressão do corpo negro. A visão de desvalorização dos cabelos crespos, que se constrói a partir da escola (Gomes, 2003), reverbera em outras áreas profissionais, como o caso da dança em certos setores – discutirei isso nos capítulos seguintes. Raros e recentes são os projetos que desafiam tais construções discriminatórias que envolvem a identidade da mulher negra.

Entender a importância da simbologia do corpo negro, a manipulação do cabelo e dos penteados usados pelos negros de hoje como formas de recriação e ressignificação cultural daquelas construídas pelos negros da diáspora poderá ser um bom tema de estudo e debate dentro da discussão sobre história e cultura afro-brasileira. Mas, para isso, será preciso que os educadores alterem suas lógicas escolares e conteudistas, dialoguem com outras áreas, valorizem a produção cultural negra constituída em outros espaços sociais e políticos. Será preciso também ouvir e aprender as estratégias, práticas e acúmulos construídos pelo movimento negro e pelos movimentos culturais negros. O campo da formação de professores deverá se abrir para dialogar com outros espaços em que negros constroem suas identidades (Gomes, 2003, p. 181).

Na ocasião da palestra, ainda antecedendo a minha fala, Rosemar Lemos fez um breve relato sobre o quanto as mulheres negras hoje estão ocupando diferentes campos profissionais e a importância de referências que não estão somente nos livros, como a visita de pessoas negras, como eu no caso, de modo que pudessem compartilhar experiências profissionais em diferentes áreas do saber. Até mesmo porque os livros, como a professora destacou, em sua maioria não são escritos por pessoas negras. Segundo ela:

A grande maioria das mulheres até a metade do século passado, todas elas, eram professoras. Esse era o espaço que era destinado ou era permitido acessar para aquelas mulheres que queriam dar uma condição um pouquinho melhor de vida para suas famílias. As mulheres eram professoras e os homens eram militares, e só no final do século XX, que foi o que eu parei para pensar, é que a gente começa a mudar essa estrutura. Minha mãe ainda foi a primeira professora de uma família. Olha, eles eram mais de 30 primos, e ela foi a primeira professora. Eu consegui ser arquiteta já no final do século XX. Então, só agora, no século XXI, é que a gente está conseguindo ter outras profissões. Então, ver a Lisiane como advogada, conforme eu trouxe outro dia, e hoje está vindo Anielle enquanto profissional da área da dança – nós temos outras pessoas da família que também estão indo para outros campos – é importante. Além de vocês conhecerem sobre a temática que será apresentada, vocês vão conhecer também a história dela e entender também por que a necessidade das fotos. Porque às vezes a gente discute sem saber o porquê. Então, quando a gente escuta histórias reais e não lê apenas nos livros temas de teóricos, e na grande maioria teóricos não negros, é aí que a gente consegue entender (Fragmento da fala introdutória e informal da professora Rosemar Lemos na do dia 19/04/2021).

O texto a seguir é sobre a minha trajetória, o que me levou, lá na minha infância, nos primeiros passos, a buscar uma carreira na dança, envolvendo atividades físicas, técnicas corporais, enfim o desejo de me profissionalizar no campo da arte e no campo da dança, enfrentando barreiras raciais, de classe e de gênero. Eu sou licenciada em Educação Física pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), também foi nessa mesma universidade que cursei o mestrado em Educação Física, estudando comportamento motor no ensino da dança. Então, a base da minha formação acadêmica se deu em Pelotas, se deu na UFPel, e a minha vivência também, porque, embora tenha nascido em Lages, Santa Catarina, vivi minha vida inteira na cidade de Pelotas² – depois residi em Porto Alegre, em torno de três anos, e estou finalizando esta escrita na cidade de Florianópolis, onde resido atualmente.

² Pelotas/RS, cidade localizada a 261 km de Porto Alegre/RS, fica no extremo sul do estado. Pelotas foi a cidade em que proporcionalmente houve maior número de trabalhadores escravizados no Rio Grande do Sul, e, por

Trabalhei como docente substituta no Instituto Federal Sul Rio-Grandense, no campus Sapucaia do Sul/RS, onde ministrei disciplinas de Educação Física 1, 2 e 3; Aptidão Física e disciplinas na Pós-Graduação em Educação Física Escolar ligadas às atividades rítmicas na escola. Atualmente também desenvolvo pesquisas no grupo de Práticas Corporais Artísticas do Bailarino-Criador em Dança Contemporânea, onde pesquisamos estudos de casos na dança no contexto brasileiro. Tal grupo, por meio de um pensamento crítico, busca analisar o que acontece no Brasil com aqueles artistas que desenvolvem seu trabalho na arte como bailarinos-criadores. Também sou pesquisadora na Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) e na Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). No que se refere às práticas artísticas, por muito tempo, como na graduação e mestrado, trabalhei muito e pesquisei bastante sobre dança a partir das ciências do movimento humano, da aprendizagem motora na dança; no entanto, ultimamente venho pesquisando relações étnico-raciais nas artes da cena e na dança, em específico com mulheres negras. Este último tema é desenvolvido em minha tese por meio da noção de interseccionalidade.

Os autores Alex Ratts e Flávia Rios (2016) apontam a interseccionalidade como uma ferramenta de análise que vem sendo utilizada nos últimos anos em pesquisas acadêmicas de cunho feminista e de políticas públicas para as mulheres, tendo como uma das principais referências a estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991). Nesta tese, além de Crenshaw, a interseccionalidade enquanto ferramenta de análise será desenvolvida nos capítulos seguintes, principalmente a partir das ideias traçadas nos anos 1980 por Lélia Gonzalez (2020). A autora brasileira já articulava essa noção por meio do que ela considerava a tríplice opressão por gênero, classe e raça, embasando uma fecunda discussão sobre o lugar da mulher negra na sociedade, sempre atravessado por racismo, sexismo e classe. Apresentarei em detalhes essa discussão nos capítulos seguintes.

Enquanto finalizo esta tese, tenho 34 anos, em breve farei 26 anos atuando como bailarina. Iniciei e ainda sigo dançando na escola de dança Primeiro Ato Tavane Viana, que é um núcleo de dança da cidade de Pelotas. Sou solista também no grupo de dança Primeiro Ato Tavane Viana da escola citada. Além de bailarina, atuo como professora e coreógrafa. Fui ginasta rítmica durante muitos anos, de 1995 a 2007. Atuo hoje como professora de dança, como coreógrafa, como curadora, como preparadora corporal para atores, etc. As minhas formações técnicas em

consequência, o maior número de negros. Segundo Assunção (2016), calcula-se que Pelotas chegou a ter mais de 70% da sua população descendente de negros escravizados ou não. No século XIX, o charque era o carro-chefe das exportações do estado gaúcho e grande fonte de riqueza, estando sua fabricação centralizada em Pelotas, que tinha como principal característica a utilização de trabalhadores escravizados em seu modo de produção.

dança se deram por intermédio do balé clássico, da dança jazz, das danças urbanas e, sobretudo, pelas danças contemporâneas, às quais me dedico mais atualmente, em termos de estudos e práticas. Também atuo como produtora cultural e assistente de produção da Associação de Dança de Pelotas e na cidade de Florianópolis, organizando e auxiliando em eventos, festivais, enfim, nas mostras de dança em geral. Eu estou sempre envolvida em diferentes setores porque é algo que faz parte de minha rotina no campo da dança. Também passei por diversos espetáculos e festivais de dança, de 2004 até hoje; frequentei muitos festivais no Brasil. São em torno de 34 anos de participação em espetáculos e alguns anos de festivais de dança que apresento – nos próximos parágrafos explicarei como eles entraram e permanecem em minha vida.

Ao me apresentar a um grupo de alunos de modo on-line, na pandemia, pude compartilhar o que me move, do mesmo modo de por que estou aqui escrevendo e trazendo essas narrativas para compartilhá-las aqui, neste capítulo, em primeira pessoa. A minha vida se dá muito, assim como a de todos vocês, independente das áreas de atuação, na minha origem e nas minhas vivências pessoais. E, aí, entrelaça-se com a arte, onde eu conheço a dança, e, por intermédio da arte, da prática da dança, da prática artística e, relacionando-a com as minhas origens e vivências, tive margem para pesquisas acadêmicas que me motivaram a buscar uma formação acadêmica específica nesse sentido. Pensando na pesquisa e no ensino ligados à minha vida como uma artista e mulher negra no Brasil, e das minhas origens – uma origem periférica da sociedade, em termos de poder econômico e cultura descentralizada, logo, desvalorizada. Assim, a dança profissional sempre me pareceu uma coisa muito distante, algo muito inalcançável, e ao longo da minha vida, da minha trajetória, fui pensando sobre as minhas relações com isso e busquei estudar, porque eu percebi que não era só a minha trajetória que era dessa forma na dança profissional. Comecei a ver mulheres, meninas, bailarinas negras que também tinham trajetórias parecidas e me inquietou muito algumas estruturas sociais que encontrei no campo profissional da dança.

Nasci em Santa Catarina, morei lá até os três anos de minha infância e depois disso fui para Pelotas, onde vivi 26 anos da minha vida. Meu primeiro contato com movimento, com o esporte, foi através da ginástica rítmica, quando fui inscrita num projeto social de um antigo Projeto de Extensão da UFPel, do curso de graduação em Educação Física, local no qual depois tornar-me-ia aluna, como graduanda. Mal sabia eu! Nesse projeto social, comecei a praticar ginástica rítmica, num contexto que é característica de projeto social: com inúmeros meninas. Como era um projeto gratuito, abarcava muita gente que não teria condições de fazer um esporte como a ginástica rítmica num clube social da cidade. Então, foi assim que comecei a praticar ginástica rítmica. Na minha segunda aula, no nível de iniciação, a professora conversou com a

minha mãe e perguntou-lhe se ela deixaria, toparia, que eu já pulasse direto para o nível da equipe competitiva. Eu não entendia muito bem o contexto de minha participação, como criança eu só queria virar estrelinha e era isso! Por mim estava tudo bem. Então, fui direto para a equipe competitiva. E, de modo repentino, comecei a me tornar uma ginasta de competição, a participar de campeonatos estaduais, regionais e nacionais. E assim comecei a me apaixonar pelo movimento, por meio do esporte até então.

A partir daí comecei a treinar com a equipe de competição, que treinava numa academia antiga, a Academia Estimo, que era da Berenice Fuhro Souto, local que não existe mais. Saudosa Berê! Foi ali minha primeira oportunidade de ter contato com a dança, porque, além das atividades que já tínhamos, habituais numa academia, havia uma aula de dança muito especial, com a professora Tavane Viana. Ela foi minha professora de dança, alguém que se tornou depois de alguns anos uma grande referência para mim. Surgiu depois o convite para que eu fizesse aulas de dança num ambiente de academia, num ambiente privado, um espaço social que é bem diferente daquela estrutura de projeto social. Então eu tive muita vontade de participar, de fazer aulas de danças, mas sempre com aquela barreira: “Bom, com essa decisão eu vou ter que me deslocar mais vezes até lá?”. A escola era no centro da cidade e eu morava mais perto da periferia, além disso havia uma mensalidade para frequentar as aulas. Então, o acesso se mostrava, desse modo, bastante restrito. Foi então que consegui uma bolsa parcial e comecei a praticar a dança.

Assim, com a idade de dez anos, pensando o contexto da dança profissional julgo que comecei a dançar tarde, porque hoje em dia tenho alunas de *baby class* às vezes com três, quatro anos. Eu comecei a dançar com dez anos. Hoje em dia vejo que isso foi tarde, ou não foi *tão tarde*, na verdade, compreendendo a dança como uma prática do corpo no contexto da arte contemporânea ou no contexto do bem-estar e da saúde: em qualquer idade é possível começar a estudar dança. Eu comecei a ter meu primeiro contato com o *jazz dance*, depois as danças urbanas, aos poucos conheci a dança de salão e, por um tempo comecei a fazer tudo que é aula que aparecia, tudo que é oficina de dança que era oferecida. Aprofundei os estudos no balé clássico e nas danças urbanas.

Então, nesse início, minha trajetória foi muito de encantamento, porque era tudo muito novo, tudo muito diferente. E começou a surgir então a rotina de dança; as apresentações na cidade, os festivais que aconteciam em outras cidades, os espetáculos que envolviam figurinos, e tudo isso exige um investimento muito grande. Quem faz, quem pratica ou tem relação com alguém que pratica dança sabe que existe esse investimento. Você precisa pagar sua viagem, você precisa pagar o seu figurino, você nem sempre vai ter bolsa de estudos, e normalmente,

quando se é mulher, na dança, é mais difícil obter uma bolsa. Os meninos normalmente têm mais facilidade em conseguir bolsas no campo da dança porque o mercado para os homens ainda é muito restrito, poucos praticam dança quando crianças ou na adolescência no âmbito das escolas de formação. Há uma importante questão de gênero³ que envolve os meninos na dança. Pelo motivo de que há poucos meninos nas escolas de dança, devido ao preconceito, a inserção deles é facilitada mediante bolsas de estudos: é uma forma de incentivo para eles. Digo isso por experiência, em todas as companhias e escolas pelas quais passei os meninos tinham bolsa integral, porque precisávamos de meninos no elenco e esta era uma maneira de atraí-los.

Passei, portanto, a praticar a dança de modo regular. Mas nesse praticar a dança havia sempre uma dualidade: uma vontade muito grande, de querer fazer aquela prática, em contraste com a dificuldade muito grande de acessar, de ter recursos e de poder fazer da forma como eu gostaria. No período de preparação para os espetáculos, tinha figurino para comprar. Assim, organizávamos rifa para fazer o figurino, “jantar” para conseguir arrecadar o dinheiro para a viagem, etc. Então minha participação se realizava sempre com certas barreiras, certas dificuldades, como, por exemplo: “bom, talvez hoje eu não vá conseguir ir porque não sei se vou conseguir ir e voltar quatro vezes para a escola de dança para ensaiar”, porque a escola era distante de onde eu morava, então os ensaios envolviam gastos. Assim, sempre na minha vida houve este desequilíbrio: aquela coisa de estar correndo atrás da máquina, porque “eu quero muito fazer isso”, embora eu tivesse ciência dos limites de acesso. E eu já tinha essa consciência, acredito que a adquiri, na verdade, com uns 15 ou 16 anos, no sentido daquela sensação de achar que os pais são super-homens e supermulheres – e são, de fato –, mas o apoio deles sempre envolvia um desafio, uma dificuldade em termos econômicos, em termos de moradia, em termos sociais. Desde cedo soube que, para mim, não era só uma prática extraclasse. Eu queria muito fazer aquilo da minha vida! Então eu já estava decidida! Lembro que, aos meus dez anos, nas minhas aulas de ginástica, uma vez olhei para minha professora e pensei “eu quero fazer isso! Eu quero ensinar as pessoas. Ensiná-las a fazer ginástica”. Na infância, minha meta era ser professora de ginástica rítmica, então decidi: vou para a Educação Física.

³ No que se refere às questões de gênero, cada vez mais crescem as pesquisas indicando o quanto o esporte é hegemonicamente associado a uma experiência masculina, relacionado com características de personalidade “supostamente viris”. Por outro lado, a dança como prática corporal é no senso comum vista como uma atividade efeminada e, no mínimo, suspeita para um corpo masculino, do ponto de vista de padrões heteronormativos. Por isso a grande dificuldade de meninos persistirem nas atividades em dança e consequentemente a oferta maior de bolsas de estudos por parte das escolas de dança para aqueles meninos que conseguem vencer as barreiras impostas pelas normas de gênero. Ver Andreoli e Canelhas (2019).

Fui ficando adolescente e a dança entrou na minha vida, estabelecendo-se de modo regular e diário. Então chegou determinado momento em que precisei, aos 17 anos, pensando o que cursar na universidade, tomar uma decisão. Precisei escolher seguir na dança ou na ginástica rítmica, porque demandava uma carga muito grande de práticas e de treinos específicos. Aí eu percebi que eu era muito mais artista do que atleta. Pensei, “bom, eu quero a arte na minha vida!”. Naquela época, ainda estávamos talvez em 2007, o curso de graduação em dança UFPel⁴ ainda não estava consolidado. Decidi estudar Educação Física. Então, passei no curso de graduação em Educação Física, mas ainda muito apaixonada pela dança, muito encantada e pensando muito na dança. Mesmo estando num curso consolidado, como Educação Física, as pessoas me diziam “como é que tu vais fazer Educação Física? Vais viver de Educação Física, de que jeito?”. *Imagina quando a pessoa diz que quer viver de dança e de arte!* Até então eu não sabia muito bem como isso iria acontecer, mas era certo que queria a dança para minha vida.

Nesses momentos de conhecimento, por meio de diferentes formações e vivências, a dança sempre me acompanhou, dediquei-me sempre muito à dança. Na maior parte do meu tempo, da minha vida, eu estive em uma sala de dança ou pensando como ia fazer para uma próxima viagem de festival de dança. Naquela época era complicado, hoje em dia há mais facilidade. Por exemplo, hoje posso fazer muitos cursos online de dança, aulas virtuais com professores de outros países; hoje em dia tudo é muito mais acessível, sobretudo com apoio da internet e por esse momento pós-pandemia. No entanto, naquela época, “fazer um curso com um professor do exterior? Nossa!”. Quando um professor vinha ao Brasil, o que se mostrava como uma grande oportunidade, o valor para realizar os cursos era uma fortuna, tudo era muito difícil. Então o que eu pensava: “vamos para festivais, vou me dedicar ao máximo, porque talvez possa rolar uma bolsa, alguma premiação especial e eu consiga fazer algum tipo de curso com bons professores”. E foi assim que fui buscando uma formação qualificada, porque os cursos de formação em dança eram e ainda são muito dispendiosos em sua maioria. Eu conseguia bolsas e assim tive oportunidade de cursá-los. Porém, essas oportunidades para mim sempre eram muito distantes, ou, se não eram distantes, demandavam muito esforço, porque, infelizmente, meus pais não podiam investir: “bom filha, quer ir para os Estado Unidos? Então agora a gente paga para que tu fiques uma semana lá estudando dança”. Para mim, isso não

⁴ Universidade Federal de Pelotas, situada na cidade de Pelotas, região sul do Rio Grande do Sul. O curso de Dança-Licenciatura da UFPel recebeu sua primeira turma de ingressos e iniciou suas atividades no segundo semestre de 2008 – Portaria/COCEPE nº 1552. Da sua criação até o ano de 2012 foi curso noturno, com Projeto Pedagógico aprovado no segundo semestre de 2010, estando ainda em processo de reconhecimento.

existia. Naquela época era impensável uma coisa assim, mas, ao mesmo tempo, eu queria muito aprender e estudar a dança.

Nesse caminho de muitos festivais, de muitas apresentações, lá pelos meus 16 anos eu comecei a olhar os espetáculos, como plateia. Depois que dançávamos, nós íamos para a plateia prestigiar os outros grupos e eu comecei a reparar numa coisa que até então não sabia muito bem o que era; o fato era que eu não via muitas pessoas iguais a mim no palco. Não havia muitas jovens negras iguais a mim dançando jazz, dançando dança contemporânea, dançando dança clássica. Eu amava tanto aquilo e pensava, “cadê?”. Eu pensava: cadê as outras mulheres iguais a mim? Cadê as outras bailarinas negras? Era uma talvez, num elenco de 20, eram duas, solistas não havia quase nenhuma. No balé clássico, então, nem se fala. Isso eu estou falando de 2005 ou 2006, e por aí vai, mas, na verdade, é assim até hoje. Atualmente, dependendo do circuito, talvez eu veja mais essas referências, porque as coisas aos poucos estão se transformando lentamente nesse campo. Mas o fato é que eu não via – eu não me via no palco –, isso é algo que falo muito. E aqui a gente se inscreve no que se refere à representatividade. Ela importa, importa e muito e em todos os lugares, porque é o que acontece; embora eu seja uma pessoa negra e tenha uma sólida formação em dança, de vivências em diferentes estilos de dança, e também de danças negras, e também uma pessoa apaixonada pela dança de matriz africana, a minha identificação, a minha paixão não eram as danças ancestrais – embora praticasse –, a minha paixão era o que eu praticava nas escolas de formação e festivais. Eu ficava pensando “será que vou poder, um dia, dançar dança contemporânea? Será que um dia eu vou poder dançar balé clássico? Será que um dia eu vou poder ir aos festivais de dança de jazz? Porque eu não me vejo nessas referências”. E muitas vezes é aquele estereótipo previsível, as pessoas me veem e perguntam: “Ah, tu, danças, dança afro, né? É do carnaval?”. Sim, eu gosto de dança afro, eu adoro carnaval, mas eu danço balé. “Dança balé? Ah...!”. Aquela coisa sabe, aquele choque... por que uma menina negra não pode dançar balé? Por que uma menina negra não pode ter conhecimento da dança moderna, da dança contemporânea? Tem que estar sempre atrelada àquele lugar em que nos colocaram? “Bom, essas danças são ancestrais, essas danças são características da cultura de vocês, então provavelmente deve ser isso que ela faz quando ela fala que é dança”, né?

Então eu passei por muitas situações assim em minha vida, de ser sempre colocada num determinado lugar e não poder ser vista ou pensada nas danças de referência branco europeia, porque nasceram na Europa, mas há muito tempo elas já saíram de lá, e já foram misturadas, globalizadas e atualizadas. Isso de acordo com minha experiência como aluna e professora em

escolas de dança, embora o *jazz dance*⁵, que é uma dança de origem africana, bem como o sapateado, e a relação entre elas é intrínseca, especialmente nas décadas de 1920 e 1930. Durante a Era do Jazz, o sapateado se fundiu com o ritmo e a energia do jazz, resultando em uma dança vibrante e empolgante. O sapateado ganhou um espaço especial nos clubes de jazz e casas noturnas, onde dançarinos se apresentavam ao lado de músicos de jazz. Os dois estilos se influenciaram mutuamente: o sapateado incorporou a improvisação e o swing do jazz, enquanto o jazz dance incorporou a energia e os elementos percussivos do sapateado (Stearns; Stearns, 1968).

As pessoas que estão numa escola aprendendo jazz e sapateado, se vocês repararem, grande parte delas são pessoas brancas. É um estilo de dança colocado nas escolas de dança e está tudo certo, porque é o mercado e a gente não pode esquecer disso, mas muitas pessoas, inclusive da dança, desconhecem totalmente a história do sapateado, o sapateado americano, como o sapateado surgiu com os negros e foi apropriado pelos brancos, sobretudo pelo cinema americano. A origem do jazz dance, também, veio dos negros, junto, no início, com a música jazz, e depois partiu para o lugar de improviso que misturou o sapateado, misturou o swing e misturou a corporalidade africana, e aí surgiu a dança jazz com fortes raízes no jazz (Domingues, 2010). Se você vai conversar com pessoas atualmente de escolas de dança que ministram aulas, oficinas de jazz, são poucas as que sabem dessa história, são poucas pessoas que sabem dessa origem, e para mim isso era muito importante, devia entender até para eu poder também falar para as pessoas, né, “Bom, mas você sabe que o jazz é uma dança negra?”, “como assim?” Eu já ouvi tipo isso: “Ah, o jazz é um balé clássico um pouco mais agitadinho”. Eu fico louca, eu surto quando ouço isso. Não, ele não é! Ele não é, ele tem uma estrutura negra, ele tem uma base negra, ele tem uma origem negra. E foram, claro, misturadas outras técnicas de dança ao longo do tempo, como qualquer estilo de dança que vai se atualizando, vai se reciclando, transformando.

Então, a partir daí comecei a pensar “Será que esse lugar é para mim?” Esse lugar de palco é para mim?”, esse lugar, né? Porque, de fato, eu não via pessoas como eu ali em cima,

⁵ O jazz, no âmbito das artes, foi uma expressão que surgiu da música, nasceu em Nova Orleans, nos Estados Unidos, reconhecido como música de negros, de modo fenomenal esse gênero de origem afrodiáspórica fez um sucesso repentino, e rapidamente foi reconhecido como uma espécie de símbolo da identidade nacional dos Estados Unidos em termos de música e dança. Segundo o autor Petrônio Domingues (2010), adquiriu contornos transnacionais à medida que se expandiu pelo Mundo Atlântico. A juventude que dançava ao ritmo das bandas de jazz e um grupo de pessoas negras protagonizava em Nova Iorque o *Harlem Renaissance*, um movimento de afirmação cultural e identitária. O gênero foi sendo apropriado através de shows que correram o mundo nas grandes cidades, tais como Paris, Berlim, Madri, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro, como um emblema da modernidade. Entre os coreógrafos estadunidenses que se destacaram no Jazz Dance estão Katherine Dunham e Bob Fosse.

então alguma coisa acontece: ou não é para mim ou talvez haja algo que esteja impedindo que as pessoas cheguem ali. Passado algum tempo, fui estudando, fui dançando, e hoje apresento a seguir algumas fotos minhas em coreografias que me marcaram bastante. Foram momentos em que pensei “Não desiste, esse lugar é para mim e eu vou ficar aqui”! “E se eu puder trazer outras pessoas comigo, outras mulheres comigo, outras mulheres pretas comigo, e eu quero ver mais mulheres pretas em cima do palco, como eu”.

Figura 1 – Coreografia *Sahara* (2016) – Coreografia de Tavane Viana



Fonte: Foto de Solange Avelino (2016).

A Figura 1 é de uma coreografia chamada *Sahara*, que estreou em 2007. A foto é de uma releitura que fizemos em 2016 para o Festival Bento em Dança, que é um festival bem tradicional no Rio Grande do Sul, um dos maiores do estado, coreografada pela Tavane Viana. Embora eu apareça sozinha na foto, é uma coreografia de grupo, na qual um elenco desempenha uma linguagem corporal de *jazz* muito forte, muito potente. E, no início dessa coreografia, acredito que foi o primeiro momento de minha vida que fiquei sozinha em cena. Pode ser “Bom, ah, ok, ficou sozinha em cena, que legal”, mas até então, que eu me lembre, fazendo um *remember* dos nossos espetáculos, era a primeira vez que uma menina negra tinha esse destaque, porque nesse elenco havia 21 meninas e só eu e outra jovem éramos negras. Então, para mim, isso foi um momento muito marcante. Primeiro, porque me veio na cabeça aquilo que eu pensava quando era criança, adolescente, “eu acho que eu nunca vou ficar sozinha num palco gigante daquele”, porque eu nunca via ninguém parecida comigo. Então, esse momento de protagonismo, para mim, foi muito forte: foi um momento de foco, o holofote lançado na Anielle. E ali me veio uma força muito grande, veio-me toda aquela minha trajetória, todo aquele esforço para fazer curso, para ir para a aula de dança, para dar conta de pagar o figurino e o espetáculo, enfim, “bom, agora eu tô aqui, agora eu preciso mostrar por que eu quero tanto

estar aqui em cima”. Então essa é uma coreografia pela qual eu tenho um carinho imenso, porque é uma coreografia que eu diria que me deu força, deu força para seguir e ali eu entendi “bom, eu posso, e agora eu não vou parar”, e ainda possa inspirar outras jovens negras como eu.

Figura 2 – Coreografia *Lembranças* (2013) – Coreografia de Cícero Kurz



Fonte: Foto de Solange Avelino (2013).

Na Figura 2, acima, é um solo de dança contemporânea intitulado *Lembranças*, que circulou muito pelo País e que me trouxe também bastante orgulho. Como é possível ver na foto, seguro aí nessa cena um tecido vermelho. Esse tecido nada mais é que a cauda do vestido que estou usando. O grande desafio dele é que essa cauda do vestido tinha 48 metros de comprimento. Então, era eu o tempo inteiro no palco dançando com um vestido de 48 metros de cauda, e tudo isso *coreografadamente* marcado. Às vezes, acontecia algum imprevisto e a gente tinha que ter um plano B, porque se eu caísse um pouco para um lado que não deveria cair, aí o vestido enroscava, enfim... Foi um desafio muito grande, mas, ao mesmo tempo, esse foi um solo que me marcou muito. As pessoas vinham conversar muito comigo sobre ele, porque essa coreografia remetia a lembranças, com a música do Osvaldo Montenegro, *A lista*. A música fala sobre lembranças da vida, de fazer uma lista de velhos amigos, de quem você não via há dez anos, enfim, é toda um tema de resgate de vida. Esse tecido eram as minhas lembranças e eu ia trabalhando com ele. Esse solo foi selecionado para competir numa competição internacional de dança, que é o Passo de Arte, que acontece em São Paulo, da qual bailarinos do mundo inteiro participam. De 183 coreografias do Brasil inteiro inscritas, eu fui uma das dez selecionadas. Então, para mim, só isso já valeu muito. Esse fato me indicou que tudo estava dando certo. Eu entendi que era o caminho que eu deveria seguir. Além disso, as críticas dos jurados nacionais e internacionais foram muito positivas. No contexto do festival

em São Paulo, às vezes, no nicho da dança, as pessoas lembram “Ah, a menina do vestido vermelho!”. Nisso já se passaram, bom, oito anos talvez, houve outras releituras dele, mas ainda são capazes de me conhecer pela menina do vestido vermelho.

Nessa época comecei a me questionar sobre “Quantas meninas negras têm aqui na competição hoje? Quantas?”. Na competição à qual me referi, eu era a única entre 23 bailarinas. Então isso também me faz pensar coisas além da coreografia: “Será que não tem ninguém dançando, preta como eu?”; “Na verdade tem... tem muita mulher preta maravilhosa dançando, mas porque que elas não tão aqui?”; “Quais são as barreiras para chegar aqui?”. Então esse fato me faz pensar no mercado da dança, o quanto o mercado profissional da dança é muito difícil de acessar, tanto por questões financeiras como por questões que envolvem racismos estruturais. É certo que há uma estrutura talvez de modelos, advinda de modelos europeus, das danças eurocentradas, que impede ainda mais os corpos negros, que os faz parecer tão raros por aí. Então há muito dessa estrutura que torna inacessível ou não possível o acesso de mulheres negras na dança, até mesmo porque grande parte de quem está nos centros de poder do campo da dança e da cultura não visa alguma diversidade ou equidade racial. No caso do balé, poucas são as celebridades negras nas grandes companhias, como é o caso, que chamou muita atenção no mundo todo, há alguns anos, da ascensão e o sucesso da estadunidense Misty Copeland⁶, primeira bailarina do *American Ballet Theatre* (ABT). Voltaremos ao exemplo de Misty Copeland nos capítulos seguintes.

Figura 3 – Espetáculo *In Versos da Alma* (2016) – Coreografia de Tavane Viana



Fonte: Foto de Igor Sobral (2016).

⁶ Misty Danielle Copeland é uma bailarina estadunidense do *American Ballet Theatre* (ABT), uma das três principais companhias de balé clássico dos Estados Unidos. Em 2015, apareceu na lista de 100 pessoas mais influentes do ano pela *Time* e chegou ao topo como a primeira mulher afro-americana a ocupar o posto de bailarina principal em 75 anos de história da companhia.

A Figura 3, acima, é do espetáculo *In Versos da Alma*, montagem realizada em 2016. A versão da foto foi apresentada no Teatro Guarani⁷. Trata-se de um espetáculo no qual também dancei como solista da companhia. Trabalhei bastante nele, um espetáculo do qual tenho muito apreço. Aqui a coreografia intitulou-se *A segunda* e foi retrabalhada para o Festival Bento em Dança e para o Festival Dança Bagé. Nessas duas oportunidades, ganhei um destaque como melhor intérprete feminina, com coreografia dramática, na temática da “*sofrência*”, uma mulher que foi abandonada. No cenário, havia um colchão envolvido também, que era uma ideia da cama. O tecido vermelho era uma camisa masculina, então tudo girava em torno disso, de ser deixada, abandonada. É uma coreografia que exigia bastante emoção e dramaticidade.

Enfim, nessas coreografias a dramaticidade foi uma das coisas que aprendi. Eu sempre fui uma criança muito quieta, muito envergonhada, muito focada. Se tinha que fazer, “tem que fazer”, e aos poucos fui colocando isso para fora, fui trabalhando meu lado artístico, meu lado expressivo, meu lado teatral também. Porque é necessário na dança, para gente pensar numa bailarina completa, não é só o físico maravilhoso, pernã lá em cima, você precisa de emoção, ou de contar uma história. E eu lembro que, nessa coreografia, na apresentação do Festival Bento em Dança, quando eu saí do palco, uma senhora – que eu nunca havia visto na vida, porque ela era de outra cidade – veio falar comigo. E ela me disse, “eu te olhei dançando e eu me lembrei de quando eu me separei do meu marido”. Aquilo para mim marcou, assim, é isso a emoção de estar no palco! “Para mim, para gente que está na cena é isso, é isso que a gente espera, né?”. Não é “ai, meu Deus, que ponta de pé incrível”. Claro que técnica e a expertise têm o seu valor, porque as artistas trabalham muito, isso envolve dedicação e conhecimento, mas não pode ser só isso. Na ocasião que dancei essa coreografia, a espectadora emocionou-se, foi tocada, porque ela lembrou de um processo de divórcio dela. Então aquilo, para mim, mexeu bastante e me deu mais vontade de seguir na dança. Compreendi naquele momento, “é isso que eu estou fazendo! Acho que estou no caminho certo”!. A ideia é tocar as pessoas assim. Eu sempre gosto de falar que, para mim, a coreografia só foi boa quando toquei alguém de algum jeito, ou a pessoa ficou inquieta, ou ficou incomodada, ou ela chorou, ou ela achou engraçado. Alguma coisa assim eu preciso sentir de alguém, porque só por isso, para mim, faz sentido a própria arte.

⁷ O Teatro Guarani (*Theatro Guarany* em português arcaico) é um importante teatro situado na cidade de Pelotas/RS, inaugurado em 30 de abril de 1921.

Figura 4 – Coreografia *Insensatez* (2017) – Coreografia de Cícero Kurz



Fonte: Foto de Solange Avelino (2017).

Acima, na Figura 4, é a coreografia *Insensatez*, bem no estilo de dança contemporânea. Foi uma coreografia na qual desenvolvi uma relação de movimentos com um certo número de cadeiras. Foi bastante ensaiado porque eu precisava lançar essas cadeiras e saltar por cima delas. É uma dança no estilo “coreografia-desafio”, em que o objeto de cena integra a coreografia. Lembro que dancei bem no dia do meu aniversário, o Festival Bento em Dança acontece normalmente em outubro, perto do meu aniversário, no dia 12 do mesmo mês. O trabalho em dança também tem isso, como a minha vida sempre foi muito dedicada, foram muitos finais de semana ocupados. Tem muito sábado, domingo, feriado na sala de dança ensaiando ou viajando. Isso acaba acarretando um peso na relação social e familiar. Uma boa parte dos aniversários familiares eu não estive presente, as pessoas de fato acabam se acostumando com isso. Porque eu queria tanto estar naquele lugar, da cena, que a maioria dos meus aniversários comemorei na estrada ou no palco. Então abdiquei de muitas coisas na minha vida pela dedicação à dança. Não me arrependo, e fico muito grata por ter uma família que sempre me apoiou e sempre entendeu esse meu lado de querer ir e ir além.

Figura 5 – Coreografia *Burlesque* (2018) – Coreografia de Tavane Viana



Fonte: Foto de Igor Sobral.

Na Figura 5, a coreografia *Burlesque*, que integra o espetáculo *Cinema nos passos da dança*, na qual eu fazia releituras coreográficas de filmes marcantes na história do cinema. Trabalhei nesse solo a coreografia do filme *Burlesque* (2010), escrito e dirigido por Steve Antin. Uma inspiração a partir de temática teatral, do *jazz* musical, dos cabarés, com um toque brasileiro do teatro de revista.

Figura 6 – Coreografia *Te, ti contigo* (2018) – Coreografia de Cícero Kurz



Fonte: Foto de Solange Avelino (2018).

Na Figura 6, onde estou saltando, trata-se da coreografia *Te, Ti, Contigo*, que é um duo, de estilo livre, desenvolvida pelo coreógrafo Cícero Kurz. Ele coreografou muitos solos para a dança.

Figura 7 – Coreografia *Enquanto espero por você* (2016) – Coreografia de Tavane Viana



Fonte: Foto de Solange Avelino (2016).

Na foto da Figura 7, temos uma coreografia de *jazz* intitulada *Enquanto Espero por Você*. A música é um *jazz* lírico que também integra o espetáculo *In Versos da Alma*.

Figura 8 – Coreografia *Meu fôlego* (2018) – Coreografia de Tavane Viana



Fonte: Foto de Solange Avelino (2018).

Na Figura 8, acima, a coreografia *Meu Fôlego*. Trata-se de um solo que foi dançado num espetáculo onde fizemos um tributo a certos artistas. A trilha toda do espetáculo dançamos ao som de *Beatles* e *Queen* e as coreografias foram em torno das histórias dessas bandas.

Figura 9 – Coreografia *Tormento* (2017) – Coreografia de Cícero Kurz



Fonte: Foto de Solange Avelino (2017).

A coreografia *Tormento* também foi dentro do estilo de dança contemporânea e também foi outro desafio (Figura 9). O coreógrafo Cícero Kurz adora essas provocações, uma hora ele me instigou a investigar o movimento com um tecido de 48 metros, outra hora eu danço amarrada e, no cantinho da foto, perto do meu pé de base, há uma bacia vermelha cheia de bolinhas de gude. A primeira vez que vi, falei “gente, essas bolinhas vão cair no palco, eu vou resvalar, vou cair, vai ser um fiasco, não vai dar certo”. Mas deu certo, porque era para fazer um efeito sonoro. E a ideia era representar uma pessoa perturbada, atormentada com algo, por isso também a ideia das amarrações lembrando uma camisa de força. Foi uma das coreografias nas quais você sai do palco e as pessoas pensam “essa menina é louca, o que ela tá fazendo ali?”. Porque eu deveria de fato interpretar uma pessoa completamente perturbada, então algumas pessoas ficaram meio assustadas; “nossa, tu me assustaste no palco!”. Bom, mas era essa a ideia, então deu certo!

Figura 10 – Coreografia *Em busca de um abrigo* (2016) – Coreografia de Tavane Viana



Fonte: Foto de Solange Avelino (2016).

A coreografia *Em busca de um abrigo* (Figura 10) é no estilo jazz, que para mim é um estilo muito marcante. A coreografia foi dançada em 2016 e depois dancei novamente uma releitura em 2018. É um solo de jazz contemporâneo, algo mais misterioso, com uma linguagem corporal, elementos de virtuose, mas, ao mesmo tempo, uma coreografia que precisa de interpretação, senão nada faz sentido. Eu fiquei muito feliz na noite dessa foto, porque fui premiada como destaque de jazz da noite no Festival Dança Bagé, em 2018. Após ter dançado veio uma mãe com uma menina de seis anos, que queria falar comigo e estava muito feliz porque eu era igual a ela! E ela queria dizer que eu era da cor dela e gostava de dançar como ela. Então aquilo foi tão..., sabe, foi algo como “olha mãe, ela tá lá dançando, eu também quero dançar!”. Eu já estive nesse lugar também. A primeira solista negra que vi num festival, há alguns anos, um festival de grande visibilidade nacional, para mim foi uma coisa reconfortante, sabe? Ufa, até que enfim! Demorou, mas tem gente aqui! Isso para mim é muito importante também, trazer essa parte de visibilidade e representatividade da mulher negra na dança, estimular para que outras não parem no meio do caminho.

Figura 11 – Coreografia *Voz das margens* (2019) – Coreografia de Diego Santos



Fonte: Foto de Solange Avelino (2019).

Na Figura 11, uma das últimas coreografias que dancei, logo antes da pandemia. O espetáculo foi apresentado pela companhia de Tavane Viana. A coreografia da foto acima se intitula *Voz das Margens*⁸, coreografada pelo coreógrafo Diego Santos. Na criação, danço a história de Carolina Maria de Jesus⁹, uma escritora negra, favelada, catadora de papel, que teve

⁸ A coreografia pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=qkz6YDSIQPM&feature=youtu.be>. Acesso em: 11 abr. 2023.

⁹ Carolina Maria de Jesus (1914 -1977) foi escritora, compositora e poetisa brasileira, conhecida por seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960. A autora viveu boa parte de sua vida na

sua história contada nos seus diários, que depois se tornaram um livro. Ela é uma referência na literatura brasileira. Quando descobri que ia dançar e interpretar essa mulher, devorei o livro. Eu já conhecia alguns fragmentos de obras, mas, me aprofundando no material, pude perceber muitas coisas que talvez com a arte, com a dança, pude fortalecer sob outros pontos de vista. Essa coreografia (Figura 12) foi uma oportunidade na qual potencializei muito meu trabalho. Porque, ao mesmo tempo que você tem uma coreografia pré-estabelecida, você a potencializa quando compreende a trajetória de alguém, sobre uma mulher negra que superou muitas expectativas. Acho que nossa vida também é sobre isso, sobre compreender trajetórias. Para mim foi um solo bem marcante e ainda é. Em breve talvez volte a dançá-lo, assim que os tempos permitirem.

A Voz das Margens, com referência ao *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus (1996, p. 151-153).

[...] Seis de novembro de mil novecentos e sessenta e um. Na casa de um poeta, a felicidade passa, mas não estaciona. Deitei durante o dia e sonhei que um homem estava correndo atrás de mim com a faca, eu corria e pulei uma cerca procurando um lugar para esconder e despertei transpirando e contei ao José Carlos que sonhei com um homem correndo atrás de mim com a faca. O José Carlos disse, me dá o endereço dele que eu vou brigar com ele. Quando eu fico triste, os meus filhos contam anedotas para eu sorrir. É que eles ignoram que há tristezas, que são os cânceres da alma, são incuráveis, quando a ilusão fenece, o encanto pela vida desaparece. Os que pedem para eu auxiliar a concretizar os teus desejos, penso, eu devia publicar só um quarto de despejo. No início veio admiração, meu nome circulou a nação, surgiu uma escritora favelada, chama Carolina Maria de Jesus, e as obras que ela produz deixou a humanidade abismada. No início eu fiquei confusa, parece que estava oclusa no estojo de marfim. Eu era solicitada, era bajulada como um querubim. Depois começaram a me invejar, diziam 'você deve dar os teus bens para um asilo', os que assim me falavam, não pensava dos meus filhos. As damas da alta sociedade diziam, 'praticai a caridade, doando aos pobres e agasalhos', mas o dinheiro da outra sociedade não é destinado a caridade é para os tragos e os baralhos. E assim eu fui desiludindo, o ideal foi repetido igual um corpo envelhecendo: fui enrugando, enrugando, pétalas de rosa murchando, murchando, e estou morrendo. Na cama excelente e fria, ei de repousar um dia. Não levo nenhuma ilusão, porque a escritora favelada foi rosa despedaçada. E quantos espinhos no meu coração. [...].

favela do Canindé, na zona norte de São Paulo, sustentando a si mesma e seus três filhos como catadora de papéis. Em 1958, teve seu diário publicado sob o nome *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, com auxílio do jornalista Audálio Dantas. O livro fez um enorme sucesso e chegou a ser traduzido para catorze línguas. Carolina de Jesus era também compositora, cantora e poetisa. Sua obra e vida permanecem objetos de diversos estudos, tanto no Brasil quanto no exterior.

Figura 12 – Solo *Voz das Margens*, com referências a *Quarto de Despejo*



Fonte: Foto de Igor Sobral (2019).

Ao longo do tempo, além de bailarina, tornei-me professora, coreógrafa, produtora, mas sempre volto àquela eterna aluna. Saindo de Pelotas, uma vez por semana, no ano de 2017 eu frequentei como aluna especial uma disciplina do curso Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Eu estava buscando estudar dança, buscando me aprofundar em uma formação em Artes Cênicas. Fiz a prova e fui selecionada para entrar no programa. Ao longo do percurso no doutoramento, compreendi a importância de identificar o fenômeno racial na dança profissional. Da minha vivência como mulher negra, surgiu-me essa inquietação e eu resolvi investigar e pesquisar essa temática com um recorte no campo da dança. Assim, *o eixo central da minha tese é compreender a trajetória de mulheres negras bem-sucedidas na dança como modo de representação racial*; haja vista que poucas mulheres negras conseguem passar pela porta estreita dos elencos das companhias profissionais. O tema está diretamente relacionado com minha vida, com grande parte de minhas vivências, das minhas inquietações, por saber que existem muitas mulheres negras praticando dança, mas poucas mulheres negras que conseguem acesso e visibilidade na dança profissional. Com esta tese quero compreender esse fenômeno. Posso forjar uma relação com a noção de capital corporal, decorrente da aparelhagem conceitual do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2001). Capital corporal, entendido nesse contexto, não se trata do acúmulo de bens e riquezas econômicos, mas é algo específico que adquire um valor num determinado tempo e espaço, como saberes e conhecimentos reconhecidos em um determinado espaço social. O capital corporal do bailarino pode ser compreendido por elementos como dimensões, forma, aparência, mas sobretudo a partir de técnicas corporais específicas de dança (de interação e de interpretação cinestésicas), do qual ele é portador (Silva, 2009): são como cartas para entrar no jogo. A aquisição desse capital inclui formação, experiência e vivências, tanto no meio social e

familiar quanto no campo profissional, dependendo da técnica desenvolvida. No recorte do campo da dança, nas práticas corporais específicas da dança, o nosso corpo é o nosso capital. É o que eu tenho para oferecer em termos de técnicas no âmbito do campo, ou seja, saber incorporado, mas que também pode ser pensado como discurso corporal no que se refere à pele, ao cabelo, ao tamanho, ao peso e até mesmo ao recorte geracional. Corpo este que também refere o reconhecimento do calor daquele corpo bailarina, reconhecimento que, por sua vez, constrói referência.

Por exemplo, vamos imaginar duas bailarinas incrivelmente talentosas, com técnicas atualizadas, virtuosas, etc., uma negra e uma branca, o que difere esse capital corporal de uma para outra? Essas questões envolvem a noção de interseccionalidade, do recorte de ser mulher, de ser mulher negra e ser de uma classe social sob condições não favoráveis. *Os aspectos da interseccionalidade dessa mulher em termos de raça, de gênero e de classe interferem na trajetória dela para acessar a dança profissional? Quais são as barreiras?* Eu escrevo e busco compreender esse fenômeno, porque é aí que eu me encontro. É esse meu ponto. Muitas barreiras existem. Tanto das barreiras geográficas, do distanciamento do conteúdo, do distanciamento ao acesso às escolas e teatro importantes e certamente as dificuldades financeiras que são óbvias, pois a dança é um investimento de alto valor. A dança profissional é um investimento mais caro ainda, até que possa oferecer um retorno. Então, dificilmente aquela adolescente que sai do projeto social, que é gratuito, que incentiva e impulsiona as crianças a dançarem, ela chega na idade limite do projeto social, e o que acontece é: *“Bom, agora você não pode mais praticar porque já está com 16 anos, certo?”*. É necessário abrir as vagas para outras crianças e adolescentes. Desse modo, para onde vai essa menina que era tão talentosa? Será que ela vai conseguir chegar numa escola de dança? Será que ela consegue chegar numa companhia de dança? Como que ela vai fazer para chegar lá? Porque o caminho é muito difícil. E aí, se você pensa que aquela trajetória foi interrompida por uma questão racial, de classe e estrutural, ou seja, aspectos da interseccionalidade que envolvem vários processos de opressão e de alijamento, muitas vezes se perde um talento incrível; em minha experiência, eu já vi vários talentos incríveis se perderem. Nesses casos, quando possível, busco me envolver na forma de apoio, como bolsas, para manter essas bailarinas e não perder o talento que elas têm a oferecer. Esse estudo mostrará muito desses talentos. Muitos são os exemplos de artistas que vão buscar carreira fora do Brasil, porque simplesmente aqui o acesso é difícil ou não são tão valorizadas quanto no estrangeiro. Então essas questões me inquietavam muito. Para entender isso, não podemos negar nossas origens, nem quem veio antes da gente, algo como uma ancestralidade artística, como veremos nos exemplos do próximo capítulo.

No capítulo dois, veremos três mulheres que, na história da dança, abriram as portas e os palcos para que outras mulheres negras pudessem entrar no foco onde mulheres negras não podiam estar. Pessoas negras não podiam se mostrar para determinados públicos, estar em cena para determinadas plateias. A pesquisadora Deise de Brito (2019), traçando relações entre a artista estadunidense Josephine Baker (1906-1975) e o ator brasileiro Grande Otelo (1915-1993), a partir de paradigmas negro-africanos em diáspora na América, demonstra diferentes aspectos de segregação racial no teatro e suas diferentes manifestações nos Estados Unidos e no Brasil.

As questões do meu estudo partem da minha trajetória, da minha vivência, das minhas inquietações, tenho interesse em estudar sobre quem veio antes de mim no campo da dança e por que agora eu posso dançar – porque, se não fossem essas mulheres, talvez eu não poderia dançar até hoje.

Então, seguem agora minhas questões de pesquisa dentro do campo profissional da dança: *Qual o perfil das bailarinas negras que podem fazer parte do centro de visibilidade no campo da dança? Quais são os critérios de representatividade que envolvem o quadro de bailarinas negras das companhias profissionais? Quais são as evidências de racismo percebidas nos processos de seleção nas companhias brasileiras? Quais são as implicações étnico-raciais perceptíveis nos processos de audição? Será que encontramos pessoas negras numa audição do grupo Corpo, do Balé Bolshoi [Joinville/SC], do Balé Quasar, enfim, nas principais companhias do Brasil? Certamente não, fiz essa pergunta por meio de entrevistas com algumas bailarinas e elas relataram que não havia ninguém negro no corpo de avaliação. Logicamente, isso influencia a estrutura toda. Quando reflito sobre a estrutura, penso que é o diretor de companhia de dança, é o professor, o coreógrafo, o ensaísta, porque eu já ouvi muitos relatos de bailarinas, como essas que entrevistei para minha tese, afirmando que, infelizmente, há uma estética de cor que predomina tanto em cena quanto fora dela. O que é preciso fazer para mudar? Somente 200 anos depois da invenção das sapatilhas de ponta é que elas foram pensadas para as mulheres negras. O que a gente fazia antes? Pintava a sapatilha usando a base da nossa cor. A meia calça “cor da pele” para dança; *cor da pele de quem?* A “meia-calça rosa-bebê” não é a cor da minha pele. Isso vai te descaracterizando enquanto sujeito. Quando a gente é pequena, não percebemos, eu não percebia isso, fui pensar a respeito apenas muito tempo depois. Quando começava a colocar as maquiagens, eu ficava cinza, porque não havia maquiagem da cor da minha pele. *Por que o mercado da dança demorou tanto e ainda está tão lento para pensar nisto: para pensar no corpo negro na dança? Para pensar em uma estética da diversidade? E por que ainda os diretores, que comandam essas companhias de dança,**

parecem não querer ver o corpo negro de modo mais presente? Muitas vezes vejo uma bailarina maravilhosa e por que ela não entra em certos elencos? O que está faltando? Por que não há uma maior equidade racial nos elencos de dança?

Uma pergunta recorrente que fiz nas entrevistas com as colaboradoras deste estudo foi: *quantas pessoas negras havia na estrutura corporativista da tua companhia?* “Ah, só a moça da limpeza, a recepcionista”, estes foram os tipos de respostas que me foram dadas. Isso diz muito sobre quem vai entrar e permanecer numa companhia e qual lugar vai ocupar. Algo que denota sobre a estética que predomina nesses espaços, socialmente considerados de elite, que recebem as maiores verbas, ocupam os melhores teatros e que deveriam ser responsáveis por promover uma maior diversidade e mudanças. Algumas transformações começam a aparecer, no entanto: faz poucos anos que os cabelos afro apareceram em cena.

Muitas bailarinas famosíssimas sofreram opressões envolvendo racismos, como é o famoso caso da Precious Adams¹⁰, bailarina clássica americana que denunciou a Academia do *Balé Bolshoi* na Rússia por conta de questões raciais. Discutirei essas opressões ao longo da tese. A coreógrafa dizia pra Precious Adams que ela devia tomar mais banhos ao dia para ver se ela ficava um pouco mais clara para o dia do espetáculo, algo como “você não vai poder fazer essa peça porque a gente precisa de uma estética mais leve, mais clara”. Ela ouviu esse tipo de comentário. Ela iria embora dali, mas resolveu ficar e veio a ser uma das estrelas renomadas do balé clássico no âmbito internacional. Em 2014, passou a integrar o *English National Ballet*, em Londres, tornando-se a segunda bailarina negra solista na companhia em seus 72 anos de existência. Precious Adams tornou-se uma das grandes estrelas do balé internacional, recebendo inúmeros prêmios.

Um dos motivos pelos quais eu não quis seguir como bailarina clássica foi a rigidez em termos de modelo. Faço aulas de dança clássica para aprimorar minhas outras técnicas, mas naquela época eu pensava exatamente isso “*gente, não tem ninguém igual a mim, o que eu vou fazer aqui?*”. Tive duas professoras, que são minhas professoras até hoje, que são pessoas brancas, a diretora e a coreógrafa da companhia, que, do meu ponto de vista, ajudaram-me muito a enfrentar os desafios para continuar a dançar. Elas me abriram muitas portas, mostraram-me o quão potente eu sou, o quanto posso ir longe, deram-me espaço, deram-me oportunidade, que é muito o que falta para essas bailarinas. Porque, quando elas saem do projeto

¹⁰ Precious Adams é uma bailarina afro-americana, ela começou a estudar balé aos sete anos, cresceu numa família de classe média da cidade de Detroit, Michigan, nos Estados Unidos. Aos 16 anos, foi contemplada com uma bolsa estadunidense para estudar na importante Academia do Bolshoi; tornou-se uma das primeiras afro-americanas a finalizar os estudos na instituição, apesar de perder papéis de destaque por conta da cor de sua pele.

social, vem toda aquela barreira de estrutura. *“Por que você tem que se portar assim, o seu cabelo tem que ser mais ou menos assim, o seu corpo talvez não seja assim, quem sabe você não vai para dança afro? Quem sabe você não vai fazer outra coisa?”*. Eu tive esse apoio e sou muito grata por isso, porque, ao sair do projeto social, inseri-me numa escola de dança que infelizmente não é acessível, porque não tem uma mensalidade barata. O mercado da dança não é barato. Então, talvez eu jamais conseguisse manter e pagar aquilo se eu não fosse uma bolsista. E ainda tive muito apoio lá dentro. Tive muito incentivo. *“Você vai fazer aquele curso, você não tem dinheiro, a gente vai pagar. Mas você vai. Você vai se tornar coreógrafa”*. Então, apesar de todas as barreiras externas, posso dizer que tive mais facilidade porque, internamente, no meu ambiente de prática, fui muito acolhida e considerada uma referência, uma das líderes, porque eu tinha essa postura e nunca pensei em recuar.

Houve um momento em minha vida no qual pensei que talvez isso não fosse para mim, que foi quando ganhei uma bolsa externa e não consegui ir por questões financeiras. *“Esquece, não vai dar para mim, porque eu sempre vou bater na trave e vou voltar”*. Mas eu tive pessoas que me apoiaram nesse sentido. E durante a minha trajetória também. Eu me sentia às vezes muito deslocada, porque havia alguns cursos nos quais eu entrava e todas as cabeças se voltavam para mim. E eu pensava: *“gente, o que tá acontecendo? Eu estou aqui pra fazer uma aula como vocês todos”*. E você sente isso. Uma vez, quando o Brian Thomas¹¹ veio ao Brasil, um dos coreógrafos da turnê do cantor e bailarino Michael Jackson, havia 200 pessoas fazendo esse curso em Curitiba. E ele brincou de fazer uma audição. Ele mostrava uma sequência, a gente ia dançando e ele ia tirando algumas pessoas e outras iam ficando. E a Anielle foi a que ficou por último lá, sozinha, dançando. Foi ali que pensei, *“não, isso é para mim sim!”*. Para alegria de uns e tristeza de outros que estavam ali sentados. Era um ambiente lúdico, mas ele dizia: *“é isso que eu quero, é isso que eu preciso de dança”*. Então, aquilo me deu muita força. Porque às vezes os ambientes nos quais você entra realmente têm isso, eles indicam que não é para você. Então você precisa ter uma força psicológica muito forte, além de pessoas que te ajudem nessa caminhada. Eu não estou falando só de pessoas pretas, estou falando de pessoas que entendam o quanto é importante a gente mudar esse cenário e se responsabilizar por essas mudanças. Porque a estética da dança profissional, do balé clássico, da dança moderna e

¹¹ Diretor e coreógrafo da Broadway, Brian Thomas é norte-americano, já fez trabalhos para Michael Jackson, Liza Minelli, Whitney Houston, Britney Spears, entre outros nomes famosos do mundo pop; ganhou um Emmy Awards com a coreografia feita para Michael Jackson no espetáculo que marcou os 30 anos do artista e foi o responsável pela turnê Liza's Back, de Liza Minelli, quando da volta da diva aos palcos da Broadway e do Royal Albert Hall, em Londres.

contemporânea continua muito, muito aquém do que deveria ser com os corpos pretos, com os cabelos pretos, com as sapatilhas para pretos.

Para finalizar este capítulo, gostaria de ressaltar que o texto, até aqui, buscou um frescor da vida vivida, e nesse sentido teve um certo tom coloquial, pois tomei como referência a minha participação – durante o segundo ano da pandemia – como palestrante no Museu Afro-Brasil de Pelotas, a convite da professora e pesquisadora Dr.^a Rosemar Lemos, que me possibilitou, de modo on-line, compartilhar minha trajetória de bailarina e de minha pesquisa, por intermédio de elementos empíricos, factuais, vividos no meu cotidiano enquanto artista, bem como por meio de autores e conceitos. Acredito que o texto deste capítulo ressalta a importância do conhecimento de origem, obtido através da experiência social, como conhecimento de lugar no mundo. Poderia eu ser uma bailarina? Pelos limites estruturais de minha condição de brasileira, em termos de raça, gênero e classe, em um país marcado pelo racismo estrutural (Almeida, 2022), dificilmente isso teria se dado, se não fosse: em primeiro lugar, minha mãe ter me colocado em um projeto social na busca de uma atividade de qualidade, potencializando assim minha aptidão corporal de criança; em segunda lugar, tive a sorte de encontrar iniciativas de algumas instituições, como o projeto de extensão da UFPel, envolvendo atividades corporais, artísticas ou lúdicas para crianças de periferias, ou pobres; posteriormente, o reconhecimento e incentivo por parte das professoras de dança dos meus requisitos corporais em termos de movimento e de expressão nesse tipo de instituição; e, ao final, o acolhimento e incentivo em uma instituição privada de dança, que me ofereceu continuidade de prática corporal para além do projeto social, bem como de alguns setores ou professores de festivais, momentos pontuais que me deram apoio por premiações e concessão de bolsas.

Como resalta o pesquisador Silvio Almeida (2022), a concepção estrutural de racismo, diretamente associada ao racismo institucional, significa que o racismo é uma decorrência da estrutura da sociedade que normaliza e concebe como verdade padrões e regras baseados em princípios discriminatórios de raça. Almeida (2022) enfatiza que o racismo é parte de um processo social, histórico e político que elabora mecanismos para que pessoas ou grupos sejam discriminados de maneira sistemática. Nesse sentido, o autor compreende que o racismo opera como regra e não exceção, e acredita que, para a efetivação de uma mudança, é necessário adotarem-se práticas antirracistas, como a criação de políticas internas nas instituições. No entanto, perceber o racismo como integrante da estrutura social não exime a responsabilidade dos indivíduos que possam realizar ações de discriminação racial. Ao compreender a ordem racista que estrutura a sociedade, Almeida (2022) nos indica a responsabilidade no

enfrentamento de práticas de discriminação e preconceito, sendo o silêncio um dispositivo de sua manutenção.

O autor também evidencia que, como consequência do racismo, ocorre o processo de constituição de subjetividades, que estabelecem um conjunto de ideias, imaginários e argumentos para fundamentar as desigualdades raciais. As diferentes mídias de comunicação, a indústria da cultura e as instituições educacionais reatualizam constantemente esses imaginários, orquestrando o coletivo social numa perspectiva racista. Para Almeida (2022), o racismo opera de forma ideológica, forjando representações que buscam delinear a realidade, mas que, na verdade, não são a realidade, e sim elaborações construídas balizadas por normas e padrões discriminatórios que não traduzem a realidade.

Nossa relação com a vida social é mediada pela ideologia, ou seja, pelo imaginário que é reproduzido pelos meios de comunicação, pelo sistema educacional e pelo sistema de justiça em consonância com a realidade. Assim, uma pessoa não nasce branca ou negra, mas torna-se a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede à formação de sua consciência e de seus afetos (Almeida, 2022, p. 67).

Eu fui uma pessoa que há pouco tempo aceitei meu cabelo como ele é, crespo. Eu alisei meu cabelo a vida inteira, porque era mais fácil fazer um coque. Porque era mais fácil colocar um aplique liso. Porque a estética era aquela e até então eu não associava. “*Está todo mundo assim, então eu também vou assim*”. Não! Aí eu vejo a Ingrid Silva, de sapatilha de ponta com um *black* maravilhoso, como assim? “*Não acredito! A gente tem que fazer isso!*”. As estéticas negras, no contexto da estrutura da dança profissional, sofrem uma barreira muito grande para entrarem. Talvez a gente tenha que ser mais como a bailarina Grécia Catarina, uma das colaboradoras desta pesquisa: “*Ah, meu corpo não serve para dança? Serve sim!*”. E, quanto mais ela dançava, mais ela se destacava. Porque é assim que as coisas acontecem conosco, na base da luta, na base da insistência, na base da busca da visibilidade. “Eu estou aqui e vou permanecer aqui. Não vou dar um passo para trás, pelo contrário. Para frente! Nem que seja saltando, fazendo piruetas, mas eu vou”.

2 DE QUE MULHERES ESTAMOS FALANDO?

[...] Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (Sojourner Truth, 1851).

O texto acima, que nos últimos anos tem sido traduzido do inglês para diversas línguas, faz parte de um discurso que aconteceu no ano de 1851, na Convenção de Direitos da Mulher (Women's Rights Convention) na cidade de Akron, no estado de Ohio, Estados Unidos. Sojourner Truth nasceu escravizada em Nova Iorque, sob o nome de Isabella Van Wagenen, e foi tornada livre em 1787, em função da Northwest Ordinance, que aboliu a escravidão nos Territórios do Norte dos Estados Unidos (ao norte do rio Ohio). Em 1843, mudou seu nome para Sojourner Truth (Peregrina da Verdade). Na ocasião do discurso já era uma pessoa notória e tinha 54 anos. Sua intervenção foi no sentido de rebater as falas dos pastores locais, que defendiam a ideia de que mulheres não deveriam ter os mesmos direitos que os homens, tendo em vista que elas se tratavam de seres frágeis, débeis. Além disso, Jesus era homem e por isso a primeira mulher foi pecadora.

Nesse sentido, a fala da estadunidense Sojourner Truth remete às primeiras reflexões acerca do posteriormente intitulado pensamento feminista negro, visto que, naquele momento, a reflexão em questão era de que a situação da mulher negra era radicalmente diferente da situação da mulher branca. Segundo Davis (2016), sendo a única mulher negra a participar da convenção, a abolicionista fez o que nenhuma das tímidas mulheres brancas foram capazes de fazer. Sojourner, tendo defendido de modo contundente a causa das mulheres, acabou conquistando a atenção das mulheres brancas e de seus fortes e poderosos oponentes masculinos. Ao proclamar sua manifestação, Sojourner Truth foi espontaneamente aplaudida como a heroína do dia, e certamente sua força, por meio dessa intervenção, sua experiência de vida e palavras, pôs por terra o argumento de sexo frágil.

O discurso de Sojourner teve fortes implicações no evento e, segundo as pesquisas de Davis (2016), sua intervenção também era uma resposta às atitudes racistas das mesmas mulheres brancas que posteriormente louvaram sua irmã negra. Não foram poucas as mulheres

reunidas na cidade de Akron que inicialmente se opuseram a que as mulheres negras tivessem voz na convenção, e os adversários dos direitos das mulheres tentaram tirar alguma vantagem desse racismo. “Não sou eu uma mulher?”, Sojourner (*apud* Davis, 2016) expôs o viés de classe e de raça no seio do “novo” movimento desse grupo de mulheres, fazendo entender que nem todas as mulheres eram brancas e nem todas as mulheres tinham os confortos de uma condição privilegiada por conta de sua raça, que era o caso das mulheres brancas. Sojourner Truth era uma mulher negra – uma ex-escravizada –, que demonstra por intermédio do seu discurso que não era menos mulher do que qualquer uma das mulheres brancas na convenção. Sua reivindicação por direitos iguais não era menos legítima do que a das mulheres brancas de classe média, e esse discurso pioneiro do feminismo negro já aponta aspectos do que hoje conceituamos como interseccionalidade. Ou seja, o modo como as opressões se interseccionam nos corpos de maneira diferenciada.

2.1 A MULHER NEGRA BRASILEIRA, UM OLHAR A PARTIR DE LÉLIA GONZALEZ

Mas o que a Lélia sabia? Sabia conceituar e formular a contradição específica de ser mulher negra, a questão de como a desigualdade, o racismo e a discriminação produziam a nossa realidade de exclusão e diferenciavam a nossa inserção social em relação à das mulheres brancas. E a Lélia tinha uma coisa maravilhosa: ela conseguia positivar todas aquelas coisas com as quais nós éramos estigmatizadas (Carneiro *apud* Alberti; Pereira, 2007, p. 183-184).

Para pensar em ser mulher negra no Brasil, é imprescindível compreender e refletir sobre o fenômeno através da lente de Lélia Gonzalez, uma das intelectuais pioneiras no país a escrever sobre o papel da mulher negra na sociedade brasileira. Lélia foi filósofa, professora, escritora, intelectual e ativista feminista negra brasileira com atuação decisiva na luta contra o racismo estrutural e na articulação entre gênero e raça em nossa sociedade. Segundo amigos seus, uma mulher amorosa, guerreira, uma mulher de uma inquietação política extraordinária, que produzia diariamente e ativista, uma mulher que comunicava a todos, que incomodava, uma mulher de Oxum, enfim, uma mulher à frente de seu tempo. Perdemos Lélia em 1994, aos 59 anos, por motivos de saúde.

Ao longo de sua vida, teoria e prática sempre estiveram conectadas. Considerada e consolidada como uma das mais importantes intelectuais negras do século XX, Lélia Gonzalez foi uma pensadora comprometida em analisar atentamente a realidade de exclusão das mulheres negras e indígenas na sociedade brasileira. Ao criticar os mecanismos que reproduzem

machismo, racismo e todo tipo de desigualdade e violência contra a mulher negra e latino-americana, Lélia evidencia em suas obras¹² as histórias das mulheres negras e indígenas no Brasil, na América Latina e no Caribe.

Flávia Rios (2010) nos explica que:

O pensamento de Lélia Gonzalez é paradigmático na América Latina. Seu trabalho se destaca entre a teoria e a práxis da pluralidade do feminismo e das mulheres negras e indígenas, a tradição marxista ocidental e os estudos internacionais e nacionais sobre racismo. Além disso, como protagonista de ações coletivas, Gonzalez foi fundamental para a construção do movimento de mulheres negras brasileiras que buscaram enfrentar o sexismo, o racismo e as desigualdades de classe.

Lélia Gonzalez (1988a) declara:

A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo. Essa identidade negra não é uma coisa pronta, acabada. Então, para mim, uma pessoa negra que tem consciência de sua negritude está na luta contra o racismo. As outras são mulatas, marrons, pardos etc.

Ao parafrasear a sentença de Simone de Beauvoir, revela a dificuldade de se tornar negra num país que anuncia a democracia entre os grupos raciais, mas que ao mesmo tempo propaga o branqueamento social e estabelece lugares sociais com base em atributos condicionados pela cor e sexo. Sua biografia é bem ilustrativa disso. Não raras vezes Lélia foi confundida como empregada doméstica em sua própria casa. Em sua análise, Gonzalez articula interdisciplinarmente o marxismo e a psicanálise, passando pelas Ciências Sociais e História, chegando na sua tese a abordar o racismo enquanto um sintoma que caracteriza a neurose cultural brasileira.

Na década de 1970, o acesso de negros e negras ao Ensino Superior desempenhou papel importante na sistematização da luta antirracista a partir da emergência de intelectuais como Lélia Gonzalez e sua visão antropológica, a atriz Ruth de Souza, o político e dramaturgo Abdias Nascimento, o poeta Oliveira Silveira, entre outros. Eles foram fundamentais para instrumentalizar a juventude negra sobre a atualidade em relação ao movimento antirracista, a partir da exposição das inúmeras violências produzidas pelo racismo no contexto brasileiro. Esse momento também foi marcado pela revisão das narrativas históricas acerca da presença negra no Brasil.

¹² *Racismo e sexismo na Cultura Brasileira* (1983), *A mulher negra no Brasil* (1984), *Por um Feminismo Afro-latino-Americano* (1988), *A categoria político-cultural de amefricanidade* (1988).

Em 1976, apesar de o Brasil estar sob a ditadura civil-militar, foi ministrado o primeiro curso de cultura negra no Brasil pela própria Lélia Gonzalez. Esse fato sinaliza o quão recente o tema racial entrou em pauta no campo acadêmico e científico do País, enquanto em outros locais, como nos Estados Unidos, a raça já era tida como uma importante categoria analítica nas pesquisas em Ciências Humanas e Sociais. Lélia Gonzalez foi uma ativista de forma contundente nos anos 70, 80 e 90 do século XX, e esteve à frente da reorganização da luta política antirracista ainda na ditadura civil-militar (1964-1985), particularmente da formação do Movimento Negro Unificado (MNU), ao lado de Abdias Nascimento, entre outros importantes nomes, e organizou um dos primeiros grupos de mulheres negras brasileiras, Nzinga, no Rio de Janeiro.

Ainda no campo da cultura, Lélia colaborou com a Escola de Samba do Quilombo (RJ), importante espaço de resistência cultural contra a comercialização e alienação da cultura negra. Também atuou no Conselho Nacional da Mulher, além de realizar várias conferências nas Nações Unidas¹³ e em países africanos, latino-americanos e europeus, obtendo papéis de destaque em encontros feministas.

Lélia e o movimento negro se opuseram fortemente ao mito da democracia racial, que se baseava na ideia de que o contato entre os portugueses, os africanos e os indígenas colonizados no Brasil teria sido “harmonioso”, apagando assim a violência e as desigualdades que permeiam essas relações e negando a existência de racismo. O mito da democracia racial foi um forte símbolo da identidade nacional do Brasil, baseado em uma visão harmoniosa de nação, adotado pelos militares que governavam o país na época, mas também idealizado pelos brasileiros. Com um trânsito fluente entre o movimento negro e o movimento feminista, Gonzalez foi crítica de ambos, e antecipou algumas abordagens que posteriormente se denominaram de interseccionais.

Ao questionar a insuficiência das categorias analíticas das Ciências Sociais para explicar, por exemplo, a realidade das mulheres negras, Lélia Gonzalez trouxe uma contribuição brasileira muito semelhante à contribuição dada por Angela Davis aos Estados Unidos, investigando a realidade das relações raciais no seu respectivo país, dando enfoque para as relações de gênero e raça. O modo como ambas teorizam torna as suas produções e reflexões originais, por meio da intersecção raça/classe/gênero, deixando um legado fundamental de suas obras ao feminismo negro e à luta antirracista no Brasil e na América

¹³ Segundo Ratts e Rios (2010), Lélia Gonzalez apresentou seus trabalhos em inúmeras universidades norte-americanas e em demais países da América Latina. Através de ações das Nações Unidas, participou de eventos relacionados à Década da Mulher na América do Sul, Caribe, Europa e África.

Latina, abrindo caminhos para futuras pesquisas e reflexões sobre o que hoje conhecemos como interseccionalidade.

Além de suas muitas contribuições à imprensa alternativa, aos grupos teatrais e blocos afro, Lélia soube articular de forma brilhante a interface entre cultura e política. Entendo que sexismo, classicismo e racismo eram marcas da cultura de dominação colonial, de modo que, para ela, a linguagem cultural tinha que ser subversiva. Por isso, ela investiu na língua falada no Brasil, *pretoguês*, para enfatizar as influências africanas, em especial da língua bantu.

Lélia se dedicou também a analisar os processos culturais, históricos e econômicos que faziam com que os negros, principalmente as mulheres negras, se sentissem inferiorizados. Boa parte de seus escritos dos anos 1970 e 1980 é sobre o legado da escravidão e efeitos do capitalismo nas periferias do Brasil, como demonstra seu artigo apresentado em 1979, na cidade Pittsburgh na Pensilvânia, Estados Unidos (Gonzalez, 1979).

Além da opressão e exploração da mulher negra brasileira, sua genialidade esteve em compreender formas de resistência e, sobretudo, formas de subverter a visão sobre os negros a partir de grupos dominantes. Lélia compreendeu o subalterno como sujeito que promovia alterações na linguagem e na cultura daquilo que veio a se chamar Brasil. Para Gonzalez, não há o lugar de simples vítima para esse grupo social. Uma compreensão poderia ser extraída: a grande transformação poderia ser feita no âmbito cultural.

Nos anos 1980, ela fez reflexões maduras sobre sua experiência como feminista afro-latino-americana. Ela entendeu que o tipo de dominação que subordina as mulheres e os negros e indígenas pode ser classificada como um sistema racista e patriarcal. A articulação entre feminismo e antirracismo é uma arma central para o combate às formas de dominação que utilizaram argumentos biológicos para a naturalização dos espaços subalternos ocupados por mulheres, negros e indígenas nas sociedades latino-americanas. Por isso, ela defendia a organização das mulheres indígenas, negras, camponesas, quilombolas, ou seja, a incorporação de vozes e narrativas de mulheres indígenas e negras, a quem Gonzalez chamou de *amefricanas* em seus artigos (Gonzalez, 1988a; 1988b).

Os artigos de Lélia investiam numa leitura marxista da sociedade, dirigindo-se para um público identificado com esta vertente, como o movimento negro e a esquerda política, bem como públicos feministas e homossexuais.

[...] a gente constata que, em virtude dos mecanismos da discriminação racial, a trabalhadora negra trabalha mais e ganha menos que a trabalhadora branca que, por sua vez, também é discriminada enquanto mulher. [...] Por essas e outras é que a mulher negra permanece como o setor mais explorado e oprimido da sociedade

brasileira, uma vez que sofre uma tríplice discriminação (social, racial e sexual) (Gonzalez, 1982, p. 09).

É importante ressaltar que a trabalhadora negra ganha menos não somente no sentido de proventos, mas também de oportunidades, reconhecimento e validação. Por fim, conforme Ratts e Rios (2016),

[...] ela dialoga e se diferencia em relação a parte significativa da intelectualidade brasileira de sua época pela determinação em articular raça e classe nos seus discursos, artigos e ensaios, com uma abordagem própria, agregando a questão sexual, com foco na mulher negra, na sua condição social, nas imagens, na subjetividade, incluindo, por vezes, seu percurso pessoal como exemplo. Neste sentido, a semelhança de outras intelectuais ativistas negras brasileiras e estadunidenses, ela pode ser considerada uma das matrizes para a ideia de interseccionalidade, antes de o termo ter sido cunhado.

2.2 ATIVISMO NEGRO

Se fôssemos buscar na história oficial brasileira informações sobre a vida das mulheres negras, teríamos um recorte contaminado pelas representações construídas por meio do discurso do outro, que apresenta a vivência dessas mulheres de maneira quase atrelada às ferrugens do período escravocrata. A ampliação dos estudos sobre negros e negras na História do Brasil abre caminhos para as histórias das mulheres negras, especificamente como uma forma de contribuir para um não reducionismo, como são relegadas a alguns agentes históricos. Contrapondo o discurso de história única¹⁴, apresentaremos primeiramente um outro contexto que também faz parte da história das mulheres negras, que é a sua luta, tanto no movimento de mulheres negras como também no feminismo, academia, mercado de trabalho, artes, cultura e sociedade.

A partir do ponto de vista de militantes negras, ocorreram denúncias contra a organização social e cultural da sociedade brasileira, e da sua contínua hostilidade e violência, que historicamente recai na vida dos/as afrodescendentes, com ênfase no cotidiano das mulheres negras. Pautada na questão da representatividade de mulheres negras no processo de valorização do seu corpo, de sua história e memória, apresentamos uma possibilidade de intervir na realidade social e cultural na qual estão imersas. A militância de mulheres negras foi um fator importante não apenas para se colocar sob suspeita os rumos da história única, até então apresentada nos registros históricos oficiais, como também para contribuir com os resultados de conquistas que modificaram efetivamente algumas das injustiças sobre suas vidas.

¹⁴ Termo cunhado por Chimamanda Adichie em referência à construção do estereótipo de pessoas e/ou lugares, numa perspectiva de construção cultural e de distorção de identidades (Corrêa; Barbosa, 2022).

O racismo, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas. Nessa perspectiva, a luta das mulheres negras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para a ação política feminista e anti-racista, enriquecendo tanto a discussão da questão racial, como a questão de gênero na sociedade brasileira (Carneiro, 2003a, p. 55).

O reconhecimento das diferenças entre todas as mulheres, e a demanda específica de cada uma, possibilitou ao movimento feminista uma ampliação. As mulheres negras, em especial, vêm percebendo algo de peculiar no processo de marginalização de que eram/são alvos. No âmbito dessa peculiaridade identificava-se a omissão do histórico de luta e de resistência que tais mulheres protagonizavam. Além disso, a questão de ‘raça’ não aparecia conectada à luta de classe, às questões de gênero e aos estereótipos atribuídos a sua imagem.

A preocupação dessas ativistas é a de como desconstruir os discursos hegemônicos que agridem, invalidam e fixam as mulheres negras nas representações que se distanciam do processo de construção de uma identidade feminina negra positiva, identidade esta que envolve um leque de possibilidades de representações imagéticas presentes nas suas experiências históricas. A hegemonia de discursos e representação sobre as mulheres negras busca homogeneizar e eliminar a diversidade e destacar aquilo que é considerado diferente como exótico e depreciativo – repercutindo, desse modo, na forma como cada mulher negra possa construir sua identidade.

Segundo Claudia Pons Cardoso (2014), influenciada pela escritora afro-americana Alice Walker, Lélia Gonzalez também era favorável à adoção de novas categorias para definir o movimento de mulheres negras, como, por exemplo, o uso do termo mulheridade (*womanism*)¹⁵. A luta dos movimentos de mulheres negras foi eficaz em denúncias contra a organização do racismo e sexismo patriarcal de raízes colonialistas, estruturas sociais que ainda regem a sociedade brasileira, como também retirou a invisibilidade dessas mulheres e suas outras histórias.

O efervescente protagonismo das mulheres negras, orientado pelo desejo de liberdade, pelo resgate da humanidade negada pela escravidão e pontuado pelas emergências das organizações de mulheres negras e articulações nacionais de mulheres negras, vem desenhando novos cenários e perspectivas para as mulheres negras e recobrando as perdas históricas (Carneiro, 2003b, p. 129).

¹⁵ A categoria *womanism* foi desenvolvida pela escritora Alice Walker (1983), na obra *In search of our mothers' gardens: womanist prose*.

Dessa forma, o discurso do protagonismo das mulheres negras vai contra as narrativas de subalternidade, de subserviência, dos símbolos que as aproximam do animalesco e do primitivo, da objetificação do seu corpo. A finalidade de tal posicionamento é a de interromper um repertório histórico que explicita preconceitos e discriminações, pobreza e vulnerabilidade, além de violências das mais variadas formas, como física e simbólica. Nesse sentido, esta pesquisa se justifica na busca de mulheres negras que ingressaram no campo das artes, e naquele que é um dos seus mais sofisticados e almejados âmbitos: a dança profissional em grandes companhias. Buscamos compreender o campo da dança como espaço social artístico, enquanto modo de viver de bailarinas negras profissionais em espaços de visibilidade. Como essas mulheres furaram barreiras sociais, econômicas, subjetivas e conseguem acessar espaços de poder da arte e da cultura? Qual a importância simbólica e referencial dessas conquistas?

2.3 INTERSECCIONALIDADE

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002, p. 177).

A ideia de um olhar interseccional já ocorrera sem essa denominação por mulheres feministas negras antes disso, Angela Davis e Lélia Gonzalez são exemplos de intelectuais que, mesmo antes de o conceito de interseccionalidade ser cunhado, consideravam as opressões estruturais como indissociáveis. Em *Mulheres, Raça e Classe* (1981), recentemente publicado no Brasil, Angela Davis (2016) enfatiza a importância de utilizar outros parâmetros para a feminilidade e denuncia o racismo existente historicamente no movimento feminista, além de fazer uma análise anticapitalista, antirracista e antissexista.

O conceito de interseccionalidade foi oficialmente nomeado desse modo pela intelectual, advogada, teórica crítica da temática racial, jurista e feminista afro-americana Kimberlé Crenshaw em 1989, em sua tese de doutorado, conceito este cunhado originalmente para dar significado à luta e experiência de mulheres negras cujas especificidades não encontravam espaço de discussão, quer no debate feminista, quer no debate antirracista (Crenshaw, 1989). A autora acredita que gênero e raça interagem com outras categorias de opressão, determinando assim as experiências vividas por mulheres negras, utilizando-se assim

do termo interseccionalidade para designar a interdependência das relações de poder, de raça, sexo e classe. Crenshaw publicou posteriormente, na *Stanford Law Review*, em 1991, o primeiro artigo cunhando o termo interseccionalidade: *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color* (1991).

A interseccionalidade proposta por Crenshaw (1991) compreende intersecções da raça e do gênero, abordando classe ou sexualidade, que “podem contribuir para estruturar suas experiências (as das mulheres negras)”, visando “considerar as múltiplas fontes da identidade”, sem “propor uma nova teoria globalizante da identidade”. A autora ainda subdivide a interseccionalidade em duas categorias: a interseccionalidade estrutural (a posição das mulheres de cor na intersecção da raça e do gênero e as consequências sobre a experiência da violência conjugal e do estupro, além das formas de resposta a tais violências) e a interseccionalidade política (as políticas feministas e as políticas antirracistas que têm como consequência a marginalização da questão da violência em relação às mulheres negras) (Crenshaw, 1991). Nessas proposições, o foco não é hierarquizar as diversas formas de opressão das negras.

Compreendendo a desvalorização das mulheres negras, seja na perspectiva acadêmica ou nas esferas sociais, a autora dá atenção e visibilidade às experiências dessas mulheres, argumentando a importância para que se possa entender e solucionar questões sociais de destaque. Utilizando-se de princípios de epistemologia de *standpoint*¹⁶, reconhece que a experiência importa, não ao incorporar, simplesmente, as experiências individuais, mas também ao perceber as mulheres negras sob um lugar diferente, como criadoras de conhecimento (Crenshaw, 1991).

Crenshaw argumenta que as necessidades das mulheres negras não podem ser atendidas por um pensamento monocategórico. Para ela, a interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação.

Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (Crenshaw, 2002, p. 177). A autora Patrícia Hill Collins, afro-americana e intelectual das questões de mulheres negras, corrobora o pensamento interseccional de Crenshaw.

¹⁶ A teoria do ponto de vista, ou epistemologia do ponto de vista, é uma teoria encontrada em algumas disciplinas acadêmicas, usada para analisar discursos intersubjetivos. Este corpo de trabalho propõe que a autoridade está enraizada no conhecimento dos indivíduos (suas perspectivas) e no poder que tal autoridade exerce. O conceito mais importante da teoria do ponto de vista é que as próprias perspectivas de um indivíduo são moldadas por suas experiências sociais e políticas.

Collins é professora da Universidade de Maryland, nos Estados Unidos, e é uma das principais autoras dentro desse campo. Seu trabalho mais influente, *Black Feminist Thought*, publicado originalmente em 1990, argumenta pela necessidade de explorarem-se as intersecções entre gênero, raça e classe na estruturação da posição das mulheres negras norte-americanas.

Para Collins (2000) há, nas sociedades marcadas pelo racismo e sexismo, uma matriz de dominação que se caracteriza por opressões que se intersectam. Visto isso, um modelo de mulheres negras que sofrem dupla ou tripla discriminação é incapaz de compreender essas discriminações como formas distintas de opressão que se sobrepõem e se influenciam mutuamente (Rodrigues, 2013).

Tentando pensar e compreender melhor o papel das mulheres negras no contexto social americano, estudar o papel desempenhado por mulheres negras em suas estruturas familiares, igrejas e suas comunidades locais é fundamental no ponto de vista de Collins. A autora defende a importância de se elaborar metodologias específicas, capazes de entender as condições – complexas e multifacetadas – de opressão das mulheres negras.

Elsa Dorlin (2007) fala que, mesmo que o uso do termo interseccionalidade tenha se tornado *hit concept*, como denomina, seu sucesso ocorreu na segunda metade dos anos 2000, pode-se dizer que sua origem remonta ao movimento do final dos anos de 1970, conhecido como *Black Feminism* (Davis, 2016; Collins, 1990; Dorlin, 2007), cuja crítica coletiva se voltou de maneira radical contra o feminismo branco, de classe média, heteronormativo. É nesse contexto de revisão crítica que a interseccionalidade se tornou um dos principais conceitos para discutir e compreender o feminismo negro nos últimos anos.

2.3.1 Interseccionalidade e Feminismo Negro

As narrativas contemporâneas sujeitas à rapidez das mídias e redes sociais, relativas/associadas à emergência da interseccionalidade, ignoram, com frequência, a relação desta com as políticas feministas negras dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos. Apesar de um longo projeto feminista negro, nos movimentos sociais do século XX, mulheres afro-americanas avançaram sobre diversas dimensões do feminismo negro que foram claramente reconhecidas como interseccionais (Collins, 2017).

Com a publicação de *White Woman: Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood*, obra de Hazel Carby (1982), houve uma rápida e contínua expansão de estudos

articulando raça, gênero e classe, que, em seu conjunto, passaram a constituir um campo acadêmico específico: o pensamento feminista negro.

Sueli Carneiro, doutora em Filosofia da Educação pela Universidade de São Paulo (USP), uma das principais intelectuais brasileiras, com estudo robusto e pioneiro sobre a articulação das questões de raça e gênero no Brasil, defende a ideia de que é possível pensar uma identidade reivindicada de mulher negra que se constitui como sujeito histórico e político. Pensar na categoria mulher negra, que é interseccionada por inúmeras marcações, de forma “fechada”, é correr o risco de deixar de fora as inúmeras características que estão em jogo na definição de identidades, sobretudo quando se trata de grupos que ao longo da história vêm construindo e reconstruindo estratégias de luta e resistência para reivindicar e afirmar suas identidades sociais, como é o caso de mulheres negras (Lima, 2013).

Desde então, os chamados feminismos negros entram em cena para dar relevância e visibilidade à história das mulheres negras que também se constituem sujeitos políticos de direitos no contexto social, porém têm suas questões marginalizadas na ordem de reivindicações. Para Brah (2006), o negro do “feminismo negro” inscrevia uma multiplicidade de experiências, ainda que articulasse uma posição particular de sujeito feminista. Além disso, ao trazer para o primeiro plano uma ampla gama de experiências diaspóricas em sua especificidade tanto local quanto global, o feminismo negro representava a vida negra em toda sua plenitude, criatividade e complexidade (Brah, 2006, p. 357).

Segundo Carneiro (2003a), as mulheres negras tiveram que “enegrecer” a agenda do movimento feminista e, por outro lado, “sexualizar” a agenda do movimento negro, promovendo diversificação das concepções e práticas políticas em uma dupla perspectiva, tanto afirmando novos sujeitos políticos quanto exigindo reconhecimento das diferenças e desigualdades entre esses novos sujeitos.

Autoras brasileiras como Luiza Bairros, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Edna Roland, Jurema Werneck, Nilza Iraci e Matilde Ribeiro, entre outras, foram fundamentais nas décadas de 1980 e 1990 no que tange às escritas sobre feminismo negro e suas articulações entre raça, gênero e classe. Essas e outras tantas mulheres negras estiveram presentes e foram essenciais participantes na formatação dos movimentos negro e feminista, contribuindo para o aprofundamento dos debates internos sobre a importância de se pensar gênero articulado ao pertencimento racial, apontando que racismo e sexismo devem ser trabalhados juntos (Ribeiro, 1995).

Os primeiros trabalhos acadêmicos que vão tratar das especificidades das mulheres negras apareceram durante a Década da Mulher (1980-1990), sendo fruto da dedicação das

militantes negras. O primeiro deles, apresentado em 1980 e publicado em 1983, foi escrito por Lélia Gonzalez (1983), pioneira em introduzir o feminismo negro no Brasil, chamado *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, no qual ela se propôs a pensar de que forma a articulação entre sexismo e racismo funciona como um dos operadores simbólicos do modo como as mulheres negras são vistas e tratadas no País. O importante artigo encontra-se no livro *O lugar da mulher* (Gonzalez, 1982), que observa que, detendo-se apenas nas categorias gênero e classe, os estudos sobre mulheres brasileiras contribuem para a naturalização das desigualdades raciais, concluindo que as mulheres negras são vítimas de uma tripla opressão: de raça, gênero e classe social.

Luiza Bairros, ex-ministra-chefe da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do Brasil (de 2011 a 2014) e doutora em Sociologia pela Universidade de Michigan, partilha de opinião semelhante à de Crenshaw, ao afirmar que: “raça, gênero e classe social fundem-se mutuamente formando [...] um mosaico que só pode ser entendido em sua multidimensionalidade. [...]”. Este seria fruto da necessidade de dar expressão a diferentes formas da experiência de ser negro (vivida através do gênero) e de ser mulher (vivida através da raça), o que torna supérfluas discussões a respeito de qual seria a prioridade do movimento de mulheres negras: luta contra o sexismo ou contra o racismo? – já que as duas dimensões não podem ser separadas. Do ponto de vista da reflexão e da ação política, para autora, uma não existe sem a outra:

Como salientado no parágrafo anterior, homens também vivenciam raça através de gênero, mas ao contrário das mulheres não percebem os efeitos opressivos do sexismo sobre sua própria condição. Daí tenderem a confundir o combate às desigualdades de gênero com antagonismo entre homens e mulheres ou com uma tentativa de acabar com privilégios da condição masculino que eu duvido possam ser desfrutados plenamente por homens negros numa sociedade racista. Até por isto o movimento negro um dos poucos espaços que se oferecem para a expressão plena de pessoas negras também é palco para o exercício de um sexismo que não poderia manifestar-se em outras esferas da vida social, especialmente aquelas dominadas por (homens) brancos (Bairros, 1995, p. 461).

Visto isso, interseccionalidade constituiu-se em ferramenta teórico-metodológica fundamental para ativistas e teóricas feministas comprometidas com análises que desvelem os processos de interação entre relações de poder e categorias como classe, gênero e raça em contextos individuais, práticas coletivas e arranjos culturais/institucionais (Rodrigues, 2013). McCall (2005) afirmou que se trata do conceito mais importante para a perspectiva dos *women's studies*. Não por acaso, pesquisadoras feministas de diferentes disciplinas, abordagens teóricas

e perspectivas políticas passaram a considerar a interseccionalidade em seus estudos (Davis, 2017).

Ao ter acesso à academia e a carreiras acadêmicas, mulheres afro-americanas politicamente ativas trouxeram as ideias políticas do feminismo negro para os estudos de raça/classe/gênero. Em trabalhos como os das autoras norte-americanas June Jordan (1997), Audre Lorde (2019), Angela Davis (2016) e hooks (2020), pode-se ver como a produção intelectual de mulheres negras contém uma análise explícita das interconexões de raça, classe, gênero e sexualidade como sistemas de poder explicitamente ligados a diversos projetos de justiça social catalisados por seu envolvimento com os movimentos sociais (Collins, 2000), estabelecendo assim as bases para o que foi conhecido como interseccionalidade. Mais uma vez, esse conjunto de estudos de raça/classe/gênero não estava limitado a mulheres afro-americanas.

Após ser consolidada e legitimada como termo acadêmico de estudo, ao longo dos anos 1990 e início dos anos 2000, a interseccionalidade como projeto de conhecimento se expandiu na academia, ganhando aceitação em muitos campos de estudo. No início do século XXI, estudos caracterizaram-se por um crescimento explosivo de interesse na ideia de interseccionalidade. Atualmente abrigada em um vasto e interdisciplinar corpo de estudos, a ideia de interseccionalidade se entrelaça em várias disciplinas, obtendo crescente aceitação no campo de ciências sociais tão diversas como a Sociologia, a Psicologia, a Economia, a Ciência Política e nas Artes, como no caso de alguns artigos recentes (Hollanda, 2018; Bittencourt, 2018; Batista; Rauen, 2017).

Com a maior entrada de mulheres negras na academia, há uma mudança, ainda pequena, porém contínua, nas pesquisas sobre gênero, raça e classe no Brasil. Já existe um conjunto relativamente bom de teses e dissertações sobre participação política, saúde e sexualidade de mulheres negras que, ou fazem menção explícita à interseccionalidade, ou se apropriam de seus pressupostos teóricos por vias alternativas, porém há muitas outras áreas, como as artes e, especificamente, o campo da dança, no qual desenvolvo minha pesquisa, que podem ser melhor compreendidas quando estudadas pela perspectiva interseccional.

Essas mudanças nas estruturas acadêmicas podem implicar, além de ações políticas voltadas para segmentos chamados de minorias, produções e correntes teóricas que investem na apresentação de formas diversificadas de padrões socialmente estabelecidos. Autoras como bell hooks (2000), Avtar Brah (2006), Judith Butler (2012), entre outras, produzem suas teorias com o intuito de pensar outros direcionamentos ou mesmo questionar o que se compreende, em nossa sociedade, como gênero, sexo, sexualidade, raça, corpo, sujeitos políticos e identidades.

Nesse sentido, Guacira Louro (2004, p. 16) menciona que “Militantes feministas participantes do mundo acadêmico vão trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e ‘contaminando’ o seu fazer intelectual – como estudiosas, docentes, pesquisadoras – com a paixão política”. Nesse passo, a intersecção das identidades sociais representativas da mulher negra permite uma compreensão adequada da dinâmica discriminatória, tais como os estereótipos sobre as mulheres negras, como “mulas”, por aguentarem qualquer carga de trabalho (Collins, 2000, p. 11), e como aquelas tidas historicamente como as cuidadoras dos lares, que limpam, cozinham e cuidam das crianças (hooks, 2000, p. 132) ou têm suas imagens hipersexualizadas e consideradas mulheres-objeto, alvo de assédios sexuais (Collins, 2000, p. 54).

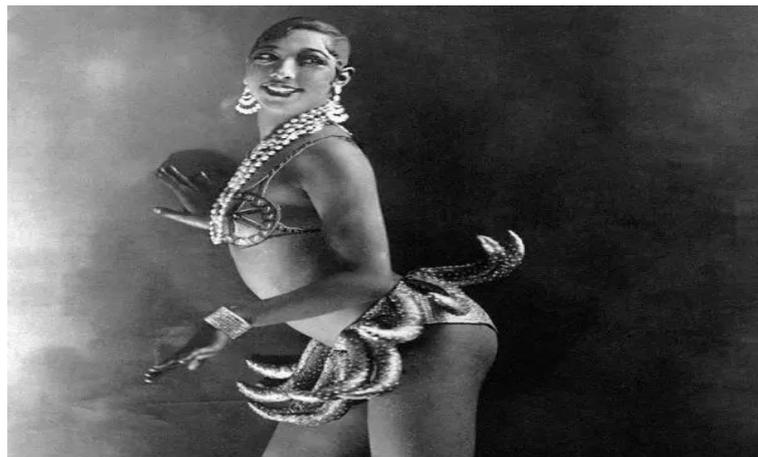
Pensando no campo das artes, principalmente em espaços de visibilidade nas grandes cidades, vemos poucas mulheres negras dirigindo peças de teatro, dirigindo companhias de dança, dançando como solistas principais em grandes companhias de dança.

O fato é que, assim como o mercado de trabalho revela uma particular forma de discriminação sofrida pelas mulheres negras, o culto ao padrão estético de beleza baseado na branquitude e nas mulheres loiras atinge a autoestima, a afetividade e sexualidade das mulheres negras (Carneiro, 2003a).

**3 AS PRECURSORAS: BAILARINAS NEGRAS QUE ABRIRAM
CAMINHOS PARA MUITAS E MUITOS**

A seguir, apresentarei três bailarinas negras renomadas, consideradas por autoras e pesquisadoras em dança (Suquet, 2012; Santos, 2014) como ícones da modernidade na dança. As estadunidenses Josephine Baker e Katherine Dunham e a brasileira Mercedes Baptista foram mulheres à frente de seu tempo, artistas negras que atravessaram o Atlântico para levar a arte da dança e da cena na qualidade de patrimônios da arte negra, como aspectos do processo civilizatório africano, por intermédio da cultura, mulheres negras que ressignificaram, atualizaram e modernizaram a cena internacional.

Figura 13 – Josephine Baker com sua icônica saia de bananas



Fonte: Reprodução de <https://primeirosnegros.com/josephine-baker/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

Josephine Baker (Figura 13), no início do século XX, pelos anos 1920, tornou-se uma das primeiras artistas negras a ter visibilidade e repercussão de estrelato internacional em grandes teatros e apresentações, até então, em sua maioria, espaços vetados inclusive para os artistas negros. Josephine Baker (03/06/1906-12/04/1975) nasceu em Saint Louis, Missouri, Estados Unidos. Começou a carreira ainda criança dançando nas ruas e no teatro de variedades. Antes de ir para França, entre outros espetáculos, participou de uma grande produção, a comédia musical *Shuffle Along* (1921), um sucesso na Broadway com elenco inteiro de artistas negros. Segundo Petrônio Domingues (2010), aos 19 anos, essa jovem artista negra deixou os Estados Unidos para ir morar na França e, de lá, conquistou o Mundo Atlântico. Para tanto, teve que enfrentar muitas barreiras e colocar em xeque alguns tabus morais. Baker estreou na França, em Paris, em 2 de outubro de 1925, no espetáculo *La Revue Negra*; com o enorme sucesso de sua atuação, logo se tornou estrela na casa de espetáculo *Folies-Bergère* e, a partir de 1928, excursionou por dois anos e meio pela Europa. Segundo o autor, tamanha era sua fama que foram lançados perfumes, brilhantinas, roupas e bonecas com a marca de Josephine Baker.

A repercussão de sua notoriedade teve enorme repercussão na imprensa brasileira da época, e a artista esteve no Brasil inúmeras vezes.

No caso dos afro-brasileiros que se agenciaram em torno da imprensa negra, estes forjaram uma representação positivada da ‘Rainha de Paris’. Talentosa, famosa, rica e civilizada, eis as imagens que dela procuraram cristalizar. Para além do discurso de virtudes, Baker foi proclamada um ícone da modernidade afro-atlântica. Suas ‘vitórias’, embora sendo de cunho individual, tiveram um significado ímpar para as coletividades da diáspora africana, de modo que a representação construída pela imprensa negra no Brasil tanto informava sobre a situação real da ‘população negra’ quanto referenciava os desejos, as expectativas e os sonhos desse segmento populacional (Domingues, 2010, p. 117).

Sobre as relações de Baker com os artistas brasileiros como Grande Otelo, a tese de doutorado de Deise Brito (2019), intitulada *Casamento de Preto: um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*, demonstra em detalhes o quanto os dois artistas se encontraram e tiveram possibilidades de parcerias artísticas de sucesso. Seus encontros, como discorre Brito (2019), são fissuras de colonialidade em encontros ancestrais de celebração da negritude por meio da arte do movimento, do ritmo e do canto.

Josephine Baker e Grande Otelo são, dentre infinitos exemplos, trajetórias que responderam, com a iluminação do *à se*, a obscuridade da ordem colonial. À desumanidade, eles responderam com humanidade repleta de deslocamentos por fissuras. Eles foram reais. Não eram os personagens daqueles filmes a que eu tanto gostava de assistir, mas sim os meus antepassados, os que chegaram antes de mim na arte do palco, caminhando por chãos muito mais pedregosos dos que nós percorremos hoje... Baker e Otelo conjugavam suas referências corporais oriundas de práticas culturais de matrizes africanas, como o jazz e o samba, com as estruturas cênicas do Teatro de Revista, cabaré, music-hall, teatro de variedades, cinema e televisão. Josephine Baker e Grande Otelo comungaram alguns aspectos em suas trajetórias, e, ao mesmo tempo, distanciaram-se por condições de gênero, nacionalidade e experiências. Cada qual, a seu modo, vivenciou uma caminhada diaspórica que se friccionava com modos particulares, signos e estereótipos sobre o ser negra ou o ser negro (Brito, 2019, p. 18).

O que hoje se pode entender como jazz moderno, ela o fez. Autoras contemporâneas consideram-na como ícone da dança moderna; juntando aspectos do teatro, da performance, ela misturava e recriava muitos desses estilos (Suquet, 2012; Souza, 2014). Segundo Domingues (2010), com experiência no teatro musical, Josephine Baker explorava suas habilidades pantomímicas, fazia caretas e contorções em meio a poses sensuais, de modo irreverente e engraçado, dominava as danças de vanguarda da época, o jazz, o *black botton* e *Charleston*.

Seu forte trabalho corporal e expressivo de agilidades do tronco, de quadril, de rebolado, impressionava as pessoas na época. Grande fenômeno pelos anos 1920, ganhou os teatros do mundo inteiro, consolidou uma incrível carreira internacional e depois disso ela começou a usar sua dança para abrir espaços, para mostrar que “as mulheres negras estão chegando na cena e elas

têm que estar aqui!”. Ela foi uma das primeiras negras artistas que tiveram esse *status* internacional de profissionalismo, estrela, diva maior, a “vênus negra”. As pessoas amavam-na!

Quando ela chegou à França com dezenove anos, ela já era uma dançarina profissional da cena comercial nos Estados Unidos. Ela dançou no circuito segregado de *vaudeville* negro, bem como na Broadway, em dois musicais negros de alta qualidade: *Shuffle Along* e *Chocolate Dandies*. Também já se apresentou em um prestigioso clube noturno do Harlem: *The Plantation*. O seu talento burlesco descende em linha direta da tradição dos *minstrel shows*. Quanto à sua técnica de dança, ela aclimatava de muitos dos passos de jazz: *charleston*, *mess around*, *itch*, *tack annie*, *trucking*... Eles formam a base a partir da qual o dançarino, em diálogo com um músico, entrega-se a improvisações rítmicas, de acordo com uma prática que faz parte da tradição de *call and response* (chamada e resposta), chegou no jazz especialmente através da herança religiosa dos *spirituals* (Suquet, 2012, p. 535, tradução nossa).

Segundo Suquet (2012), utilizando-se de diversas formas do jazz na totalidade, as danças de Baker participam de uma memória corporal, com suas raízes nas tradições musicais e de dança africanas que foram transmitidas e transformadas nos Estados Unidos desde o século XVI. Josephine Baker criava as suas coreografias parisienses jogando e debochando de estereótipos europeus do que poderia ser uma “mulher africana primitiva”. Soube como ninguém ironizar esse tipo de expectativa, com seu carisma, inteligência e técnicas de cena, soube como ninguém jogar com os clichês do público da época. Por meio do deboche, emancipava-se do olhar do “outro” e conseguiu driblar os papéis sociais. Em uma França que ditava a moda, ela ditou o seu estilo aos europeus e acumulou riqueza e poder por um bom tempo, sem nunca esquecer seus ativismos no que se refere às relações étnico-raciais e direitos humanos.

Figura 14 – Josephine Baker durante a Marcha de Washington, em 1963, da qual participou a convite de Martin Luther King Jr.



Fonte: Reprodução de <https://primeirosnegros.com/josephine-baker/>. Acesso em: 02 fev. 2023.

Ela se tornou uma ativista muito forte em momentos distintos da história. Na foto acima (Figura 14), podemos vê-la na Marcha de Washington, quando foi condecorada por Charles de Gaulle com a Legião de Honra e a Medalha da Resistência, em 1963, a convite de Martin Luther King Jr., com quem trocava correspondências. Josephine foi uma das poucas mulheres que esteve ao lado de Martin Luther King Jr. na marcha nos Estados Unidos para emancipação dos negros e luta pelos Direitos Humanos, mostrando uma Josephine Baker ativista e com muita força nas questões que envolviam relações étnico-raciais. Ela boicotava totalmente os locais segregados nos Estados Unidos, isto é, o clube dos brancos e os dos negros. Ela foi uma figura significativamente influente no cenário da dança e na política, conhecida como a Vênus Negra da modernidade afro-atlântica (Domingues, 2010). Suas conquistas tiveram um significado ímpar para as coletividades da diáspora africana, como no Brasil.

Figura 15 – Katherine Dunham em Tropical Revue, 1943



Fonte: Reprodução da Biblioteca Pública de Nova Iorque¹⁷.

Katherine Dunham é, de certo modo, contemporânea a Josephine Baker, fez sucesso um pouco depois desta, dentro de outro contexto em termos artísticos, bastante voltada para a pesquisa na própria América. Ela foi uma bailarina, coreógrafa, autora, educadora, antropóloga e fortemente ativista social. Ela também foi importante nesta pesquisa, pois representa no campo da dança uma das carreiras de mulheres negras de maior sucesso, tanto no cenário americano quanto no europeu (Figura 15). Katherine Dunham (22/06/1909-21/05/2006) é considerada a grande dama da dança negra estadunidense e foi uma das pioneiras da dança moderna (Santos, 2014; Suquet, 2012). Artista da dança, humanista, antropóloga, criou uma técnica de dança a partir da fusão da dança moderna, do balé e danças tradicionais negras,

¹⁷ Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/KatherineDunham#/media/1/173747/10199>. Acesso em: 02 jan. 2023.

sobretudo do Caribe. Na Universidade de Chicago, conheceu figuras-chave da cultura negra e do teatro, que estavam moldando a era do jazz dos anos 1920. Ainda jovem na universidade, foi encorajada por bolsas de estudo a sistematizar elementos e aspectos da dança e da antropologia, o que ela fez durante suas saídas de campo para sua tese de mestrado na Jamaica, Trinidad, Martinica e no que seria sua segunda casa, o Haiti. Conforme Santos (2014, p. 62), ela também esteve no Brasil:

Katherine Dunham veio ao Brasil no período de 26 de agosto a 04 de setembro de 1950 para participar do 1º Congresso do Negro Brasileiro. A finalidade do encontro era ampliar as discussões do estatuto das questões referentes ao negro, iniciadas em 1949, durante a Conferência Nacional do Negro. Esse Congresso foi iniciativa do Teatro Experimental do Negro (TEN) e teve como organizadores Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos e Edison Carneiro. A dança teve como representante Katherine e seu grupo de bailarinos. Ela proferiu palestra, participou com seu grupo de espetáculos, ministrou aulas, assistiu à apresentação de diversos trabalhos realizados por brasileiros, conheceu a cultura brasileira.

Para a autora, ao refletirmos sobre o contexto da dança negra americana, é importante mencionar nomes de artistas como Katherine Dunham, Pearl Primus, Bill T. Jones, Alvin Ailey e tantos outros. Nesse âmbito, a atuação da artista Katherine Dunham mesclou engajamento político, luta contra estereótipos e uma constante busca em suas criações por expressões de identidade cultural.

Nos anos 30 do século XX, a bailarina Katherine Dunham contribuiu para a ascensão da dança negra profissional. Ela foi considerada a mais importante coreógrafa e dançarina negra dos Estados Unidos nos anos 30 e 40. Antropóloga norte-americana, pesquisadora da cultura, das danças e dos rituais dos nativos da Jamaica, Martinica, Haiti e Trinidad, Dunham revolucionou Hollywood com suas coreografias afro-caribenhas (Santos, 2014).

Katherine promoveu, difundiu e articulou em suas práticas muito das danças de matriz africana, muito das danças negras e religiosas; ela trouxe para a cena dos espetáculos muitos batuques latinos retrabalhados de modo estilizado, além de muita corporalidade: ela colocava velas em cena, enfim, rituais performáticos. Toda essa sua performance, ela mesclava com uma técnica impecável e conhecimento de balé clássico e de dança moderna, o que as pessoas na época não estavam acostumadas a ver. *Como assim elementos do balé clássico ao som de um atabaque? O que é isso? Como assim balé clássico com um turbante?*

Ela quebrou essas barreiras e foi essencial sua contribuição, porque, ao reunir técnicas de dança clássica e de dança moderna com as danças ancestrais, de origem africana, ela criou sua própria técnica, que é conhecida e ensinada até hoje: a *Dunham Technique*, e, com isso, ela

criou a sua própria companhia. Dunham Technique é considerada uma técnica de dança moderna codificada, com suas raízes nos movimentos e ritmos africanos e caribenhos, com aspectos do balé clássico, bem como o movimento tradicional africano/caribenho, forjando um elo cultural entre a África e a América do Norte. Um dos artistas brasileiros que é considerado um dos herdeiros de sua técnica é o dançarino e capoeirista baiano Eusébio Lobo (Ferraz, 2017).

Katherine Dunham criou sua própria companhia só com bailarinos negros, que durou 30 anos e ficou mundialmente famosa, percorrendo todo o globo dançando, mas nesse trajeto ela enfrentou muitas dificuldades e desafios, questões raciais, de preconceito. Houve muitas barreiras em relação ao preconceito racial, porque ela chegava com sua companhia, com vários bailarinos negros, e havia locais nos quais eles não eram aceitos. Ela batia de frente e foi de uma militância imbatível, de uma atitude muito determinada naquela época. Tanto é que, quando ela esteve no Brasil, em 1950, houve uma situação de preconceito racial com ela e sua companhia no Hotel Esplanada, em São Paulo. A partir da denúncia de Katherine Dunham, criou-se no Brasil a Lei Afonso Arinos, que criminaliza todo e qualquer ato discriminatório de cor ou de raça em locais públicos. Então ela foi uma pessoa tão influente no campo da dança quanto fora dele, no contexto de pensar, viver e posicionar-se no que se refere às questões das mulheres negras e o combate ao racismo. Com contatos importantes da resistência negra, como Abdias Nascimento, ela influenciou e auxiliou a promover uma artista brasileira em ascensão, Mercedes Baptista (Figura 16), afinal, “ninguém larga a mão de ninguém”!

Figura 16 – Mercedes Baptista, a 1ª bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Foto do Arquivo Nacional/Correio da Manhã (Marasciulo, 2021).

Mercedes Baptista é a nossa referência *master* brasileira quando pensamos em dança negra e pioneirismo de mulheres negras. Ela foi uma bailarina que, em 1948, tornou-se a primeira mulher negra a chegar ao corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Além

da primeira, por muito tempo continuaria sendo a única mulher negra neste teatro e corpo de baile. De origem pobre, filha de João Baptista Ribeiro e da costureira Maria Ignácia da Silva, Mercedes Ignácia da Silva Krieger nasceu na cidade de Campos, no dia 20 de maio de 1921. Foi para o Rio de Janeiro ainda jovem, começou a ter contato com as artes e, a partir de 1945, estudou balé com a coreógrafa e bailarina Eros Volússia; também foi aluna de Yuco Lindberg. Já na Escola de Dança do Theatro Municipal, e mesmo com todo o preconceito da época, destacou-se a ponto de ser aprovada em um concurso para integrar o corpo de baile da casa. No filme *Bale do pé no chão* (2005), ela narra em detalhes muito de sua história, sobre como, naquele período, ela era utilizada só em momentos nos quais precisavam de uma mulher exótica, de algo “diferente”, numa passagem no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ela nunca era considerada solista do corpo de baile, ela não ficava muito tempo em cena, pelo fato de ser negra, é óbvio! Então, quando precisavam de uma coisa diferente, mais exótica – de acordo com suas palavras –, passavam homens que a levantavam lá, do fundo do palco. Logo depois, dançava todo o elenco, todo o elenco branco. Então, a convite de Abdias Nascimento, Mercedes passou a integrar o Teatro Experimental do Negro, primeiro como bailarina e, depois, como colaboradora. No grupo, ela foi se inquietando com questões raciais, porque, além de ela haver batalhado muito para entrar naquela companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, algumas vezes ela era sabotada por pessoas da própria companhia e não mais conseguia nele entrar. Mercedes foi estudar nos Estados Unidos, nos anos de 1950, com uma bolsa e a convite de Katherine Dunham. A partir de então, depois de um ano e meio, ela retornou ao Brasil e conseguiu desenvolver, aprimorar e se reinventar no campo da dança de um modo mais elaborado, a partir de suas pesquisas nos terreiros, por meio da escuta dos ritmos dos orixás e dos movimentos do candomblé (Silva Júnior, 2007). A exemplo da Katherine Dunham, ela criou o *Balé Folclórico Mercedes Baptista*, com bailarinos negros, dedicado à formação e pesquisa desses bailarinos, porque ela via nesses dançarinos grande potencial e, por outro lado, eles não contavam com nenhum tipo de incentivo. Mercedes Baptista foi um marco na dança moderna brasileira, promoveu uma geração de artistas que cruzaram o Atlântico e se tornaram referência para a dança no Brasil.

Na Figura 17, Mercedes em sua estátua no Rio de Janeiro. Ela é responsável pelo desenvolvimento de um balé afro-brasileiro, algo que não havia até então no Brasil. Uma técnica de balé afro. Seu balé folclórico é um dos mais conhecidos do mundo e no Brasil; com efeito, ela abriu inúmeras portas para muitos artistas. Abriu as portas estéticas, interrompendo aquela estética de ver dança e não ver corpos negros no palco. Mercedes Baptista é um forte símbolo da africanidade no Brasil, símbolo da identidade negra (Silva Júnior, 2007) com

atuação marcante inclusive no Carnaval. Em 1963, ela coreografou a comissão de frente da Escola de Samba Acadêmicos Salgueiro, na cidade do Rio de Janeiro, um dos pontos altos na apresentação do enredo *Xica da Silva*, assinado pelo carnavalesco Arlindo Rodrigues, escola campeã naquele ano. Na época, criticada por alguns grupos, hoje é a famosa ala do minueto, coreografada passo por passo.

Figura 17 – Estátua de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo Nacional (Berriel, 2021).

Enfim, todas essas três matriarcas negras da dança moderna são referências de conhecimento, de epistemes, de sabedorias pretas no âmbito das artes e da vida. Essas precursoras da dança moderna promovem aquilo que Conrado (2006) aponta como um projeto civilizatório de mover, de se expressar, de dançar, bem como a noção de corpo-encruzilhada. Todas essas três grandes mulheres da dança citadas foram, em diferentes momentos, exaltadas e celebradas, mas também bastante criticadas, ora tradicionais demais, ora afros demais, ora contemporâneas demais! Elas souberam subverter a subalternização de suas condições sociais de mulheres negras e chegaram ao topo, com carreiras artísticas de grande sucesso e longevidade. Elas souberam alterar, traduzir, romper, conjugar, subverter em cena e no calor da ação as questões estéticas do corpo negro. Assim como as teóricas negras que trouxemos nesta tese, os saberes de Josephine Baker, de Katherine Dunham e de Mercedes Baptista, incorporados à contemporaneidade e no eco das matrizes africanas, sensibilizaram diferentes públicos, dentro e fora dos teatros.

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo serão abordados os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa, com foco nas metodologias utilizadas na coleta e análise dos dados, juntamente com posterior reflexão e discussão destes com a literatura. A escolha pela pesquisa qualitativa se deu por entendimento de que, quando abordamos questões referente à raça e gênero, sobretudo as implicações dessa intersecção na atuação no campo profissional da dança, é necessário partir da compreensão de que:

O principal interesse dos pesquisadores qualitativos é na tipificação da variedade de representações das pessoas no seu mundo vivencial. As maneiras como as pessoas se relacionam com os objetos no seu mundo vivencial, sua relação sujeito-objeto, é observada através de conceitos tais como opiniões, atitudes, sentimentos, explicações, estereótipos, crenças, identidades, ideologias, discurso, cosmovisões, hábitos e práticas. Esta é a segunda dimensão, ou dimensão vertical de nosso esquema [...]. As representações são relações sujeito-objeto particulares, ligadas a um meio social. O pesquisador qualitativo quer entender diferentes ambientes sociais no espaço social, tipificando estratos sociais e funções, ou combinações deles, juntamente com representações específicas (Bauer; Gaskell, 2002, p. 57).

Partindo desse princípio, a coleta de dados se deu por meio de entrevistas semiestruturadas narrativas, que, segundo Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 91),:

[...] se propõem, a priori, a trabalhar com fatos sociais, as experiências individuais e coletivas e, sobretudo, com histórias de vida dentro de um contexto sócio-histórico. Elas possibilitam identificar e refletir sobre aspectos característicos a partir dos quais produzem histórias cruzadas entre o individual e o contexto social coletivo. Sendo assim, a narrativa é fundamental para a construção da noção de coletivo.

Entendo que, nesse percurso, não é suficiente só captar as experiências individuais e coletivas, é preciso compreender as nuances, o contexto sócio-político-cultural que produz as experiências narradas. Cada narrativa nos revela uma singularidade, lança um novo olhar sobre o tema a partir da trajetória de cada entrevistado; ações e sentidos de uma experiência acadêmica, em nosso caso, foram narrados pelos estudantes entrevistados. A narrativa nos permite essa troca, esse ouvir o outro em suas experiências, pois não existe uma experiência humana e social que não seja transmitida e manifestada por uma narrativa. Entendemos que, a partir dessa técnica, conseguimos uma teia muito rica de fatos/ações/sentimentos, em particular quando nos remetemos às experiências que cada ator social carrega em seu dia a dia.

Fizeram parte do estudo oito bailarinas negras, brasileiras, atuantes em companhias de dança de visibilidade na cena nacional e internacional, foram elas: Ingrid Silva, primeira bailarina do *Dance Theatre of Harlem*, nos Estados Unidos; Ana Paulino, bailarina do *Joburg Ballet*, na África do Sul; Luiza Meireles, bailarina do *Balé do Teatro Castro Alves*, em Salvador;

Maria Emília Gomes, bailarina da *Companhia Druw*, em São Paulo; Luana Nery, bailarina do *Balé Teatro Guaíra*, no Paraná; Grécia Catarina, bailarina do *Balé da Cidade de São Paulo*; Julia Lima, bailarina da *Companhia Mercearia de Ideias*, em São Paulo; e a bailarina Natália Dornelles, bailarina do grupo *Afro-Sul*, em Porto Alegre, que participou do estudo piloto na fase de estruturação da entrevista.

Os passos de organização das coletas se deram, primeiramente, na elaboração de uma rede de contato para chegar até as bailarinas e agentes da dança. Através das redes sociais, sites de cias de dança brasileiras, reportagens sobre a temática de bailarinas negras, contatos pessoais e o auxílio da Prof.^a Dr.^a Sayonara Pereira, que iniciou uma rede de contato com bailarinas que conhecia. Formou-se assim a primeira listagem de possíveis entrevistadas para a pesquisa. Destas participantes da pesquisa, elencarei três principais estudos de caso (Yin, 2015), mas, entendo que as demais entrevistas podem ser dados periféricos que podem contribuir para dialogar com os futuros discursos das entrevistadas, compondo um panorama reflexivo mais aprofundado.

As questões para a entrevista foram elaboradas previamente em conjunto com a orientadora, pensando nas inquietações do contexto estrutural atual das companhias de dança brasileiras e como as relações étnico-raciais são/não são pensadas, bem como um termo de autorização de publicação das informações coletadas. O termo deixa os entrevistados cientes de que terão acesso ao material transcrito antes da sua publicação, para que leiam e autorizem a publicação na íntegra ou parcial. Após a elaboração dos questionários (Apêndice A), e com a primeira rede de contatos feita, foram enviados convites via e-mail, *WhatsApp* ou mensagens no aplicativo *Instagram* explicando a temática da tese e convidando-as a participar do estudo. A partir das respostas, foram agendadas as entrevistas conforme a possibilidade das entrevistadas.

Para as bailarinas que aceitaram participar do estudo, foram enviados termos de autorização de uso de entrevistas (Apêndice B), os quais explicam o objetivo da pesquisa para as entrevistadas, para posteriormente colher suas assinaturas, bem como para deixá-las cientes do andamento do estudo. As entrevistas ocorreram em plataformas virtuais de vídeo, através dos aplicativos *Zoom*, *Skype* e por chamada de vídeo de *WhatsApp*, as quais foram gravadas e transcritas na íntegra e enviadas aos participantes para autorização da publicação. Mantive contato por *WhatsApp* e e-mail com os participantes, caso surgisse alguma dúvida na transcrição.

Após realizadas as entrevistas semiestruturadas, realizei uma análise de discurso, que “[...] consiste numa técnica de análise que explora as relações entre discurso e realidade,

verificando como os textos são feitos, carregando significados por meio dos processos sociais. Os textos podem ser considerados tanto uma unidade discursiva como manifestação material do próprio discurso” (Mozzato; Grzybovski, 2011, p. 737-738). Utilizarei, também, recursos da Análise Crítica do Discurso (Gonçalves, 2016, p. 286), que busca “[...] considerar a linguagem conexa com a estrutura social, avaliar a função do discurso, sua ideologia na produção, na manutenção e na transformação das relações sociais de poder, desmistificar os discursos dominantes e construir uma consciência”.

Nas análises, foi realizada uma discussão com autores que se utilizam de conceitos apresentados no aporte teórico, na qual busquei pensar as relações de interseccionalidade, representatividade, visibilidades, papel da mulher negra no mercado de trabalho e na dança profissional, racismo estrutural, entre outros conceitos-chave identificados nos discursos. Posteriormente, categorizei pontos importantes analisados e que se cruzaram nessas falas, quando busquei compreender, identificar e analisar aspectos da inserção, permanência e representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior.

5 ARTISTAS – DISCURSOS E VISIBILIDADES

Como critérios para a escolha das artistas convidadas a participar deste estudo, foram elencados: ser brasileira, atuar profissionalmente em companhias de dança de grande produção e visibilidade nacional e internacional, e se declarar/reconhecer como mulher negra. O mapeamento inicial desta pesquisa se deu, primeiramente, pelo: estudo das principais companhias de dança brasileiras de grande visibilidade, matérias de portais relevantes de mídia, vídeos de entrevistas e apresentações postadas no *YouTube*, redes sociais das artistas e indicações de profissionais de dança com possíveis nomes compatíveis com o perfil estudado.

Após elencar sete artistas a participarem do estudo, estas foram convidadas formalmente via redes sociais, e-mail e, para as que aceitaram, os contatos se deram via *WhatsApp*. Devido ao fato de as entrevistas ocorrerem no período de pandemia, quando as turnês de espetáculos e ensaios em grupo estavam proibidas em razão das restrições sanitárias em combate à Covid-19, houve uma maior flexibilidade para o agendamento e a realização das entrevistas com as artistas, que normalmente teriam um tempo bem mais restrito para esse tipo de atividade.

As artistas participantes do estudo, Ana Cristina Paulino, Grécia Catarina, Ingrid Silva, Júlia Lima, Luana Nery, Luiza Meireles, Maria Emília Gomes, foram entrevistadas remotamente pelas plataformas *Zoom*, *Skype* ou *WhatsApp vídeo*. Houve gravação e posteriormente transcrição com o consentimento e ciência das entrevistadas, que assinaram um termo de consentimento livre e esclarecido (Apêndice B). A seguir, apresento os perfis das artistas que fizeram parte da pesquisa.

5.1 ANA CRISTINA PAULINO

É muito gratificante saber que eu consegui chegar até aqui, e que uma parte da população negra pode se sentir representada quando me encontram no teatro (Ana Cristina Paulino *apud* Bate-Papo..., 2020).

Ana Paulino tem 29 anos, iniciou no balé clássico aos quatro anos em São Paulo; formada em balé clássico e dança contemporânea pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP), iniciou sua carreira profissional no Centro de Artes Pavarini, na cidade de São Paulo, sendo bicampeã do Festival de Dança de Joinville¹⁸, considerado um dos principais festivais do País e uma das vitrines de bailarinos locais para o mundo, na modalidade solo de Jazz; Ana decidiu ir estudar dança em Nova Iorque, onde realizou a seleção e foi aprovada em um

¹⁸ O Festival de Dança de Joinville é um festival de dança que ocorre todos os anos no mês de julho na cidade de Joinville, Santa Catarina. Foi criado em 1983 pelo professor de balé Carlos Tafur e a artista plástica Albertina Tuma, e atualmente é considerado, pelo Livro Guinness dos Recordes, como o maior evento de dança no mundo em número de participantes – cerca de 10.000 bailarinos.

programa de treinamento no *Dance Theatre of Harlem*. Em 2017, após ser premiada como melhor bailarina do festival de dança em São Paulo, Ana foi convidada pelos diretores do *Joburg Ballet*, que estavam no evento, a participar do elenco profissional da companhia de Balé na África do Sul, onde trabalhou por quatro anos.

O interesse em trazer Ana Paulino como participante desta pesquisa se deu a partir do evento Prêmio Desterro, festival de dança de Florianópolis, na sua 8ª edição, no ano de 2017, ocasião na qual participei também como bailarina da mostra competitiva e quando, pela primeira vez em meus 15 anos de participações em festivais, vi uma bailarina negra como modelo da propaganda do festival (Figura 18). Ela se encontrava nesse lugar de destaque de pôsteres, de banners, de programas do evento e das mídias do festival de dança. Foi um momento muito marcante, daquele ano de 2017, que me trouxe essa memória, reflexão posterior que me levou a considerar a história e vivência de Ana Paulino como fator relevante para esta pesquisa. O contato com Ana se deu, primeiramente, por *Instagram*; após o agendamento, as entrevistas foram via *WhatsApp*, *Messenger* e *Zoom*.

Figura 18 – Ana Cristina Paulino na divulgação do 8º Prêmio Desterro



Fonte: Foto de Aline Volpato.

A estética de bailarinas-clássicas negras com turbantes, cabelos trançados versus sapatilhas de ponta é um tema complexo e multifacetado que envolve a intersecção de raça, gênero e cultura no contexto do balé clássico. Combinando elementos da identidade cultural negra com o rigor técnico do balé clássico, tal estética desafia as narrativas dominantes da branquitude e do eurocentrismo no balé clássico e representa, assim, uma poderosa expressão da identidade cultural negra e da destreza técnica. Também constitui inspiração e fonte de empoderamento para as futuras gerações de bailarinos negros e rompe com as práticas excludentes que historicamente assolam o mundo do balé. Essa prática de dança, que nasceu na Europa e que se globalizou parcialmente, junto de bailarinas e bailarinos negros, tem oportunidade de atualizar sua prática artística em recriações, atualizações e diversidade contemporânea.

5.2 GRÉCIA CATARINA

Faz diferença ver o meu black, faz diferença ver um corpo negro na dança. Não só para mim, mas para o público negro também. Mesmo quem não dança também se vê reconhecido. No fim dos espetáculos as pessoas esperando para conversar, tirar fotos, dizer o quanto é importante me ver naquele lugar. Representatividade importa, sim (Grécia Catarina *apud* Faz..., 2019, online).

Nascida e criada em Belo Horizonte, Grécia Catarina tem 28 anos e deu seus primeiros passos na dança ainda criança, aos cinco anos de idade, nas aulas de balé clássico de uma escola que oferecia cursos em parceria com o SESC, com mensalidades acessíveis para o público de baixa renda; dois anos depois, a incompatibilidade de horários fez com que ela abandonasse a dança. Cinco anos passados, Grécia retornou e se formou na Escola Livre de Artes, posteriormente começando sua carreira no grupo de dança Primeiro Ato, ambos em Belo Horizonte, Minas Gerais. De lá, foi para o *Balé Jovem Minas Gerais*, companhia na qual teve seus primeiros contatos com coreógrafos estrangeiros e estilos de dança diferentes e decidiu: faria parte do *Balé da Cidade de São Paulo* ou tentaria a carreira na dança fora do Brasil. Foi aprovada no ano de 2018 no *Balé da Cidade de São Paulo*, onde atua até hoje.

Acompanhando as redes sociais do *Balé da Cidade de São Paulo*, chamou-me a atenção ver apenas uma bailarina negra no elenco atual; ao pesquisar sobre quem era a bailarina, encontrei uma entrevista (Faz..., 2019, online) com Grécia Catarina (Figura 19) no portal de notícias UOL, que abordava o corpo negro e a escassez deste nos elencos de dança; após isso, entrei em contato via redes sociais e, posteriormente, *WhatsApp*.

Figura 19 – Grécia Catarina em ensaio fotográfico



Fonte: Foto de Ricardo Miyada/Arquivo Pessoal.

A presença de bailarinas negras com cabelos *black power* e corpos musculosos com curvas não apenas demonstra suas habilidades técnicas, mas também subvertem as narrativas dominantes da dança e representa uma forma de resistência contra a branquitude hegemônica e os estereótipos físicos do mundo da dança, sobretudo no que se refere a espaços de elite econômica e de visibilidade. Representa uma fusão de dois mundos aparentemente díspares, desafiando-se a noção de que negritude e padrões tradicionais de beleza são incompatíveis. Também rompe o binário de negritude e branquitude, demonstrando que a negritude pode e deve existir e prosperar dentro do espaço tradicionalmente dominado por brancos da dança. A força de seus cabelos crespos soltos e suas curvas acentuadas dentro das companhias de elite no Brasil são ainda aspectos de resistência e marcam a visibilidade e representatividade de estéticas pretas.

5.3 INGRID SILVA

E foi muito gratificante estar num lugar onde eu não tive julgamento, questionamento, ninguém falou ‘ai o seu corpo não é pra isso’... Era simplesmente, estritamente sobre a técnica, sobre o que a gente dançava, sobre o nosso trabalho, sobre a nossa arte (Ingrid Silva, 2020).

Ingrid Silva, atualmente é a principal referência de bailarina no País, e principalmente enquanto referência negra na dança profissional brasileira. Ingrid nasceu no Rio de Janeiro há 34 anos e é mãe de uma filha. É a primeira bailarina do *Dance Theatre of Harlem* em Nova Iorque e a principal referência e inspiração de bailarinas negras brasileiras e latinas. Oriunda do projeto social *Dançando para não dançar*, Ingrid passou por escolas e companhias de dança no Brasil, como o Centro de Movimento Débora Colker e Grupo Corpo, mas teve seu protagonismo fora do País. Autora do livro *A sapatilha que mudou meu mundo* (2019), no qual se refere a suas sapatilhas, que sempre eram pintadas por não haver até então sapatilhas com seu tom de pele, que a tornaram mundialmente conhecida. Ingrid se faz relevante neste estudo pela sua representatividade e renome mundial, além de seu ativismo constante por meio da dança em combate ao racismo.

Figura 20 – Ingrid Silva para revista Vogue



Fonte: Foto de Henrique Gendre.

O contato com Ingrid se deu primeiramente por *Instagram*, posteriormente por e-mail com sua assessoria para agendamento e entrevista via *Zoom*.

Em 2020 ela foi capa da revista *Vogue Brasil*; com cabelos crespos e curtos e exibindo uma grande barriga de gravidez (Figura 20), quebrou mais uma vez os tabus relacionados à figura romântica, europeia e etérea da bailarina de porcelana, a saber, magra, esguia, branca e imaterial. Como ela mesma ressalta:

No imaginário dos leigos, e na realidade dos profissionais da área, o corpo da bailarina é o de uma mulher extremamente magra, alta, com membros finos, pescoço longo, cabeça pequena, seios pequenos, sem músculos aparentes, sem glúteo avantajado e soma-se a isso tudo o que esperam para aparência facial, ou seja, um biótipo completamente diferente do meu. Eu nunca atingiria esse padrão de maneira saudável. E é aí que mora o perigo (Silva, 2021, p. 74).

5.4 JULIA LIMA

Eu falei sobre ser a única menina negra durante toda a formação sabe. A gente olha para as grandes companhias tipo *Balé da Cidade*, é muito pouca gente. E a gente olha para a realidade do Brasil e não é isso que mostra quando a gente estuda, o que a gente vê nos lugares, essa não é a verdade do Brasil. A verdade do Brasil é majoritariamente preta. E cadê essas pessoas? (Julia Lima, 2020).

Nascida em São Paulo, Julia Lima tem 23 anos e atua no Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias¹⁹ e Grupo Menos Um Invisível. Julia começou a dançar aos quatro anos de idade, aos oito anos teve sua formação inicial na Escola Municipal de Dança, na cidade de São Paulo; paralelo a isso, Julia também passou por um projeto social que fomentava a formação de bailarinos e disponibilizava transporte, alimentação e uma bolsa remunerada, durante esse processo de profissionalização. Após diversas crises com seu corpo durante sua formação de balé clássico, por muitos anos, formação artística que abordava a Dança depoimento, Julia se encontrou mais na dança moderna e contemporânea, passando assim a compreender melhor o seu corpo e sua presença enquanto mulher negra na cena profissional da Dança.

O contato com Julia Lima se deu por meio de rede de contato com profissionais da área da dança. Após a indicação de professores, que acharam que ela se enquadraria no perfil da

¹⁹ O Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias surgiu como grupo de pesquisa dedicado ao refinamento da construção cênica através do encontro da performance técnica com o conteúdo sensível, sempre refletindo, na criação em dança, a comunicação direta com o espectador e as possibilidades existentes nessa relação, abordando temas poéticos que dialoguem claramente com a sociedade contemporânea. No início de janeiro de 2009, o Núcleo de Pesquisa Mercearia de Ideias iniciou seu processo de pesquisa na sede do *Balé da Cidade de São Paulo*, sob a orientação do coreógrafo e diretor artístico Luiz Fernando Bongiovanni.

pesquisa, ao analisar o perfil e as redes sociais dela, achei relevante sua participação e sua narrativa para a análise e compreensão de alguns pontos-chave deste estudo.

Figura 21 – Julia Lima em ensaio fotográfico



Fonte: Foto de Marcos Alonso.

Na foto (Figura 21), Julia se utiliza de sua potência e afinidade da dança depoimento como marcador forte de sua ancestralidade, deixando em evidência seus cabelos crespos, pés descalços, punhos cerrados em posição de força e enfrentamento, característicos do povo negro.

5.5 LUANA NERY

A partir do momento que você ostenta um cabelo afro, o que é uma coisa muito rara no mundo do balé, eu acho que você se conecta com o mundo da dança e, automaticamente, se conecta com a sua ancestralidade. Isso passa ser motivo de orgulho, isso passa a ser motivo de exemplo (Luana Nery para *apud* Bailarina..., 2022, online).

Com 30 anos, Luana Nery entrou para a história do balé clássico brasileiro em 2022, ao ser a primeira solista negra a interpretar a Princesa Odette, protagonista do Lago dos Cisnes no *Balé do Teatro Guaíra*²⁰, na cidade de Curitiba, Paraná. Nascida em Carapicuíba, São Paulo, Luana iniciou sua trajetória na cidade e passou por companhias independentes até realizar audição e entrar para uma das principais companhias de balé do país, o *Balé do Teatro Guaíra*. Luana carrega consigo a força que traz nos seus cabelos todas as situações de racismo que já sofreu com ele no mundo da dança profissional, tanto que quebrou um dos maiores estereótipos do balé ao interpretar a protagonista de um dos maiores clássicos mundiais do balé com tranças afro.

O contato com Luana se deu, primeiramente, pela observação do elenco do *Balé do Teatro Guaíra*, e novamente me chamou atenção ela ser a única bailarina negra naquele momento no elenco. Posteriormente, entrei em contato com Luana via *Instagram* e *WhatsApp*.

Além de suas habilidades técnicas, Luana Nery também é conhecida por sua dedicação em promover a diversidade e inclusão no mundo da dança. Ela tem falado sobre os desafios enfrentados por bailarinos negros no Brasil e tem sido uma defensora de maior representatividade e oportunidades para bailarinos negros. Sua dedicação ao seu ofício, compromisso com a promoção da diversidade e inclusão e habilidades técnicas impressionantes fazem dela uma verdadeira inspiração para aspirantes a dançarinos e entusiastas da dança.

²⁰ O Balé Teatro Guaíra (BTG) foi criado em 1969 na cidade de Curitiba, estado do Paraná, e é a terceira companhia pública mais antiga do País. Ao todo, nesses mais de 50 anos, o BTG criou cerca de 150 coreografias, apresentou-se em 200 cidades, 17 estados e cinco países, chegando a um público de mais de um milhão de pessoas. Na história da companhia há sucessos de público e crítica, como *O Grande Circo Místico*, *Lendas do Iguacu*, *O Segundo Sopro*, *O Lago dos Cisnes* e *Lendas Brasileiras*.

Figura 22 – Luana Nery em O Lago dos Cisnes – Balé do Teatro Guaíra



Fonte: Foto do Arquivo pessoal.

Luana, quebrando vários tabus acerca do balé clássico em uma única cena (Figura 22), ao ser a primeira mulher negra a interpretar a protagonista princesa Odete, da clássica peça *O Lago dos Cisnes*²¹ no Teatro Guaíra. Luana utiliza-se de seus cabelos trançados como forma de resistência e afirmação, em que os coques sempre foram predominantes e muitas vezes obrigatórios, fazendo-a repensar muitos momentos de sua carreira.

5.6 MARIA EMÍLIA GOMES

Nesse espetáculo eu faço uma espécie de mescla de um corpo que é meio pássaro, meio... tem esse lugar, mas tem um determinado momento do espetáculo que eu estou com uma gaiola e um espanador... E eu lembro que nesse bate-papo, teve um dos meninos que levantou... – porque estava na discussão de tentar descobrir quem é o que – e ele disse ‘pra mim ela é a empregada’. E aí eu fiquei com isso... de ‘Nossa! Será que ele só enxerga a empregada porque é um corpo negro com um espanador na mão?’ (Maria Emília Gomes, 2020).

²¹ *O Lago dos Cisnes* é uma das peças mais marcantes do balé clássico mundial. O Teatro Bolshoi, de Moscou, estreou o espetáculo em 1877, com a coreografia elaborada por Julius Reisinger a partir de uma composição encomendada a Tchaikovsky – autor de outras obras de impacto na história do balé, como o *O Quebra Nozes* (1892). Encenada ao longo de quatro atos, a peça conta a história da princesa Odette, uma jovem aprisionada no corpo de um cisne pelo feiticeiro Von Rothbart. Vivendo no entorno de um lago formado pelas lágrimas de sua mãe, durante o dia Odette se mantém em condição animal, revelando-se humana somente por algumas horas da noite.

Maria Emília Gomes é uma artista da dança e se considera “cria” das rodas de capoeira e das brincadeiras de rua, e traz isso muito presente nas suas performances. Nascida na cidade de Mariana, no estado de Minas Gerais, começou sua formação em dança aos sete anos, em um projeto do Sesi com mensalidades acessíveis na cidade de Ouro Preto/MG; aos 17 anos se profissionalizou como bailarina intérprete pelo *Balé Jovem* do Palácio das Artes na cidade de Belo Horizonte e como intérprete-criadora pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa.

Emília, como gosta de ser chamada, é Licenciada em Dança pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e em Estudos Gerais: Artes e Culturas Comparadas pela Universidade de Lisboa, onde morou por dois anos, aprofundando seus estudos como bailarina-intérprete. Atuou como bailarina da *Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre*, no Rio Grande do Sul, bailarina-intérprete-criadora do coletivo *Mimese Cia de Dança Coisa*, professora de Dança no *Projeto Escola Preparatória de Dança* (EDP), da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e assistente de ensaio da *Cia Jovem de Dança*. Em 2018, atuou como professora no curso Técnico de Dança no Programa Mediotec em São Caetano do Sul/SP e, atualmente, é professora nos cursos Prática de Dança e Agente Cultural no mesmo programa. Atualmente é também mestranda em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), intérprete criadora e produtora no *T.F. Style Companhia de Dança*²² (SP) e desde 2019 atua como professora e coordenadora artística no projeto piloto Ayodele Balé, escola de formação em dança para crianças negras e indígenas de baixa renda na cidade de São Paulo.

O contato com Emília se deu primeiramente ao estudar os elencos da *Companhia de Dança de Porto Alegre* e suas bailarinas negras, após isso houve um contato via e-mail convidando-a a participar da pesquisa e agendamento/entrevista via *WhatsApp Messenger* e *WhatsApp* vídeo.

²² O T.F. Cia de Dança investiga a Dança Urbana Contemporânea e pesquisa as possibilidades de exercitar um pensamento contemporâneo do hip hop. Essa investigação concentra-se em descobrir novas possibilidades corporais a partir de técnicas de diferentes danças urbanas, mas desenvolvendo um trabalho autoral, marcado por um percurso de investigação das sensações que estimulam esses corpos segundo a individualidade dos intérpretes e de estados corporais construídos por meio da relação corpo-cidade. A pesquisa parte das danças urbanas, mas vai transformando suas bases, criando e modificando suas referências, desenvolvendo essa pesquisa particular. O grupo T.F. Style teve início em 2002, sob direção de Igor Gasparini. A partir de 2007, com a direção artística de Frank Tavanti e com o desenvolvimento do elenco, surgiu o T.F. Style Cia de Dança, passando a existir como companhia de dança na cidade de São Paulo, destacando-se justamente por este diferencial: ser um dos núcleos pioneiros na investigação da Dança Urbana Contemporânea.

Figura 23 – Maria Emília em Carne Urbana – T.F. Style



Fonte: Foto de Laís Barros.

Na foto (Figura 23), o trabalho busca refletir sobre a fisicalidade dos corpos urbanos e as transformações do corpo, revelando percepções ora silenciadas internamente, ora escancaradas no bando, e que emanam nessa exposição de carnes. Maria Emília expõe, com sua corporalidade de pele e cabelos, os silenciamentos do corpo negro na sociedade.

5.7 LUIZA MEIRELES

[...] eu fui pra Europa inclusive, porque foi lá que eu tive a oportunidade de estudar, e eu fui catar um lugar pra mim Preta na Europa, porque no Rio de Janeiro eu sabia que não ia caber (Luiza Meireles, 2020).

Luiza Meireles nasceu na cidade do Rio de Janeiro e tem 47 anos, trabalha há 29 anos no *Balé do Teatro Castro Alves*²³ (BTCA), companhia pública de dança em Salvador (BA). Com uma vasta experiência e estudos de dança dentro e fora do País, iniciou sua formação em dança aos três anos em escolas de dança particulares no Rio de Janeiro; após isso, foi aprovada na audição e atuou por quatro anos no *Balé da Cidade de São Paulo*, posteriormente foi para a *Companhia Béjart*, na cidade de Lausanne, Suíça. Luiza se percebe como uma artista negra que reconhece os atípicos privilégios de uma estrutura familiar negra de classe média e estabelecida na sua infância, quando passou a estudar, dançar e entrar em espaços nos quais, por suas condições sociais, era a única aluna negra na maioria das vezes.

Figura 24 – Luiza em Lugar de Preta – BTCA



Fonte: Foto de Maurício Serra.

²³ Companhia pública de dança contemporânea fundada em 1981, o *Balé Teatro Castro Alves* (BTCA) é um corpo artístico estável do *Teatro Castro Alves* (TCA), vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb) e à Secretaria de Cultura do Governo do Estado da Bahia (SecultBA). Foi a primeira companhia pública de dança do Norte e Nordeste e a quinta no Brasil. Conta no seu repertório com mais de 100 montagens de importantes coreógrafos, como Antônio Carlos Cardoso, Victor Navarro, Carlos Moraes, Claudio Bernardo, Guilherme Botelho, Henrique Rodovalho, Ismael Ivo, Lia Robatto, Luis Arrieta, Mario Nascimento, Oscar Araiz, Tíndaro Silvano e Tuca Pinheiro.

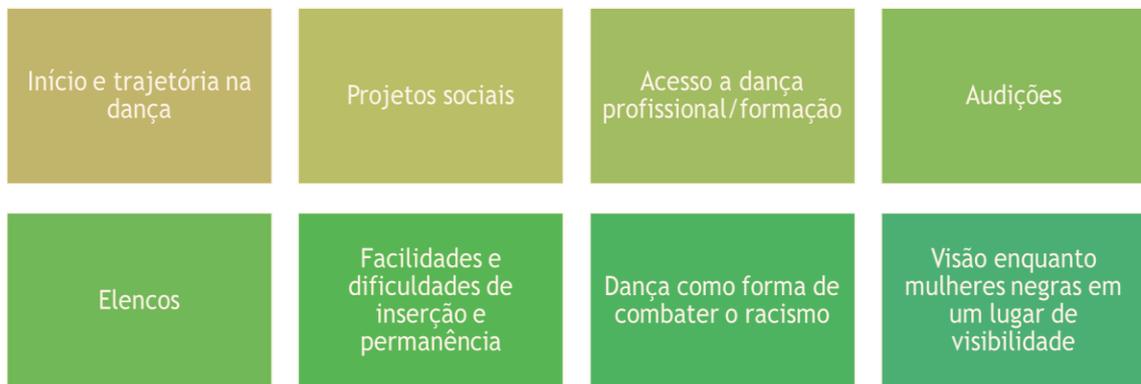
O contato com Luiza se deu no Congresso da Associação Nacional do Pesquisadores em Dança (ANDA), na edição de Salvador/BA, que aconteceu na Universidade Federal da Bahia no ano de 2018, quando ela apresentou também sua pesquisa de mestrado, que aborda as relações étnico-raciais nos elencos de dança em companhias públicas.

Num formato em que a dança, a palavra e o vídeo são utilizados como linguagens para conversar com o público (Figura 24), a bailarina revela os caminhos percorridos em sua trajetória de mais de 29 anos de atuação na dança profissional e conta sobre a repercussão da falta de representatividade na sociedade e no universo da dança na vida de uma menina preta que sonhava em ser bailarina.

6 ANÁLISE COMPARATIVA E SINTÉTICA DAS ENTREVISTAS

A partir das entrevistas semiestruturadas, pontos de convergência surgiram, durante a análise das narrativas (Figura 25), de forma a estruturar os seguintes aspectos relevantes para análise e reflexão.

Figura 25 – Pontos de convergência



Fonte: Elaboração da autora.

6.1 INÍCIO E TRAJETÓRIA NA DANÇA

Quanto à iniciação e primeiro contato das artistas com a dança, percebeu-se que todas iniciaram a prática de dança na faixa etária de quatro a sete anos, com exceção de Luiza Meireles e Ingrid Silva, que iniciaram aos três e oito anos de idade, respectivamente. O incentivo exclusivamente materno se demonstra presente em todos os casos, nos quais as mães tomaram a iniciativa de matricular as filhas em aulas de dança.

A importância da figura materna na iniciação a práticas de dança é muito significativa, visto que a mãe é geralmente a primeira pessoa a quem uma criança aprende a amar e confiar, e é uma fonte crucial de apoio emocional durante o processo de aprendizagem. Quando a mãe incentiva a criança a dançar, ela está oferecendo uma oportunidade para a criança explorar e expressar sua criatividade, cultura, movimento e emoções, e, no caso de mulheres negras de gerações passadas, esse acesso é muito ou completamente restrito.

As mães podem desempenhar vários papéis na iniciação de suas filhas na dança. Ela aparece nas narrativas das entrevistadas como a principal fonte de inspiração e motivação, que as encorajaram a experimentar diferentes estilos de dança e a perseguir seus sonhos de se tornar uma bailarina. Além disso, são elas que geralmente forneciam o maior ou total suporte financeiro e logístico, ajudando a organizar e financiar as aulas de dança, transporte,

vestimentas e garantindo, juntamente com a família, que elas tivessem os recursos necessários para se dedicar à prática. Sendo assim, o apoio das mães é um fator de unidade das entrevistadas.

6.2 PROJETOS SOCIAIS

Percebe-se que um dos primeiros pontos de convergência das narrativas das artistas foi quanto ao seu primeiro contato com a dança. Primeiramente, é importante ressaltar que a maioria das crianças brasileiras não têm acesso a atividades culturais regulares devido à falta de recursos financeiros, infraestrutura adequada ou até mesmo por morarem em regiões mais afastadas dos grandes centros de cultura. Devido à sua classe social, a oportunidade de iniciação às práticas de dança e acesso à cultura foi possível por meio de projetos sociais, bolsas em escolas de dança ou iniciativas de instituições privadas com mensalidades acessíveis, como a Escola Municipal de Bailados (SP), Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP), Projeto Dançando Para Não Dançar (RJ), projeto de dança para pessoas de baixa renda no SESI Mariana (MG).

Os projetos sociais de dança geralmente são oferecidos em regiões periféricas para crianças com pouca ou quase nenhuma opção de acesso a atividades de lazer e cultura, e têm como objetivo principal oferecer uma atividade extracurricular para as crianças e jovens. Esses projetos geralmente são desenvolvidos por organizações não governamentais, associações das comunidades ou escolas públicas, com o intuito de propiciar locais de difusão cultural.

A exceção, nesses casos de espaços periféricos como locais de difusão cultural e fomento às artes por iniciativas sociais, foi Luiza Meireles, que, embora tivesse uma condição social boa e atípica para uma família negra na época, e que lhe proporcionou acesso à escola particular de dança *Balé Fany Peçanha* (RJ), mesmo assim sempre sentiu os reflexos das relações raciais entre classes. Luiza relata que sempre se sentia a “negra solitária” nos espaços pelos quais passou, devido ao fato de estar em locais privilegiados que, por consequências históricas e sociais, não eram frequentados por pessoas negras.

Outro ponto importante de reflexão é a promoção da inclusão social. Os projetos sociais com atividades culturais têm o potencial de atender crianças de diferentes origens, incluindo aquelas em situação de vulnerabilidade social, oferecendo um ambiente seguro e inclusivo para que possam se expressar e se desenvolver. É importante destacar que os projetos sociais com atividades culturais também contribuem para a preservação e difusão da cultura brasileira e suas danças, além de promover a diversidade cultural, fazendo com que as crianças, jovens e adultos possam conhecer culturas e se reconhecer como agentes da cultura brasileira, fortalecendo

nossa identidade cultural bem como possibilitando que alguns/algumas deles/delas encontrem na cultura um espaço de trabalho, como é o caso das colaboradoras desta pesquisa.

6.3 ACESSO À DANÇA PROFISSIONAL

A jornada de formação destas artistas apresenta alguns obstáculos em comum no que se refere à transição dos locais que iniciaram as práticas de dança (projetos sociais, escolas) para uma escola de formação de dança, uma vez que a maioria necessitou mudar de cidade para dedicar-se à formação especializada em dança, ou, ainda, mudar-se para mais próximo dos grandes centros, onde as oportunidades estão mais acessíveis, e para o exterior.

6.4 AUDIÇÕES

No início, a experiência de fazer audição é um negócio difícil né [risos], pra mim foi. Porque, de novo, eu geralmente era a única preta fazendo audição, então, já é uma coisa que parece que o espaço não foi feito para você – parece que você está de intrusa ali naquele ambiente – os olhares não são amistosos e, novamente: eu não acho que as pessoas sejam deliberadamente racistas, têm as que são mesmo e tal (tem, claro!), mas muitas vezes... elas nem se dão conta mas os olhares são de crítica ou de susto né... Então, no início da minha carreira eu sentia muito isso, apesar de eu confiar no que estava fazendo, ainda rolava insegurança por eu não me sentir acolhida nos espaços (Luiza Meireles, 2020).

No processo de inserção em grandes companhias profissionais de dança, as audições são a principal porta de entrada de bailarinos. A partir das narrativas das artistas entrevistadas, foi possível constatar que não houve avaliadores ou profissionais da dança negros envolvidos no processo de seleção; exceto no caso de Grécia Catarina, que viu na figura de Ismael Ivo²⁴, primeiro diretor negro do *Balé da Cidade de São Paulo*, outro tipo de perspectiva, uma

²⁴ Nascido em São Paulo, Ismael Ivo iniciou sua carreira como bailarino do Teatro de Dança Galpão em São Paulo. A convite do coreógrafo Klauss Vianna, passou a integrar o grupo experimental de dança do Teatro Municipal. Em 1983, durante uma apresentação solo na Bahia, o coreógrafo estadunidense Alvin Ailey se interessou pelo seu trabalho, impulsionando-o para uma carreira internacional. Ivo mudou-se para o exterior e, em 1984, fundou, juntamente com o diretor artístico Karl Regensburger, o festival de dança contemporânea *ImPulsTanz* em Viena, considerado um dos maiores festivais internacionais de dança da Europa. Trabalhou com a coreógrafa e diretora de balé alemã Pina Bausch, com o coreógrafo estadunidense William Forsythe e com a performer sérvia Marina Abramović. Dirigiu a Bienal de Veneza e foi o primeiro negro e estrangeiro a dirigir o Teatro Nacional Alemão, em Weimar. Entre Estados Unidos e Europa, viveu fora do Brasil durante 33 anos. A convite da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo, passou a dirigir o *Balé da Cidade de São Paulo* em 2017, tornando-se o primeiro negro a ocupar o cargo. Foi o curador do Programa de Qualificação em Artes de Dança de São Paulo em 2018. Em 2021, Ismael Ivo morreu aos 66 anos, por complicações da Covid-19.

representatividade, por meio da qual seria possível estar num espaço profissional de dança tão restrito como o Balé. “Se não tivesse o Ismael ali, à frente, talvez não tivesse feito nem a audição. Mas, hoje, eu sinto que aquele também é o meu lugar” (Grécia Catarina apud Faz..., 2019, online).

Para refletir acerca das questões estruturais nas companhias de dança profissionais em relação a suas audições para seleção de elencos, utilizo-me do conceito de racismo estrutural, do autor Silvio de Almeida (2019), a pensar que o racismo estrutural se refere a um sistema de arranjos sociais, econômicos e políticos que perpetuam a desigualdade racial na sociedade, mesmo que os atores individuais não sejam intencionalmente racistas (Almeida, 2019).

Quando questionadas sobre perceber critérios relacionados à diversidade, relações étnico-raciais nas seleções de elencos e se as políticas internas das companhias profissionais abordavam as questões raciais e se estas questões eram expostas no momento das audições, todas as artistas entrevistadas mencionaram não perceber nenhum critério nesse sentido, nem mesmo políticas específicas de fomento à diversidade nos elencos.

Nesse sentido, é preciso enfatizar a importância da interseccionalidade na compreensão do impacto do racismo estrutural, visto que o racismo se cruza com outras formas de opressão, como sexismo, classismo e misoginia para criar múltiplas camadas de discriminação e desvantagem para certos grupos, nesse caso reverberando na ausência de elencos com equidade racial entre as mulheres nas companhias de dança. O racismo estrutural pode operar em múltiplos níveis, desde comportamentos e atitudes individuais até práticas e políticas institucionais nas grandes companhias de dança. Por exemplo, atos individuais de discriminação contra minorias raciais podem não refletir necessariamente as intenções da maioria, mas fazem parte de um padrão mais amplo de exclusão e marginalização.

Segundo Bourdieu (2001), o corpo não é simplesmente uma entidade biológica, mas um local de construção social e cultural. Isso significa que nossos corpos são orquestrados pelas normas e valores das sociedades em que vivemos e que a forma como nos apresentamos fisicamente pode ter importantes implicações sociais e econômicas. Por exemplo, certos atributos físicos como altura, peso e características faciais podem ser valorizados de forma diferente em diferentes contextos culturais e podem ter impacto no sucesso de um indivíduo em diversas áreas profissionais, como no campo da Dança. Da mesma forma, Bourdieu (2001) argumenta que certas práticas e hábitos corporais, como postura, gesto e movimento, também podem ser fontes de capital corporal, capital corporal específico, este que é um dos principais elementos em uma audição das companhias de dança – são as boas cartas que estão em jogo no campo da dança. Partindo da análise e da reflexão baseada no conceito de Bourdieu e de sua

observação de que o capital corporal não é distribuído uniformemente na sociedade, mas é fortemente perpassado por desigualdades sociais, ou seja, a interseccionalidade se demonstra presente, é possível observar, por meio das narrativas das artistas, que indivíduos de origens privilegiadas podem ter maior acesso a recursos como nutrição, saúde e educação e consciência corporal, o que pode aumentar e potencializar seu capital corporal. Por outro lado, mulheres negras, em sua maioria de origens periféricas, de classe social baixa podem enfrentar maiores obstáculos para desenvolver e usar seu capital corporal e podem estar sujeitas a estereótipos negativos e discriminação com base em sua aparência física ou hábitos.

Quando questionadas sobre o que julgam ter de diferencial em termos de dança que as fizeram ser aprovadas num processo de seleção tão concorrido e tão restrito, características como o físico, a versatilidade de recursos corporais para realizar vários papéis, dedicação e visão mais ampla do que é o trabalho, disciplina e experiência na dança, em aula e em cena, e ter uma história diferente para contar com sua arte foram mencionadas:

[...] você tem que sempre saber a parte do outro caso aconteça alguma coisa... você tem que sempre estar pronto pra entrar no palco se acontecer alguma coisa e acontece sempre... tipo, não é só aquele ensaio da sala, você tem que saber e mostrar ali na hora (Ingrid Silva, 2020).

É triste falar isso, mas é real: eu tenho um físico muito próximo do físico que as companhias gostam, que é aquela coisa longilínea, magra, que muitas vezes as mulheres negras não têm... que tem mais bunda, tem umas que são mais sequinhas... lembra aquele físico que a branquitude acha massa né, esguio, longilíneo... Acho que isso facilitou. Mas acho que o que me fez entrar nas companhias, fluência de movimentos e acho que uma certa presença né... (Luiza Meireles, 2020).

Mas acho que essa motivação, muito forte nossa, do desejo e do querer... eu quero muito isso, quero muito dançar profissionalmente, independente do patriarcado, da sociedade. Eu acho que eu tinha alguma coisa pra dar, uma história, um ponto de vista que ali ainda não tinha... Algo para se doar da minha história na dança... acho que essas trocas de precisar receber esse conteúdo, aprender seus métodos, mas também eu ter algo a oferecer... uma dança diferente por mais que eu não tenha um super pé, mas de trazer questionamentos... e uma dança que também traz vulnerabilidade que a gente almeja ter. Eu almejo também isso, trazer lugares vulneráveis pra dança... acho que uma voz negra... mais desse ponto de vista... (Julia Lima, 2020).

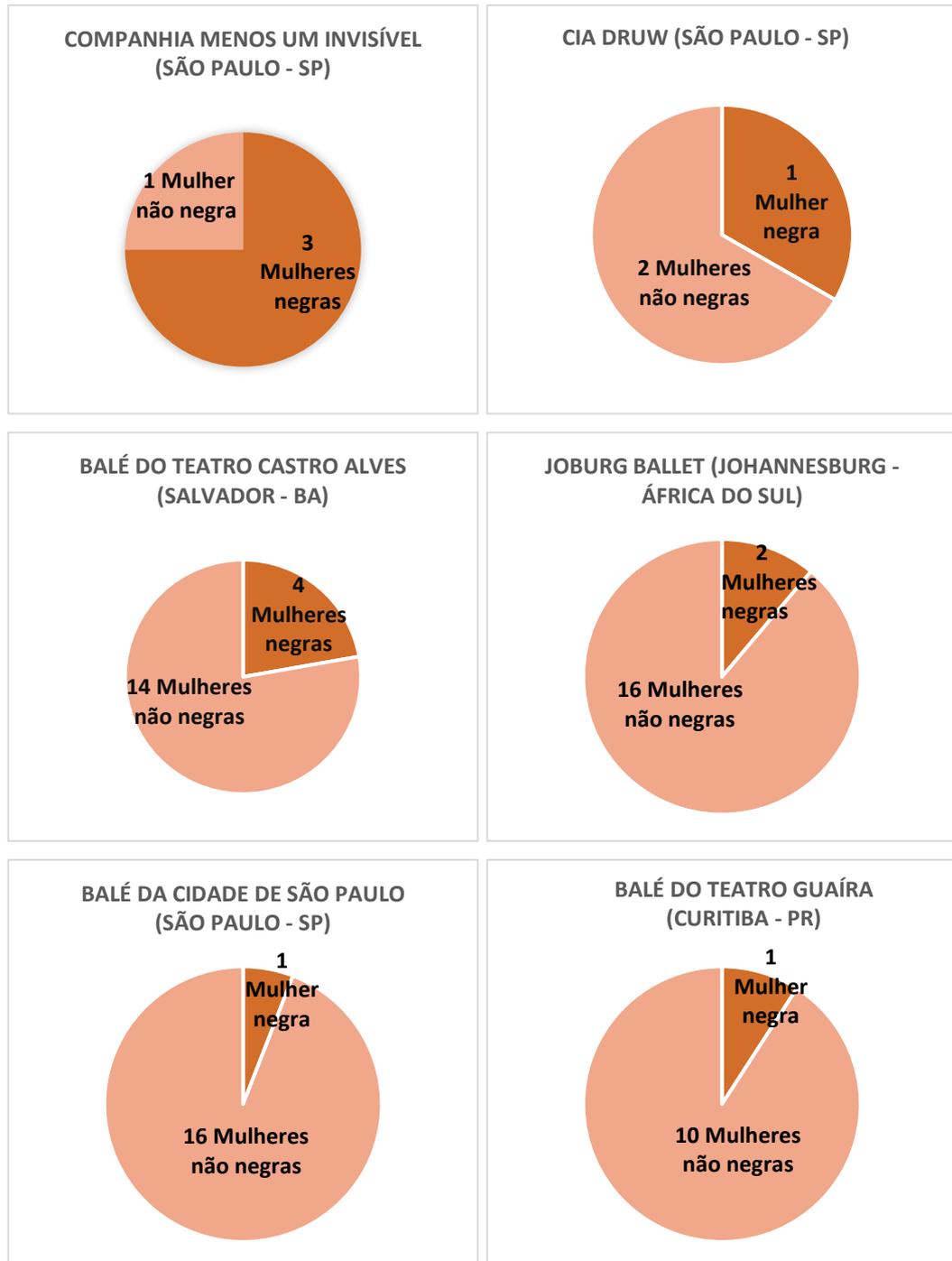
Ter tido contato com várias linguagens, entender desde cedo que esse lugar do balé clássico era extremamente complicado para corpos negros, biotipos, 'não ia passar numa prova do Bolshoi que mede quadril...' buscado oportunidades profissionais onde a prova do balé clássico, a aula de balé clássico na audição não é o fator principal da avaliação (Maria Emília Gomes, 2020).

6.5 ELENÇOS

Sobre a diversidade racial entre mulheres nos elencos, percebeu-se que, na medida em que os elencos e companhias estão no campo da grande produção, ou seja, companhias economicamente fortes, de inserção nacional e internacional, menor é o número de mulheres compondo os elencos profissionais, disparidade perceptível sobretudo em companhias maiores.

As artistas entrevistadas em sua maioria relatam a relação que possuem umas com as outras e têm facilidade em citar um pequeno grupo de artistas negras atuantes nos elencos profissionais, pois são poucas e inevitavelmente acabam se conhecendo e/ou trabalhando juntas.

Figura 26 – Gráficos sobre a presença de mulheres negras e não negras em distintas companhias de dança



Fonte: Elaboração da autora.

Das seis companhias analisadas, a partir das relações com as colaboradoras do estudo, o total de mulheres nos elencos soma 82, e, destas, apenas 12 são mulheres negras. Sintetizando assim, os gráficos apontam a disparidade de representatividade entre bailarinas brancas e negras.

6.6 FACILIDADES E DIFICULDADES DE INSERÇÃO E PERMANÊNCIA

No que se refere à trajetória de inserção e permanência no mercado profissional da dança, muitos foram os fatores relatados como dificuldades, com destaque a crises em relação ao corpo no balé clássico, visto que o corpo negro por natureza tem características diferentes ao corpo feminino europeu, referência recorrente para o balé. No entanto, com a contemporaneidade, uma certa diversidade começa a despontar, uma abertura em relação à rigidez a esses modelos começa a aparecer, atualizando as práticas corporais, mesmo de uma técnica tradicional como o balé. A dificuldade financeira também apareceu como um ponto de incerteza na trajetória de se manter na carreira artística, no processo de iniciação e inserção na maioria das narrativas, seja pelo pagamento de transporte para frequentar as aulas, a distância das escolas de dança, dificuldade de pagar figurinos, uniformes, viagens, cursos e formações.

Eu lembro que logo que eu entrei com sete anos de idade, a gente não tinha dinheiro pro uniforme. Lembro que o *collant* era uma camiseta... a minha mãe costurava na época, então ela adaptou um *collant* assim... [...] Lembro de vender picolé, tipo nove, dez anos... para poder pagar o figurino de final de ano... (Maria Emília Gomes, 2020).

No caso daquelas bailarinas negras que tentaram e conseguiram oportunidades fora do Brasil, a dificuldade de não falar o idioma local também se mostrou como um desafio inicial, visto que, devido a questões financeiras, elas não tiveram condições de aprimorar o inglês em escolas de idiomas.

Em alguns casos, nem sempre foi possível dedicar-se integralmente à profissionalização na dança no início da formação, devido a questões de ordem econômica. Por exemplo, como ajudar a família e ao mesmo tempo conciliar horários de aulas de dança com horários de trabalho, como manter-se na escola regular e na escola de formação de dança. Ao serem bolsistas na escola de formação em dança, as notas da escola regular deveriam obrigatoriamente ser altas para manter a bolsa. Embora as artistas tivessem dificuldades em citar as facilidades nesse processo, todas mencionaram o apoio familiar, especialmente o apoio materno, como suporte financeiro e psicológico que não as fizeram desistir ao encontrarem barreiras no caminho de profissionalização. Todos esses fatores citados demonstram a importância da

estabilidade e o poder financeiro para a inserção e manutenção da profissionalização no campo da dança.

6.7 DANÇA COMO FORMA DE COMBATER O RACISMO

Segundo Silvio de Almeida (2019), conforme nos referimos na introdução desta pesquisa, o racismo não é simplesmente um ato individual de preconceito ou discriminação, mas um problema sistêmico e estrutural que permeia todos os níveis da sociedade. O autor define o racismo como um fenômeno social e histórico que está enraizado nas relações de poder, argumentando que o racismo não é apenas sobre preconceitos ou crenças pessoais, mas sobre a forma como o poder é distribuído e exercido na sociedade. O racismo é um sistema que privilegia certos grupos e prejudica outros com base em suas identidades raciais ou étnicas.

A dança pode e é em determinados casos um instrumento de combater o racismo nos espaços profissionais de grande visibilidade, onde ainda se perpetuam estruturas de poder racistas, e, especificamente acerca de corpos de mulheres negras atuantes na cena profissional da dança, segundo elas, o fato de já ser um corpo negro naquele espaço (cena), na universidade, nas escolas de dança, já é uma forma de combater essa estrutura racista.

Eu acredito que possa se combater sim, mas infelizmente eu percebo um lugar que perpetua. Eu acho que a partir do momento que a gente fala de representatividade, a gente está falando da existência né. Eu acredito nesse lugar combativo sim, mas infelizmente eu percebo um lugar de perpetuação dos mesmos privilégios. Seja nas Artes Visuais... seja nas Artes da Cena... (Luiza Meireles, 2020).

Outro ponto trazido pelas artistas entrevistadas é sobre a necessidade de colocar assuntos políticos no repertório das companhias profissionais e das companhias independentes, trazer estudos afrocentrados para os repertórios, crítica, letramento e reflexão para a sala de ensaio, para os elencos que são majoritariamente brancos, ou seja: “[...] trazer essa memória, se apropriar dessa memória que muitas vezes foi tentada ser enterrada e também colocada nesse universo menor, inferior” (Maria Emília Gomes, 2020).

Concluindo, ainda que as bailarinas acreditem que só o fato de sua presença em cena já ser uma forma de combate ao racismo, ao mesmo tempo, para elas, não é o suficiente. São necessários discursos temáticos potentes contra o racismo, bem como políticas estruturais de combate antirracista para uma maior diversidade e mudanças potentes.

6.8 VISÃO ENQUANTO MULHERES NEGRAS EM UM LUGAR DE VISIBILIDADE

Ao refletir sobre seu papel na qualidade de artistas da dança em lugares de visibilidade e destaque, espaços altamente competitivos, restritos a profissionais da dança de altíssimo capital corporal especializado, raramente alcançados por mulheres negras, as narrativas das artistas participantes encontram eco nos estudos com base no conceito de *lugar de fala* (Ribeiro, 2019), que se refere à ideia de que a posição social, as experiências e a identidade de uma pessoa moldam sua perspectiva e capacidade de falar sobre certas questões. Ribeiro (2019) defende que reconhecer e valorizar a diversidade dos “lugares de fala” é crucial para a criação de uma sociedade mais justa e inclusiva.

hooks (2019b) argumenta que as imagens da negritude na grande mídia muitas vezes reforçam os estereótipos negativos e contribuem para a marginalização dos negros; a autora também explora as maneiras pelas quais os negros resistiram a essas representações e criaram suas próprias formas de expressão cultural e na história da dança não foi diferente. Após analisar uma ampla gama de fenômenos culturais, desde filmes e programas de televisão até moda e publicidade, hooks argumenta que essas formas de mídia muitas vezes perpetuam uma imagem estreita e distorcida da negritude, que é definida pela pobreza, violência e hipersexualidade. Nesse sentido, hooks também discute as maneiras pelas quais os negros usaram a arte e a cultura para desafiar esses estereótipos e afirmar suas próprias identidades, seus próprios corpos, suas próprias narrativas.

Outro ponto abordado nas narrativas foi a importância de estarem atentas aos acontecimentos ao seu redor, tanto no contexto artístico quanto social, pensando sempre no coletivo, especialmente em fortalecer o coletivo negro nesse campo em que são minoria. Por saber todas as dificuldades que permeiam essa jornada, percebem elas a importância e a potência de saber onde estão, socialmente falando, e entendem que esse olhar mais atento reverbera nas suas práticas artísticas nesse lugar de visibilidade. “[...] eu não sou uma artista que acha que não tem que conversar politicamente com o corpo, que tem que estar no mundo da dança sem fazer uma crítica pra sociedade” (Luiza Meireles, 2020).

A ciência da responsabilidade que se tem como artista de dança, com as linguagens e narrativas (verbais e corporais), estão presentes nos discursos também: “Não dá pra gente fazer coreografias que legitimam homofobia, de quem tem dificuldade de locomoção, e que coloque a mulher no lugar de objeto, misoginia” (Luiza Meireles, 2020).

A importância de estabelecer um paralelo consistente entre o bailarino objeto e o artista sujeito se apresenta também nas narrativas, pois todo corpo que opta por uma formação

tradicional em dança, seja ele branco ou negro, está falando de um lugar de perpetuação de opressões muito fortes, como podemos constatar no trecho da entrevista a seguir: “Nesse sentido de que bailarino não fala, bailarino faz, e aí você tem um objetivo muito evidente, e aí de repente você tem determinados mestres, professores que viram e falam: - ‘você não serve’” (Maria Emília Gomes, 2020).

Ao longo do seu livro, *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, hooks (2019c) explora as formas pelas quais a opressão opera na sociedade e como ela afeta indivíduos e comunidades. Ela também discute o papel da mídia e da cultura popular na perpetuação de estereótipos nocivos e como os indivíduos podem resistir e subverter essas narrativas. Além disso, a autora estadunidense também enfatiza a importância da interseccionalidade, reconhecendo que várias formas de opressão, como racismo, sexismo e classismo se cruzam e se sobrepõem, levando a experiências únicas de marginalização para diferentes indivíduos e comunidades. Ela também destaca a importância de construir-se coalizões e alianças entre vários movimentos para lutar por justiça social, o que acontece em diversos coletivos de dança e potencializam movimentos de bailarinas negras a se motivarem e inspirarem umas nas outras para chegarem em grandes companhias de dança, um espaço extremamente restrito no campo da dança, e, quando falamos de mulheres negras, mais ainda.

Esse lugar de poder dançar, mas também de ter voz. De poder falar assim ‘o meu pé não é assim, porque minha estrutura de corpo não é essa’. E tá tudo bem... é esse pé que eu tenho. Existe um monte de outras possibilidades pra eu continuar perpetuando aquilo que eu acredito enquanto arte. Falo, vivenciei isso ao longo da minha formação... (Maria Emília Gomes, 2020).

O Quadro 1, a seguir, é uma síntese de alguns aspectos recorrentes e díspares no contexto das bailarinas participantes desta pesquisa, um comparativo de categorias que apareceram na pesquisa. No entanto, o quadro não pode ser entendido afastado da complexidade e do contexto das questões e fenômenos levantados anteriormente no estudo.

Quadro 1 – Bailarinas Pesquisadas

	Início da trajetória na dança	Facilidades de inserção e permanência	Acesso à dança profissional/ Formação/modalidade predominante	Dificuldades de inserção e permanência	Dança como forma de combater o racismo	Visão enquanto artistas negras em lugar de visibilidade	Referências de bailarinas negras
Ingrid Silva	Dançando para não dançar (comunidade) RJ	Apoio materno	Balé Clássico	Idioma	Projetos sociais e ter artistas negros avançando em lugares jamais vistos	Projetos de empoderamento, livros, fomento à formação de bailarinas negras	Bethânia Gomes, Mercedes Baptista, Misty Copeland
Luiza Meireles	Escola particular	Condição social	Balé Clássico	Não encontrar seus pares em cena, falta de referências negras no elenco	Eu acho que o não dito é uma arma de antirracismo. E a Dança pode muito ser arma de antirracismo, de valorizar e mostrar que é belo	Responsabilidade, preocupa-se demais com o que está falando (tanto com o corpo como, com o que a gente usa lá no Balé: a fala), preocupa-se demais em como está posicionada socialmente nas coreografias	Judith Jamison, Germaine Acogny, Nildinha Fonseca, Mercedes Baptista e Ingrid Silva
Maria Emília Gomes	Sesc, mensalidades acessíveis	Apoio materno	Dança Contemporânea	Financeira	Presença. No momento que os corpos negros existem nesse lugar, a gente já combate	Lugar de poder dançar, mas também de ter voz. De poder falar assim ‘o meu pé não é assim, porque minha estrutura de corpo não é essa’	Grécia Catarina. Ingrid Silva
Ana Cristina Paulino	Projeto escola	Incentivo das diretoras da escola	Balé	Idioma	Fomento de companhias profissionais de dança; a entrada de bailarinas negras; aproximação das companhias com as comunidades	Embaixadora da marca Só Dança, de artigos para dança fomentando e difundindo a confecção de artigos voltados para as diferentes tonalidades de pele negra	Ingrid Silva, Mariana do Rosário
Julia Lima	Escolas de dança populares		Convite / Dança contemporânea	Crises com corpo no balé	Colocando os assuntos políticos no repertório das companhias profissionais	Transcender esse lugar da cor, mas transcender não quer dizer deixar de olhar pra isso	Luana Nery, Sayonara Pereira
Grécia Catarina	Projeto social		Dança contemporânea	Corpo	Cabelos afro e corpos negros em cena	Fomentar, discutir e debater temas raciais e práticas racistas com os elencos das companhias	Ingrid Silva, Luiza Meireles
Luana Nery	Escolas de dança da cidade/projetos		Balé	Cabelo	Cabelo em cena	Ativismo, incentivo, formações para bailarinas negras	Ingrid Silva

Fonte: Elaboração da autora.

Das participantes entrevistadas no estudo, duas serão aprofundadas a seguir em virtude da importância e relevância de suas narrativas para com a temática desta pesquisa: Ingrid Silva e Luiza Meireles. Partindo das ideias desenvolvidas por Lélia Gonzalez, como o conceito de interseccionalidade opera no campo da dança no Brasil? Examinaremos e discutiremos alguns aspectos acerca da iniciação, da inserção e da permanência das atividades e ações na dança das bailarinas analisadas.

7 INGRID SILVA E AS SAPATILHAS QUE GANHARAM O MUNDO

Como citamos anteriormente nesta tese, Ingrid Silva nasceu no Rio de Janeiro e teve seu primeiro contato com a dança aos oito anos no projeto social *Dançando Para Não Dançar*, que oferece formação gratuita de balé clássico a jovens que de outra forma não poderiam pagar aulas de dança. Posteriormente deu continuidade a seus estudos em dança na Escola de Dança Maria Olenewa²⁵ e ganhou bolsa integral no Centro de Movimento Debora Colker. Aos 17 anos, juntou-se ao Grupo Corpo como estagiária (Silva, 2021). Em 2007, através de uma seleção por vídeo, ganhou uma bolsa de estudos para o *Dance Theatre of Harlem School*²⁶ e entrou profissionalmente para esta companhia em 2008. Ingrid também mencionou que sua diretora inicialmente queria que ela frequentasse uma escola de dança na Alemanha, mas outras dançarinas com tom de pele semelhante não foram bem recebidas naquele ambiente. Nos Estados Unidos, ela sentiu que havia mais diversidade e um ambiente mais acolhedor para dançarinos como ela. De lá para cá, Ingrid Silva dançou vários papéis principais, tornou-se a primeira bailarina do *Dance Theatre of Harlem* e começou a usar a influência e a visibilidade adquiridas por meio da dança para atuar como ativista de movimentos feministas e de movimentos negros.

Em 2019, Ingrid Silva teve destaque na mídia mundial, depois de inúmeras trocas de e-mails com a fabricante de sapatilhas *Chacoat*, por ser a primeira bailarina negra a receber um par de sapatilhas de balé confeccionados da cor marrom, no tom exato de sua pele. Após 11 anos pintando suas sapatilhas com maquiagem, conforme a imagem que aparece na capa do seu livro *A sapatilha que mudou meu mundo* (Silva, 2021), sua reivindicação de diversidade de produtos juntos aos fabricantes teve êxito. Em 2020, na cidade de Washington, suas antigas sapatilhas de ponta afro, as mesmas que por anos foram coloridas de tons escuros com maquiagem, tornaram-se populares ao serem exibidas no Museu Nacional de História e Cultura Afro-Americana Smithsonian²⁷.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Ingrid foi questionada sobre as maiores dificuldades ou desafios que enfrentou quando começou a dançar, do Rio para Nova Iorque. Em resposta, Ingrid disse que não se lembrava de nenhuma dificuldade ou desafio quando começou a dançar, pois o projeto em que dançava era em uma comunidade onde todos eram parecidos (raça, classe, gênero), e seus pais nunca precisaram gastar nada com balé em sua

²⁵ A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa pertence à Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

²⁶ A Dance Theatre of Harlem School oferece treinamento para mais de 500 alunos anualmente, com foco no desenvolvimento de jovens talentos e na diversificação do mundo do balé clássico. A escola oferece uma variedade de programas, desde aulas introdutórias para crianças pequenas até treinamento profissional para aspirantes a dançarinos.

²⁷ *Smithsonian National Museum of African American History & Culture* em Washington, Estados Unidos.

inserção ao universo da dança. No entanto, ao iniciar sua profissionalização, quando chegou a Nova Iorque, a barreira do idioma e a adaptação a um país diferente sem a família foram difíceis. Aos 18 anos e sem falar inglês, foi sua primeira viagem internacional, na verdade ela nunca havia estado em outro lugar em sua vida.

Como imigrante, ela teve que lutar para obter seus próprios méritos na dança, e não foi fácil. As pessoas pensam que sair do país e ingressar em uma companhia de dança significa que sua vida está resolvida profissionalmente, mas Ingrid explica que não é o caso, pois teve que competir com outras pessoas que eram tão boas quanto ela e mostrar por que ela era boa o suficiente para estar ali. Diferentemente do que vivenciou no Brasil, a companhia de dança na qual Ingrid trabalhou em Nova Iorque era uma companhia negra. Ela não sofreu julgamento, questionamento ou alguém dizendo que seu corpo não era para dançar. Era estritamente sobre a técnica, o que eles dançavam, seu trabalho e sua arte.

Em termos de dançarinos negros específicos que ela admira, Ingrid mencionou Bethânia Gomes, Arthur Michel, Charmaine Hunter e Mercedes Baptista. No entanto, ela observa que ainda é um desafio encontrar bailarinos negros no Brasil que tenham tido a oportunidade de seguir a dança clássica, porquanto muitas companhias são contemporâneas e falta aceitação e oportunidade para bailarinos negros. Ingrid acredita que os bailarinos negros têm potencial para muito mais e não devem ser limitados em sua expressão artística.

Falando acerca da questão da representação da mulher negra na dança, Ingrid mencionou que há significativamente mais homens negros do que mulheres negras na indústria da dança devido às demandas físicas da forma de arte, já que os dançarinos geralmente precisam levantar as dançarinas. Se as mulheres são escaladas, geralmente são aquelas com pele mais clara, pois são mais fáceis de “ficar na fila sem distorcer a visibilidade” no palco. Ingrid expressou seu desacordo com essa prática, afirmando que é uma abordagem agressiva e inaceitável. O ponto ao qual se refere Ingrid é parte da noção do colorismo, fenômeno que acomoda o racismo em seus detalhes, discriminando tonalidades da pele preta²⁸.

Ingrid acredita ser necessário uma maior representatividade na dança brasileira, para isso ela descreve que é preciso coragem, assim como maiores oportunidades. Ela destacou que a escola Bolshoi, em Santa Catarina, no Brasil, forma muitos bailarinos talentosos que estão sem trabalho. Ingrid acha constrangedor que essas crianças tenham que deixar suas cidades

²⁸ A expressão colorismo surgiu com a escritora Alice Walker (1982), no ensaio *If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?* [Se o presente se parece com o passado, como será o futuro?]. O colorismo pode ser compreendido como a pigmentocracia; de modo sintético, é a discriminação pela cor da pele e é muito comum em países que sofreram a colonização europeia e em países pós-escravocratas. O termo indica que, quanto mais pigmentada uma pessoa é, mais exclusão e discriminação essa pessoa irá sofrer.

natais para irem morar em cidades maiores, como o Rio de Janeiro, onde muitas vezes são vistas sob uma luz diferente. Ela acredita que é preciso que as companhias de balé do Brasil abram mais os olhos e deem o próximo passo para tornar o palco um reflexo do que o resto do mundo está fazendo.

Pensando em seu capital corporal de interpretação cinestésica e dramática, ou seja, parte das características que acredita ter levado ao sucesso, Ingrid relata que adquiriu muitas qualidades com muito trabalho e determinação, incluindo interpretação, carisma no palco, jogo e ataque, como as entradas em cena e também as saídas de cena. Ela consegue ser uma camaleoa, adaptando-se à história e energia de cada balé. Ingrid gosta de saltar e girar, mas acha as partituras de dança mais lentas menos empolgantes. No entanto, ela reconhece que é uma parte necessária da dança e, se preciso, sempre o fará da melhor forma.

Sobre os desafios que os dançarinos negros enfrentam ao tentar ingressar em companhias de dança, Ingrid reconhece que é ainda mais difícil para os dançarinos negros, já que a representatividade negra é escassa na indústria. Ela enfatizou que, para chegar ao cargo atual, precisou ter muita força de vontade e paixão pelo trabalho. Ingrid afirmou que todos os dias ela tem que provar porque é boa no que faz. Ela não compete com os outros, mas com ela mesma, acrescenta ainda que nunca ganhou nada fácil e muitas vezes precisa trabalhar duro para provar seu valor; que sempre quer dançar vários papéis e não se limitar a um em particular. Ingrid acredita que sua perseverança e trabalho duro abriram muitas portas para ela.

Sobre sua visão de como a dança pode ser uma ferramenta de combate ao racismo, a bailarina pensa que, só de existirem e estarem presente em espaços como universidades e escolas de dança, os dançarinos negros já lutam contra o racismo. No entanto, ela também reconheceu que o racismo está profundamente enraizado na cultura e pode ser difícil de superar. Ela compartilhou uma experiência em que alguém comentou, sobre uma foto dela em uma matéria nas redes sociais que discutia a diversidade racial no balé, “por que insistimos em estar em espaços e coisas criadas para brancos?”. Ingrid refletiu sobre esse comentário, especulando que talvez a pessoa nunca tivesse sido exposta à arte ou tivesse uma compreensão limitada dela. Ela enfatizou que a arte é para todos e que salva vidas, abre as pessoas para a criatividade e oferece oportunidades para as crianças nas comunidades. Ingrid acredita que ter projetos em lugares como esses é essencial para promover a representatividade e a diversidade. Ela concluiu dizendo que a arte é para o mundo e que deve ser encarada como tal. “Então eu acho que ter esses projetos, em lugares assim, e ter a gente avançando em lugares jamais vistos, é importante sim. É importante olhar esse questionamento quando a pessoa fala porque a gente insiste em estar... Não é que a

gente insiste, esse espaço é pra todos! É uma reflexão dele de ver dessa forma porque talvez ele não foi exposto. Mas eu acho que a Arte é pro mundo!” (Ingrid Silva, 2020).

Em entrevista, Ingrid falou sobre Arthur Michel e seu legado. Ela descreveu sua contribuição como enorme e explicou que ele foi um pioneiro em oferecer oportunidades para dançarinos negros ingressarem em companhias de balé. Ele foi o primeiro bailarino negro do *New York City Ballet* e já trabalhou com vários bailarinos no Brasil. Ingrid disse que Michel abriu portas para os bailarinos negros terem visibilidade e conforto em sua profissão, e ela se sentiu feliz em poder representar um pouco de seu legado.

Michel foi o fundador e criador de meias e sapatilhas no tom da pele negra, que deram visibilidade às extensões das bailarinas negras. Ingrid enfatizou a importância de educar as pessoas sobre a história de Arthur Michel e corrigir equívocos sobre suas contribuições. Ela compartilhou o exemplo de uma conversa que teve com uma garota que afirmou que a empresa *Só Dança* foi a primeira marca brasileira a criar sapatilhas da cor da pele negra. Ingrid esclareceu que as sapatilhas existem há mais de 50 anos no mercado e que os dançarinos negros merecem uma gama mais ampla de tons de pele em suas roupas de dança. Ela também destacou a importância de as marcas pedirem aos dançarinos profissionais suas opiniões e preferências ao projetar roupas de dança. De modo geral, Ingrid acredita que as discussões sobre o legado de Michel e a importância do tom de pele na dança são necessárias para a reflexão e continuidade de seu trabalho.

Questionada sobre a importância de sua representatividade para outras bailarinas, Ingrid expressou que nunca imaginou estar no espaço em que as pessoas a colocavam, que às vezes ela achava algo agressivo, por causa das expectativas que as pessoas tinham dela. No entanto, por meio de mensagens de fãs discutindo tópicos como sapatilhas, cabelo e ambientes nos quais eles eram os únicos, ela percebeu o impacto que sua representatividade teve sobre os outros. Ela também recebeu mensagens sobre como enfrentar os preconceitos e ficou triste ao ver que muitas dessas pessoas não tinham o apoio de suas famílias. Ingrid acredita que sua mãe desempenhou um papel significativo na formação de sua voz e força, sempre enfatizando a importância de ouvir os outros, mas ter suas próprias opiniões. Por meio desses depoimentos e da popularidade das redes sociais, ela começou a sentir um senso de responsabilidade.

Ingrid reconhece que é apenas uma pessoa normal e quer usar sua plataforma de legitimidade e visibilidade no campo das artes para oferecer mais oportunidades para outras pessoas, para que não tenham que passar pelos mesmos desafios e dificuldades que ela precisou enfrentar. Ela espera criar mais vínculos para que os outros sejam quem eles querem ser e acredita que isso é fundamental, pois as oportunidades ainda são limitadas.

Ingrid fundou o projeto *EmpowHer NY* há dois anos e meio, que é uma plataforma global para mulheres na qual se retratam histórias de mulheres de todo o mundo, além de treinar, educar e conectar pessoas. Eles realizam vários eventos em Nova Iorque com diferentes temas e conectam as mulheres a esses eventos. O projeto visa criar um espaço no qual as pessoas não se sintam julgadas. Ela também se envolveu recentemente com o *Blacks in Ballet*, projeto que criou com outros dois bailarinos negros que moram fora do Brasil. O projeto visa criar uma biblioteca digital para ajudar as pessoas a encontrar bailarinos negros brasileiros que tiveram que sair do País ou que moram no Brasil e não têm oportunidades. Pensando no ativismo através da dança, Ingrid também é embaixadora do projeto *Brown girls of Ballet*, que oferece oportunidades para meninas negras americanas com bolsas de estudo, ajudando-as a ingressar nas escolas e existe há cerca de seis ou sete anos. Ingrid ajuda no projeto quando necessário, orientando algumas das meninas e está sempre presente dando suporte quando elas necessitam.

Ingrid explicou que seu ativismo surgiu naturalmente, sem nenhum planejamento prévio. Ela criou o *EmpowHer NY* depois de ver mulheres mais velhas em sua família passando por dificuldades, mas sem coragem de falar. O ativismo de Ingrid cresceu conforme ela ganhava mais experiência e aprendia sobre as experiências de outras pessoas. Ela se concentra em questões nas quais acredita e defende, em vez de se envolver em todos os temas. Ingrid acha importante trazer visibilidade a áreas sobre as quais poucas pessoas entendem os problemas, como a dança.

Em 2018, ela foi convidada pelas Nações Unidas para discursar no *Social Good Summit* e discutir como as mulheres estão liderando o mundo e como promover ações para “não deixar ninguém para trás”. Desde meados de 2015, Ingrid Silva vem ganhando espaço nas redes sociais e na mídia impressa e eletrônica, com destaque para suas aparições em capas de revistas²⁹. Em 2017, Ingrid Silva foi a primeira bailarina negra a aparecer na capa da revista *Pointe Magazine*, esbanjando seus cachos em um rabo de cavalo, salientando sua negritude em cima dos arcos de suas sapatilhas de ponta, expressando-se como símbolo de profissionalismo negro em uma das revistas mais importantes no universo do balé clássico na América.

Autora de dois livros, Ingrid uniu sua paixão por literatura, dança e ativismo afrocentrado. Ambos os livros de Ingrid enfocam temas de empoderamento negro, superação de adversidades e aceitação da individualidade. Eles oferecem mensagens inspiradoras para leitores de todas as idades e origens e destacam a importância da diversidade e da representação nas artes.

²⁹ Ingrid Silva aparece constantemente nas mídias e reportagens de destaque, como nas revistas *Vogue* e *Glamour*, *Teen Vogue*, *Allure Magazine*, *Refinery29*, *The New York Times*, *Huffington Post*, *Dance Magazine*, *People Magazine*, *Essence*, *ESPN Women*, *Bustle*, *Claudia*, *Health*, *BET*, *O Globo* etc.

Figura 27 – Livro A sapatilha que mudou meu mundo



Fonte: Foto de Globo Livros.

No seu livro de memórias (Figura 27), Ingrid Silva compartilha sua história pessoal de crescimento no Rio de Janeiro e sua jornada para se tornar uma bailarina profissional na cidade de Nova Iorque. Ela descreve os desafios que enfrentou como dançarina negra em uma indústria predominantemente branca e racista. Ingrid também fala sobre o impacto que a dança teve em sua vida, principalmente o par de sapatilhas que ganhou de presente quando criança e mudou o rumo de seu futuro. Por meio de sua narrativa inspiradora e honesta, ela espera inspirar jovens dançarinos negros e não negros a perseguir seus sonhos e nunca desistir de si mesmos.

Ao entrar para a *Dance Theatre of Harlem*, Ingrid se deparou com mais um problema: a cor da sapatilha. Como o balé nasceu na Europa e foi idealizado predominantemente por pessoas brancas, as sapatilhas rosas sempre foram adotadas como um padrão. Ingrid passou 11 anos pintando os próprios calçados até conquistar sapatilhas fabricadas com a cor da sua pele. Um ano após a transformação estrutural que causou, um par das sapatilhas que Ingrid pintava virou peça do Museu Nacional de Arte Africana Smithsonian, nos Estados Unidos.

Figura 28 – Livro A Bailarina que Pintava suas Sapatilhas



Fonte: Ilustração de Monge Lua.

Em livro infantil (Figura 28), a bailarina Ingrid Silva fala sobre a importância de conviver com diferenças. Ingrid Silva traz um texto cheio de afeto e representatividade. Ela divide com os pequenos leitores sua história no balé, desde a infância no subúrbio carioca até sua experiência na *Dance Theatre of Harlem*, de Nova Iorque, quando se tornou mundialmente conhecida. Ingrid conta como enfrentou preconceitos raciais e sociais e inspira as crianças a se descobrirem através de sua trajetória. A autora também explica o motivo de ter passado anos

pintando suas sapatilhas na cor de sua pele: “As sapatilhas de balé foram criadas pensando apenas em pessoas de pele clara, por isso aquele tom rosinha. Para mim, tinha que ter o tom da minha pele. Assim, passei a pintar as sapatilhas de marrom, pois não encontrava um par dessa cor para comprar em lugar nenhum”. O livro conta ainda com um glossário e transmite valores importantes para as crianças, destacando o respeito à diversidade de pessoas de cores, corpos, gêneros e estaturas diferentes no mundo da dança – e na sociedade. O livro incentiva as crianças a serem o que quiserem e a não desistirem de seus sonhos. Com grande receptividade junto ao público brasileiro, seus dois livros projetam a trajetória de artistas negros, como Ingrid e do *Dance Theatre of Harlem*.

**8 LUIZA MEIRELES E SEU LEGADO NO BALÉ DO TEATRO
CASTRO ALVES**

Eu comecei com 03 anos de idade, e desde lá eu era a solitária negra da sala. Porque também, naquela época, não tinham muitas escolas públicas de dança, eram todas privadas. E meus pais podiam pagar uma escola privada, e por isso eu comecei cedo, se não pudessem não sei como é que seria né, a minha história (Luiza Meireles, 2020).

Nascida e criada no estado do Rio de Janeiro, Luiza Meireles relata que sua vida foi marcada pela solidão, pois muitas vezes era a única menina negra em sua escola e em outros ambientes que frequentava. Luiza percebia, sem saber naquela época, os efeitos da interseccionalidade ao não encontrar seus pares em atividades esportivas e culturais. Apesar de não ser de uma classe social alta, o trabalho de seu pai em um banco estatal permitiu que ela frequentasse escolas particulares e participasse de várias atividades, como ginástica olímpica, jazz, sapateado e aulas de inglês.

Luiza cresceu na cidade de Niterói e viajava para a cidade do Rio de Janeiro para assistir a apresentações de balé e se encantava com as bailarinas em cena, porém logo percebeu que nunca via uma bailarina negra no palco do Theatro Municipal do Rio. Ainda adolescente, Luiza decidiu estudar no exterior, porque tinha paixão pelo balé e entendeu que não tinha lugar naquele espaço da dança, aqui no Brasil. Sendo assim, ainda adolescente decidiu ir para outro lugar para encontrar melhores oportunidades. Ela organizou sua vida para estudar no exterior e acabou indo para a Europa, no renomado *Béjart Ballet*³⁰, onde acreditava que poderia encontrar um lugar para si mesma como uma mulher negra.

Atualmente, ela é mãe de duas filhas e tem dificuldade para pagar suas atividades, mas lembra com orgulho de suas próprias oportunidades e conquistas. Sua história destaca os desafios enfrentados pelas minorias em espaços predominantemente brancos e até onde as pessoas podem ir para encontrar aceitação e um sentimento de pertencimento. Ao discutir e relatar suas experiências com o racismo na indústria da dança, Luiza lembra de ter sido convidada a ingressar em uma companhia no Brasil ainda jovem e contou que, ao longo de seus 27 anos de carreira, foi uma das únicas dançarinas negras de sua companhia, o BTCA. Desde muito cedo ela começou a questionar essa realidade e percebeu a extensão da exclusão que enfrentava.

A partir desse momento, Luiza começou a discutir esse assunto dentro da companhia BTCA, mas descobriu que era um assunto considerado “tabu”, que as pessoas não gostavam de

³⁰ O *Béjart Ballet Lausanne* é uma companhia de balé suíça. Está sediada na cidade de Lausanne e se apresenta em todo o mundo. O *Béjart Ballet Lausanne* foi fundado em 1987. Foi criado por Maurice Béjart, conhecido coreógrafo francês que já havia fundado e dirigido o *Ballet of the 20th Century* em Bruxelas, Bélgica.

abordar. Embora muitas pessoas não queiram se ver como racistas, muitas de suas contribuições para um sistema estruturalmente racista ainda têm impacto, por conta disso a bailarina relata que se envolveu em alguns conflitos com os colegas por causa desse assunto, já que muitos tiveram dificuldade com suas críticas. Apesar disso, ela viu uma oportunidade de fazer uma crítica única dentro da indústria da dança. Como advogada e dançarina treinada, Luiza sentiu que estava em uma posição de protagonismo, intelectualidade e visibilidade especial para resolver o problema.

Ela também começou a discutir o tratamento dado às mulheres na indústria, pois sentiu que esse era outro assunto importante a ser abordado, embora inicialmente Luiza se sentisse envergonhada de falar, pois estava preocupada que os outros pudessem considerá-la arrogante. Ela explicou que as mulheres negras costumam ser estigmatizadas ou desencorajadas quando falam e reconhecem seu próprio valor, enfatizando a importância de estar ciente de como as mulheres negras são usadas na indústria, bem como o potencial de reforço involuntário do racismo. Ao perpetuar esses estereótipos negativos como hipersexualização e agressividade, a sociedade brasileira desvaloriza as experiências, o conhecimento, a criatividade, finalmente, toda as grandes contribuições das mulheres negras para a sociedade e cultura brasileira (Gonzalez, 1982).

Ao longo de sua carreira, Luiza desempenhou papéis de destaque em sua companhia e muitas vezes se apresentou como solista, discutindo um papel particularmente revelador em que estava constantemente nua em cena, observando que ela tinha que estar ciente de como seu corpo estava sendo usado e o impacto potencial no reforço do racismo, destacando assim a necessidade de maior conscientização e ação contra o racismo na indústria da dança.

Sobre o processo de seleção para a entrada em grandes companhias de dança profissionais, Luiza reflete, assim como as demais artistas entrevistadas, sobre a dificuldade que enfrentou durante as audições como mulher negra. Ela descreveu sentir-se como uma intrusa no espaço, como se não fosse feito para ela, e perceber olhares críticos ou assustados das pessoas a seu redor. Embora ela reconheça que nem todo mundo é deliberadamente racista, ela acredita que muitas pessoas não percebem como seu comportamento pode ser discriminatório durante o processo de seleção e profissionalização dentro das companhias de dança.

Corroborando o pensamento de Frantz Fanon³¹ (2012), que enfatiza que os negros muitas vezes têm que trabalhar mais do que os brancos para serem aceitos na história da sociedade, Luiza acha que ser negra é ter que ser ainda mais interessante e inteligente que os outros, e que a sociedade exige mais dela do que dos outros. Mesmo na faculdade de Direito, ela sentia que precisava ser a mais polida e organizada, representando o ideal de uma “advogada dos sonhos”, porque senão seria difícil para ela ganhar a confiança das pessoas. Ela afirma que sentiu essa pressão no início de sua carreira. Apesar de sua confiança em suas habilidades, ela ainda se sentia insegura e indesejável nos espaços nos quais fez o teste.

Como mulher negra, Luiza explica que é impossível discorrer sobre sua experiência como dançarina sem tocar na questão racial, revelando que não é fácil trabalhar em um lugar onde não está cercada por seus pares, e esse é um dos motivos que a levaram a escrever o livro *Manual de Sobrevivência para Bailarinos Negros em Companhias de Dança*, como projeto de mestrado. Luiza expressa sua frustração com os milhões de rótulos e estereótipos que a brancura coloca nas dançarinas negras. Ela acredita que tais classificações colocam a profissional negra como uma espécie de chaveiro do homem branco, que espera sempre um sorriso de anuência e que se jogue o jogo junto. Ela explica que, quando os dançarinos negros tentam se esforçar e estabelecer seus limites, muitas vezes são rotulados de maneiras que não correspondem à realidade:

Porque eles acham isso: que a gente tem que ser o chaveirinho do branco, tem que ficar sempre bem sorrindo das brincadeiras e tal... Se você fala ‘não’, por mais doce que você seja, o fato de você falar... ‘Ahhhh... se acha’ ou ‘quer problematizar’. Então é uma dificuldade que eu encontro, sendo uma bailarina negra em companhias majoritariamente brancas, é o fato de ter que lidar com os milhões de estereótipos e etiquetas que te colocam (Luiza Meireles, 2020).

Em relação a bailarinas negras em destaque atualmente no Brasil, Luiza observa que são poucas as que aparecem em companhias de dança mais renomadas, que “é uma raridade vê-las”. Ela lista algumas bailarinas que conhece, como Mariana do Rosário, do *Balé da Cidade de São Paulo*, e Daiana Britto, que esteve no *Balé do Teatro Guaíra* e agora está no BTCA. Luiza está feliz por ter visto quatro garotas negras entrarem no BTCA por meio de uma audição, mas ainda sente que há poucas dançarinas clássicas negras no Brasil. Ela menciona Ingrid Silva, que está fora, como a única outra dançarina clássica negra proeminente que ela conhece no Brasil.

³¹ Frantz Fanon, psiquiatra, filósofo e revolucionário martinicano que desempenhou um papel significativo nas lutas anticoloniais de meados do século XX. Seus trabalhos estão focados na análise dos efeitos psicológicos e sociais da colonização, racismo e descolonização sobre os povos colonizados.

Quando foi questionada sobre sua percepção sobre o campo artístico da dança clássica em relação aos bailarinos negros, Luiza expressou sua crença de que existe uma incompatibilidade de mercado no Brasil, pois o mercado não absorve dançarinos negros. Dando o exemplo de sua realidade, relata que há muitas meninas negras talentosas em Salvador, onde ela vê muito potencial na escola de dança da Fundação Cultural, que é gratuita e tem mais de 90% de alunas negras. Enfatizando a força do não dito, Luiza sugere que a ausência de mulheres negras em uma companhia de dança de Salvador, capital do estado da Bahia, uma das cidades do Brasil com maior proporção de negros, na qual 80% de sua população se identifica como negra ou parda (IBGE, 2019), diz muito sobre a escassez de diversidade e de representatividade nas artes.

Apesar de seus esforços para combater o racismo, ela reconhece a história do País de tratar os negros como inferiores, algo que ainda persiste na sociedade. Luiza crê que o mercado do balé clássico é particularmente difícil para bailarinos negros, pois é uma guerra de titãs para entrar nele, ademais, é um desafio para um mercado inerentemente racista ver beleza em pessoas negras. Nas companhias de maior visibilidade, ela observou que há pouquíssimas mulheres negras em cena, dando-se a entender que o que é considerado bonito e atraente não são os cabelos, a pele ou os traços negros, tornando-se um assunto muito pessoal de enfrentamento diário para ela.

Luiza observou que há pouquíssimas bailarinas negras nas companhias e que o problema de gênero também é significativo. Ela sugere às companhias investir em bailarinos negros como investem em bailarinos brancos, mas sem esperar que os bailarinos negros sejam perfeitos desde o início. Luiza discutiu a necessidade de maior representatividade nas companhias e as ações necessárias para alcançá-la. Com base em sua experiência como dançarina, ela destacou que o racismo na indústria é um problema velado que raramente é discutido. Segundo Luiza, se não se fala sobre o problema, não se resolve. Enfatiza ela a necessidade de profissionais negros se posicionarem e se manifestarem sobre o assunto, já que é improvável que os brancos o façam.

Ela narrou sua experiência de realizar um solo autobiográfico que abordava o tema e a resistência enfrentada por seus colegas, entre técnicos e dirigentes. Apesar das dificuldades e estigmas associados a se manifestar, Luiza persistiu em sua luta contra o racismo estrutural, e seus esforços acabaram levando à contratação de quatro mulheres negras em sua companhia. De modo geral, acredita que, para que as mulheres negras ganhem maior visibilidade e espaço nos grupos de dança, é fundamental falar abertamente sobre a questão do racismo e conscientizá-los sobre sua existência.

Luiza vê a dança como uma ferramenta de promoção do antirracismo e valorização da diversidade, pois, mesmo quando uma performance não é explicitamente sobre o racismo, a presença de dançarinos negros pode mudar a forma como o público percebe a beleza e desafia seus preconceitos. A bailarina defende que a dança pode ser um poderoso meio de promoção da igualdade e da diversidade, destacando a beleza e o valor de diversos corpos no palco.

Então... agora têm quatro mulheres negras. Quatro mulheres negras em cena tá bom. Porque, lá no Balé tem muitas bailarinas que não estão em cena, estão atuando em outros núcleos. Mas das que estão em cena dançando dessas 18, são quatro. *É a primeira vez na história que tem quatro mulheres negras no Balé, nunca teve* (Luiza Meireles, 2020).

8.1 DUAS BAILARINAS NEGRAS E SEUS ATIVISMOS

Vemos assim que a iniciação, inserção e permanência de Ingrid Silva no campo da dança e, mais especificamente do balé, só foi possível devido a instituições e projetos sociais, bolsas de estudo e apoio de alguns artistas que viabilizaram sua saída do Brasil. Como ela narra em seu livro (Silva, 2021), foi sobretudo sua mãe que ofereceu suporte para que ela pudesse escapar dos muros do racismo estrutural brasileiro. Ainda que a barreira de classe social não atingisse Luiza Meireles no seu início de formação e acesso à dança, a intersecção entre gênero e raça nos espaços que frequentava fê-la questionar muitas vezes se o espaço da dança era um local para uma mulher negra, visto que não via seus pares durante toda sua iniciação e formação em dança.

Mesmo sendo um país onde a maioria da população é formada por pretos e pardos, predominam nas companhias profissionais de dança do Brasil elencos formados por mulheres e homens brancos, reproduzindo a estrutura de desigualdades sociais em termos da cor ou raça apontadas em pesquisa de algumas instituições brasileiras. Se tomarmos como exemplo índices relacionados a mercado de trabalho, veremos que 68,6% dos cargos gerenciais são ocupados por brancos. Percentuais semelhantes são encontrados nos índices relativos à representação política: 75,6% dos deputados federais eleitos são brancos e 24,4% são negros ou pardos (IBGE, 2019).

Do mesmo modo, poucos são os exemplos de bailarinas negras brasileiras que conseguem encontrar brechas para atuar nas grandes companhias de dança profissional no Brasil, tendo em vista que essas instituições reproduzem as opressões de raça, de gênero e de classe, tanto no que se refere às estruturas de ensino da dança – via da formação – quanto às audições – via de acesso. Buscar uma maior representatividade e diversidade nos elencos profissionais de dança se faz urgente. Para isso, é preciso rever as formas de acesso à formação

de profissionais de dança, bem como as formas de ingresso nas companhias e grupos profissionais de dança.

A experiência de exclusão em seu próprio país, onde não havia oportunidades de trabalho nem exemplos a seguir, levou Ingrid Silva a atuar no exterior, onde alcançou visibilidade; soma-se a isso sua posição de liderança e estrelato como artista internacional, a permitir que Ingrid Silva provoque a discussão sobre o racismo estrutural e institucional no campo da dança profissional no Brasil:

Vamos aos fatos. O Teatro Municipal do Rio de Janeiro tem 112 anos e, ao longo de todo esse tempo, só houve 13 bailarinas negras, sendo duas retintas. Na São Paulo Companhia de Dança, só houve 10 bailarinas negras e somente duas retintas. Esses números são alarmantes e dizem por si só (Silva, 2021, p. 165).

Luiza Meireles também buscou sair do País para buscar uma carreira na Europa, por não encontrar oportunidades de trabalho e ver constantemente a ausência de bailarinas negras presente nos elencos das companhias: “[...] eu fui pra Europa inclusive, porque foi lá que eu tive a oportunidade de estudar, e eu fui catar um lugar pra mim Preta na Europa, porque no Rio de Janeiro eu sabia que não ia caber” (Luiza Meireles, 2020).

Tais fatos explicitam como o racismo ainda persiste em nossas instituições. Desse modo, faz-se urgente mobilizar o conceito de interseccionalidade para refletirmos sobre a situação de mulheres negras que tentam transpor os obstáculos da sua própria história coletiva para desenvolverem uma carreira como bailarinas profissionais. Infelizmente, a provocação que Abdias do Nascimento fez a Mercedes Baptista no final dos anos 1940 permanece atual:

[...] assim quando pintou uma negra no corpo de baile do Municipal (Teatro Municipal do Rio de Janeiro), chama atenção né. Porque lá não existia, eu estava sempre brigando publicamente e lá na instituição por causa dessa falha louca que num país de negros, no corpo de baile, não tinha nenhuma bailarina negra. E fui envenenando a Mercedes para ela enfrentar essa história de mulher negra no meio de todo mundo branco (Balé de Pé no Chão..., 2005).

Tendo em vista que a mulher negra está na base da exploração e desigualdade na sociedade brasileira, como demonstra Lélia Gonzalez, o fato de Ingrid Silva ocupar um lugar de distinção social e prestígio na esfera do balé, uma das áreas mais concorridas e restritas da dança, é um feito memorável, de fôlego e de resistência. Um feito exemplar que pode provocar uma flexibilização dos espaços institucionais de poder, como as companhias municipais de dança do centro do Brasil.

É por essas e outras razões que, ao pesquisar sobre Ingrid Silva e Luiza Meireles e as demais artistas, é necessário trazer Lélia Gonzalez para o debate. Em se tratando de uma pesquisa sobre mulheres negras, não se pode desconsiderar o legado de Lélia Gonzalez, que soube como ninguém compreender os meandros da opressão das mulheres negras ante o patriarcado e racismo na sociedade brasileira. Ao oferecer a categoria amefricanidade, ela contextualiza as experiências da diáspora a partir das vivências locais e nos convida a pensar os feminismos latinos e brasileiros a partir do ponto de vista interseccional. Um exemplo atual da influência e visibilidade das artistas ancestrais foi a bailarina Ingrid Silva, no Carnaval do Rio de Janeiro de 2022, como destaque da comissão de frente da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, no papel de Mercedes Baptista. Enfim, uma artista múltipla ocupando um espaço de estrelato e de grande visibilidade para promover seu ativismo negro por meio da promoção do pioneirismo de Mercedes Baptista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da inquietação sobre se poderia ser eu uma bailarina, ao adquirir um lugar de fala (Ribeiro, 2019) enquanto artista da dança profundamente atravessada pela interseccionalidade no decorrer da minha trajetória, este estudo, desenvolvido com artistas brasileiras negras em destaque em grandes companhias de dança do Brasil e no exterior, ajudou-me a compreender o fenômeno de como a arte reproduz desigualdades nos aspectos-chave da interseccionalidade, isso desde a iniciação e também na inserção e permanência dessas artistas negras no campo profissional da grande produção em dança.

O processo de entrada nas companhias profissionais de dança, no campo da grande produção, num mercado extremamente competitivo e seletivo, reflete as dificuldades de bailarinas negras no acesso a escolas de formação em dança e permanência no processo de profissionalização, na maioria das vezes a dificuldades desse acesso se dá por questões de classe social e distância dos grandes centros, onde geralmente essas escolas e instituições se encontram. Percebeu-se a partir das narrativas, que a disparidade no número de candidatas negras em relação às candidatas brancas nos elencos é muito grande, pois, no momento das audições, bailarinas atravessadas pela interseccionalidade tem um processo muito mais difícil para ter acesso a esse lugar nas seleções.

O racismo institucional se mostra presente quando, das sete companhias analisadas, apenas uma companhia brasileira e uma fora do Brasil era composta por avaliadores negros durante o processo de seleção. As companhias com avaliadores negros presentes são a *Dance Theatre of Harlem*, criada por artistas negros como forma de enfrentamento à falta de visibilidade de bailarinos negros nos Estados Unidos e no Brasil, o Balé da Cidade de São Paulo, dirigido então por Ismael Ivo, seu primeiro diretor negro. É importante ressaltar que a representatividade nas bancas avaliadoras no momento de seleção de elencos das grandes companhias de dança tem um papel crucial no incentivo e visibilidade para bailarinas negras ocuparem estes espaços. Um exemplo dessa representatividade é o caso de Grécia Catarina, que se sentiu motivada e que poderia pertencer a uma grande companhia de dança ao ver a figura de um diretor negro presente em sua audição.

As análises demonstraram também que relações étnico-raciais não se fazem presentes e perceptíveis nos processos de audições nas companhias analisadas, não havendo políticas de fomento à diversidade de elencos, debates sobre as questões nas companhias ou políticas de cotas para artistas negros, o que reflete no campo da dança o racismo estrutural perpetuado por gerações na sociedade (Almeida, 2022).

Ao analisar as narrativas das artistas entrevistadas, é possível perceber que aspectos da interseccionalidade (raça, gênero e classe) interferem direta e fortemente na trajetória na dança

profissional, desde o momento de sua entrada, que normalmente se limita a opções de projetos sociais e bolsas em escolas de dança. No entanto, sabemos que mesmo depois dessa entrada há obstáculos de classe social, de ordem financeira, que envolvem restrições de acesso a saúde, moradia e educação de qualidade. Ou seja, o fato de ter acesso, na maioria dos casos, não é uma garantia às bailarinas de estarem livres de preconceitos raciais, tais como a sociedade reproduz.

Como comprovam as entrevistas, de modo geral, a arte, por meio de suas instituições de cultura, assim como as escolas especializadas de artes ou de dança, reproduz as desigualdades de raça, de gênero e de classe nos termos de análise da interseccionalidade ou, nas palavras de Lélia Gonzalez, por intermédio da tríplice opressão, na qual a mulher negra sofre a maior opressão e o mais forte apagamento. Isso só se modifica a partir do momento que atingem o estrelato, uma condição para poucas.

Questões estéticas relacionadas ao corpo da mulher negra na dança aparecem como barreira no início da formação dessas artistas e, após isso, passam a ser motivo de potência, de capital corporal, social e econômico. Se muitas vezes suas curvas acentuadas, seus cabelos crespos, a ausência de artigos nos tons de pele negra eram motivo de distanciamento e exclusão de espaços onde predominava uma mesma forma e cor, posteriormente, na permanência, já inseridas nessas companhias, estas artistas se utilizaram da sua presença, do seu cabelo *black power*, suas tranças, suas curvas, suas matizes de pele como contribuição de atualização das práticas artísticas através de contribuições estéticas e culturais em várias dimensões (Martins, 1997; Gomes, 2003). A exemplo das precursoras das danças negras, apresentadas nesta pesquisa, Josephine Baker, Katherine Dunham e Mercedes Baptista, as artistas colaboradoras neste estudo empregam de sua visibilidade e de reconhecimento nas artes para o enfrentamento da luta antirracista.

As autoras negras, junto com as colaboradoras do estudo, impactam e atualizam a estética da cena e principalmente carregam e promovem um processo civilizatório (Conrado, 2006) africano, que ajuda a dar visibilidade ao patrimônio afrodiáspórico de mover, de se expressar, de dançar. Tais artistas, com suas potências, seus corpos, seus cabelos, sua virtuosidade e seu enfrentamento diário dentro e fora de cena representam um combate ao racismo no campo da dança, porém não é isso suficiente para significativas mudanças estruturais e institucionais, ainda que elas, como artistas de legitimidade e de reconhecimento no campo das artes, forcem as mais diversas instituições a se repensarem, mesmo que somente pelo fato de suas presenças, ativismos e narrativas. É preciso, com a promoção de políticas antirracistas e de inclusão nas instituições de cultura e artes, nas instituições escolares de formação em dança e nas grandes companhias, adequar o espaço de cena e formação, transformando a experiência de grupos ou

coletivos subalternizados e excluídos que reivindicam sua existência, como é o caso das mulheres negras. Espero que esta pesquisa seja uma contribuição nesse sentido, e que a análise das narrativas dessas mulheres negras na dança possa servir de reflexão para encontrarmos caminhos por meio dos quais a negritude possa ser celebrada em sua plenitude, potência, força e presença nas grandes companhias de dança profissional no Brasil.

REFERÊNCIAS

- 'FAZ Diferença ver corpo negro na dança', diz bailarina do Balé da Cidade. **Universa UOL**, 11 nov. 2019. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/11/11/para-se-livrar-de-estigma-da-cor-bailarina-negra-dominou-todas-as-tecnicas.htm>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araújo. **História do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC**. Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2022.
- ANDREOLI, Giuliano Souza; CANELHAS, Larissa. A dança e as relações de gênero: uma reflexão sobre a interação entre meninos e meninas em uma aula de dança. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, v. 37, n. 37, p. 375-394, 2019.
- BAILARINA faz história como a primeira negra protagonista no clássico 'O Lago dos Cisnes' em Curitiba. **G1 RPC**, Curitiba, 26 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2022/07/26/bailarina-faz-historia-como-a-primeira-negra-protagonista-no-classico-o-lago-dos-cisnes-em-curitiba.ghtml> Acesso em: 08 dez. 2022.
- BAIROS, Luiza. Nossos feminismos revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, 1995.
- BALÉ de pé no chão. Direção: Marianna Monteiro e Lilian Solá Santiago. Produção: Terra Firme Digital. Coprodução: SESC TV, 2005. Documentário. (52 min.).
- BATE-PAPO com Ana Paulino, bailarina do Joburg Ballet. **Labè**, 23 jan. 2020. Disponível em: <https://labeoficial.com/blogs/da-danca-para-a-vida/bate-papo-com-ana-paulino-bailarina-do-jobourg-ballet>. Acesso em: 15 fev. 2023.
- BATISTA, Valdoni Ribeiro; RAUEN, Margarida Gandara. A desarticulação do androcentrismo e da discriminação interseccional por meio do ensino da arte contemporânea. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 17, n. 14, p. 72-95, 2017.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BERRIEL, Matheus. Mercedes Baptista, 100 anos de um símbolo da cultura afro-brasileira. **Folha 1**, Campos dos Goytacazes, 21 maio 2021. Disponível em: https://www.folha1.com.br/_conteudo/2021/05/cultura_e_lazer/1272475-mercedes-baptista-100-anos-de-um-simbolo-da-cultura-afro-brasileira.html. Acesso em: 02 jan. 2023.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.
- BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 7, n. 13, p. 237-251, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 26, p. 329-376, jan./jun. 2006.

BRITO, Deise Santos de. **Casamento de preto**: Um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo. 2019. 270 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/182600>. Acesso em: 11 abr. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARBY, Hazel. White Woman Listen! Black Feminism and the Boundaries of Sisterhood. In: CENTRE FOR CONTEMPORARY CULTURAL STUDIES (Comp.). **The Empire Strikes Back**: Race and Racism in Seventies' Britain. London: Hutchinson, 1982.

CARDOSO, Claudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 965-986, 2014.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: ASHOKA Empreendedores Sociais; TAKANO Cidadania (Org.). **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Takano Ed, 2003a. (Coleção valores e atitudes. Série Valores; nº 1. Não discriminação).

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos avançados**, v. 17, p. 117-133, 2003b.

COLLINS, Patricia Hill. Black feminist thought in the matrix of domination. In: COLLINS, Patricia Hill. **Black feminist thought**: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment. London; New York: Routledge, 1990. p. 221-238.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought**: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. London; New York: Routledge, 2000.

COLLINS, Patricia Hill. O que é um nome? Mulherismo, feminismo negro e além disso. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 51, 2017.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Dança, étnica afro-baiana: educação arte e movimento. In: SIQUEIRA, Maria de Lourdes (Org.). **Imagens Negras**: ancestralidade, diversidade e educação. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 17-46.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Artes Cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica. **Repertório**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 29, 2017.

CORRÊA, Ioneide Marques; BARBOSA, Iris de Fátima Lima. ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p. **Nova Revista Amazônica**, v. 10, n. 1, p. 193-195, 2022.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, n. 1, article 8, p. 538-554, 1989.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**, v. 32, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002.

DANTAS, Mônica Fagundes. O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. **Revista CAMHU Ciências e Artes do corpo**, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/viewFile/1300/925>. Acesso em: 12 dez. 2022.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. (1981). São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DE PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado; DE PAULA, Murilo. **Encontro mulheres negras na dança**. São Paulo: Império do Livro, 2015.

DOMINGUES, Petrônio. A ‘Vênus negra’: Josephine Baker e a modernidade afro atlântica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, p. 95-124, 2010.

DORLIN, Elsa. **Séxo, gênero y sexualidades**. Introducción a la teoría feminista. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, v. 6, n. 2, p. 115-124, 2017.

FRÓES, Jorge. **Poemas negros e outros nem tanto**. Porto Alegre: UMESPA, 2019.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167-182, jan./jun. 2003.

GONÇALVES, Anderson Tiago Peixoto. Análise de Conteúdo, Análise do Discurso e Análise de Conversação: estudo preliminar sobre diferenças conceituais e teórico-metodológicas. **Administração: Ensino E Pesquisa**, v. 17, n. 2, p. 275-300, 2016.

GONZALEZ, Lélia. Cultura, Etnicidade e Trabalho: Efeitos Linguísticos e Políticos na Exploração das Mulheres. In: ENCONTRO NACIONAL DA LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, PITTSBURGH, 8., 1979, Pittsburgh. **Anais [...]**. Pittsburgh, abr. 1979. Disponível em: <http://www.patriciamagno.com.br/wp-content/uploads/2021/04/GO17451.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2022.

GONZALEZ, Lélia. Beleza negra, ou ora yê-yê-ô. **Mulherio**, São Paulo, ano II, n. 6, p. 4, mar/abr., 1981.

GONZALEZ, Lélia. A mulher negra na sociedade brasileira. In: LUZ, Madel (Org.). **O lugar da mulher**: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Graal, 1982. p. 87-104.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura Brasileira. In: SILVA, Luiz Antônio. **Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos**. Brasília, DF: Anpocs, 1983. p. 223-244.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988a. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-lesia-gonzalez1.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2022.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988b.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2018.

hooks, bell. **Feminist theory**: from margin to center. (1984). Boston, MA: South and Press, 2000.

hooks, bell. The Significance of Feminism. In: HIER, Sean P. **Contemporary Sociological Thought**. Toronto: Canadian Scholars, 2005.

hooks, bell. Feminism is for everybody. In: hooks, bell. **Ideals and Ideologies**. London; New York: Routledge, 2019a. p. 421 426.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Editora Elefante, 2019b.

hooks, bell. **Erguer a voz**: Pensar Como Feminista, Pensar Como Negra. São Paulo: Editora Elefante, 2019c.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil**. Rio de Janeiro: IBGE, 2019.

JESUS, Carolina Maria de. **Meu estranho diário**. São Paulo: Xamã, 1996.

JORDAN, June. **Kissing God Goodbye**: Poems, 1991-1997. New York: Anchor, 1997.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista narrativa. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático, v. 4, p. 90-113, 2002.

LE MOS, Anielle Conceição. **Efeitos da demonstração autocontrolada na aprendizagem de uma habilidade motora sequencial do ballet clássico em crianças**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Escola Superior de Educação Física, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

LIMA, Ana Nery Correia. Mulheres militantes negras: a interseccionalidade de gênero e raça na produção das identidades contemporâneas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2, 2013, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte, 2013. p. 15.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós estruturalista. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

MARASCIULO, Marília. Mercedes Baptista, a 1ª bailarina negra do Theatro Municipal do Rio. **Galileu G1**, São Paulo, 17 dez. 2021. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2021/12/mercedes-baptista-1-bailarina-negra-do-theatro-municipal-do-rio.html>. Acesso em: 02 jan. 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

McCALL, Leslie. The Complexity of Intersectionality. **Signs**, v. 30, n. 3, p. 1771-1800, 2005.

MOZZATO, Anelise Rebelato; GRZYBOVSKI, Denize. Análise de conteúdo como técnica de análise de dados qualitativos no campo da administração: potencial e desafios. **Revista de Administração Contemporânea**, v. 15, p. 731-747, 2011.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. A perspectiva interseccional de Lélia Gonzalez. In: CHALOUB, Sidney; PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Pensadores negros-pensadoras negras**: Brasil, séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: MC& G Editorial; Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

RIBEIRO, Matilde. Mulheres Negras Brasileiras de Bertioga: a Beijing. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 446, 1995.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 10, 2013, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, 2013. p. 1-12.

SANTOS, Emilena S. Intérpretes da dança de expressão negra: contextos da arte de estar em cena. **Revista de Ciências Humanas**, Viçosa, v. 14, n. 1, p. 58-73, jan./jun. 2014.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, Ingrid. **A sapatilha que mudou meu mundo**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

SILVA, Suzane Weber da et al. Mobilizando o conceito de interseccionalidade à luz da obra de Lélia Gonzalez: três estudos de caso em dança. **ARJ - Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 9, n. 2, 2022.

SILVA, Suzane Weber da. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 5., 2009, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: ABRACE, 2009.

STEARNS, Marshall Winslow; STEARNS, Jean. **Jazz dance**: The story of American vernacular dance. Cambridge: Da Capo Press, 1968.

SUQUET, Annie. **L'Éveil des modernités**. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945). Pantin: Centre national de la danse, 2012.

TRUTH, Sojourner. **Ain't I a Woman?**. Feminist theory: A reader, 1851. p. 79.

WALKER, Alice. **In search of our mothers' gardens**: womanist prose. Nova York: Harcourt, 1983.

YIN, Robert K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman Editora, 2015.

APÊNDICE A – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Nome da entrevistada:

Idade:

Cidade/Estado:

1. Você se lembra da última vez que você dançou? Como foi?
2. Você começou a dançar com qual idade?
3. Nessa idade, a dança era algo que você já sabia que gostava?
4. Eu gostaria que você me contasse como começou a dançar, seus cursos, escolas e professores.
5. Qual estilo de dança você acha que define melhor sua formação?
6. Eu gostaria que você contasse suas experiências mais significativas para sua formação (locais mais importantes que dançou)
7. Quais foram as maiores dificuldades ou desafios que você encontrou quando iniciou a dança? E atualmente?
8. O que a levou a buscar a dança _____?
9. Qual foi o momento mais marcante da sua carreira?
10. Você tem formação em outras áreas artísticas? Conte-me sobre essas experiências.
11. Quais suas referências artísticas? E na dança X?
12. Você tem alguma(s) influência(s) e/ou referência(s) de bailarinas negras? Quais?
13. Quantas bailarinas negras você conhece em lugares de destaque na dança XX?
14. Como você se percebe no mundo artístico enquanto artista/bailarina?

15. Como você percebe o campo artístico da dança X em relação aos bailarinos negros?
16. Como você vê/percebe a questão de representatividade das bailarinas negras em companhias de dança brasileira que tem visibilidade nos centros urbanos ?
17. O que você acha que é preciso para uma maior representatividade em uma cias profissionais de dança ?
18. Quais as qualidades que você acredita que possui em termos de dança?
19. Você acredita que a arte pode ser uma forma de combate ao racismo?
De que forma?
20. Pode apontar prós e contras?
21. Se é difícil para qualquer bailarina de alto nível técnico entrar numa companhia, para as mulheres negras é mais ainda. O que você acha que possui em termos de dança que te levou a estar nessa posição?
22. Qual foi o momento em que você se deu de conta do seu ativismo através da dança?
23. Quantas bailarinas mulheres há na sua cia de dança? E quantas negras?
24. Como foi sua audição para entrada na cia? você foi avaliada por quem?
Havia profissionais negros avaliando você?

APÊNDICE B – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A ideia central do projeto de pesquisa de doutorado intitulado **“Representatividade de bailarinas negras na dança profissional: Discursos e visibilidades”** é compreender, identificar e analisar aspectos da representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior, bem como compreender as relações étnico raciais e de gênero implicadas em cada contexto da dança as quais as participantes do estudo estão inseridas.

Eu, Anielle Lemos, declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, supervisionadas pela orientadora Prof. Dr. Suzane Weber da Silva durante o processo de pesquisa. As participantes desse estudo, a colaboração na pesquisa é voluntária e os dados coletados serão divulgados no texto, inclusive nome, imagens e dados pessoais. Há também a possibilidade de anonimato – sem exposição de nome e imagem no documentário e no texto escrito – caso a bailarina convidada desejar participar, preservando a sua identidade. Além disso, a participante terá acesso ao material produzido antes da divulgação, podendo escolher a retirada de informações e imagens referentes a sua entrevista. Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à entrevistada. Se no decorrer da pesquisa, a participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisadora responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo

telefone (53) 98110 0087 e (51) 3308 4379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas).

Porto Alegre, 28 de abril de 2020.



Pesquisadora Anielle Conceição Lemos

Doutoranda em Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu MARIA EMÍLIA DA CRUZ GOMES, concordo em participar desta pesquisa. Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

São Paulo, 28 de Abril de 2020



Ass. Maria Emilia Gomes

Bailarina

Cia Druw

T.F. Style Cia de Dança



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



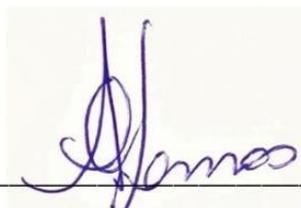
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A ideia central do projeto de pesquisa de doutorado intitulado **“Representatividade de bailarinas negras na dança profissional: Discursos e visibilidades”** é compreender, identificar e analisar aspectos da representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior, bem como compreender as relações étnico raciais e de gênero implicadas em cada contexto da dança as quais as participantes do estudo estão inseridas.

Eu, Anielle Lemos, declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, supervisionadas pela orientadora Prof. Dr. Suzane Weber da Silva durante o processo de pesquisa. As participantes desse estudo, a colaboração na pesquisa é voluntária e os dados coletados serão divulgados no texto, inclusive nome, imagens e dados pessoais. Há também a possibilidade de anonimato – sem exposição de nome e imagem no documentário e no texto escrito – caso a bailarina convidada desejar participar, preservando a sua identidade. Além disso, a participante terá acesso ao material produzido antes da divulgação, podendo escolher a retirada de informações e imagens referentes a sua entrevista. Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à entrevistada. Se no decorrer da pesquisa, a participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisadora responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (53) 98110 0087 e (51) 3308 4379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas).

Porto Alegre, 11 de maio de 2020.



Pesquisadora Anielle Conceição Lemos

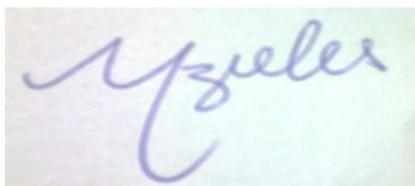
Doutoranda em Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu , concordo em participar desta pesquisa. Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

Salvador, 11 de maio de 2020



Ass. Luiza Meireles
Bailarina
Balé Teatro Castro Alves



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

A ideia central do projeto de pesquisa de doutorado intitulado **“Representatividade de bailarinas negras na dança profissional: Discursos e visibilidades”** é compreender, identificar e analisar aspectos da representatividade de bailarinas negras brasileiras atuantes em companhias profissionais de dança no Brasil e no exterior, bem como compreender as relações étnico raciais e de gênero implicadas em cada contexto da dança as quais as participantes do estudo estão inseridas.

Eu, Anielle Lemos, declaro estar comprometida com a observação das questões éticas que envolvem esse tipo de trabalho, realizando pessoalmente as entrevistas, supervisionadas pela orientadora Prof. Dr. Suzane Weber da Silva durante o processo de pesquisa. As participantes desse estudo, a colaboração na pesquisa é voluntária e os dados coletados serão divulgados no texto, inclusive nome, imagens e dados pessoais. Há também a possibilidade de anonimato – sem exposição de nome e imagem no documentário e no texto escrito – caso a bailarina convidada desejar participar, preservando a sua identidade. Além disso, a participante terá acesso ao material produzido antes da divulgação, podendo escolher a retirada de informações e imagens referentes a sua entrevista. Declaro também que a adesão a esta pesquisa não oferece risco ou prejuízo à entrevistada. Se no decorrer da pesquisa, a participante resolver não mais continuar, terá toda liberdade de fazê-lo, sem que isso lhe cause qualquer prejuízo.

Como pesquisadora responsável por esta pesquisa, comprometo-me a elucidar qualquer dúvida ou necessidade de explicação que eventualmente a participante

venha a ter, seja no momento da entrevista ou posteriormente pelo telefone (53) 98110 0087 e (51) 3308 4379 (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas).

Porto Alegre, 03 de maio de 2020



Pesquisadora Anielle Conceição Lemos

Doutoranda em Artes Cênicas

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Após ter sido devidamente informada de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu Angrid Silva, concordo em participar desta pesquisa. Autorizo a utilização de imagens em fotografia e vídeo, bem como de depoimentos na pesquisa e do meu nome. Estas imagens podem ser publicadas em revista e online.

_____, _____ de _____ de _____



Ass. Ingrid Silva
Bailarina
Dance Theatre of Harlem

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO BRUTA DE ENTREVISTA (INGRID SILVA – DANCE THEATRE OF HARLEM)

Ingrid S: Oi!

Anielle L: *Oi Ingrid, tudo bem?*

Ingrid S: Tudo e você?

Anielle L: *Tudo bem! Prazer, eu sou a Anielle Lemos, sou bailarina, professora, coreógrafa aqui bem no sul do Rio Grande do Sul... Atualmente eu estou cursando Doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal em Porto Alegre, e a minha tese tem como temática a representatividade de bailarinas negras em companhias profissionais de dança. Então, a ideia é cruzar os discursos de várias bailarinas, em grandes companhias de dança – dentro e fora do País –, mas bailarinas brasileiras, para entender como é que funciona e como é essa percepção de representatividade a partir de quem tá no palco, de quem dança, e não da plateia, não de agente diferentes. Então a ideia é a gente fazer uma entrevista em formato de conversa, tem um pequeno roteiro... Algumas coisas eu não vou te perguntar, porque eu já vi várias entrevistas tuas, já li vários materiais...*

Ingrid S: Se você tiver alguma dúvida pode perguntar... Porque nem todas as matérias e as coisas que estão nas redes são corretas [risos].

Anielle L: *[risos] Ah tá, ok! Então, é nem no formato de uma conversa... você mais recapitulando como foi essa trajetória e como tu percebe alguns pontos hoje em dia enquanto artista. Pode ser?*

Ingrid S: Pode, claro!

Anielle L: *Qual foi a última vez que tu dançou antes desse período de quarentena?*

Ingrid S: *Nooossa!* Em março. Dia 13 de março.

Anielle L: *E como é que foi?*

Ingrid S: Foi *incrível* né! Tô morrendo de saudade de voltar pro palco, essa vida de quarentena tá sendo uma adaptação muito diferente pra gente agora... A gente tava em Detroit na verdade, foi meio no início que isso tudo tava acontecendo... Aqui em Nova Iorque a gente já tinha

vários casos, mas eles tavam, acham que ‘tá tudo sobre controle... que nada ia acontecer...’, mas o mundo já tava acabando já fazia tempo. Então, a gente tava no *tour*, e essa foi uma parada depois de fevereiro – que a gente teve duas semanas de folga – e a gente ia pra outras cidades. Então a gente parou por ali e voltou pra Nova Iorque.

Anielle L: *Como é que foi teu início de trajetória... Tu iniciou em um projeto Dançando para não Dançar...*

Ingrid S: Isso. Eu entrei para o *Dançando para não Dançar* com oito anos, mas já fazia outros esportes... Balé na verdade nunca foi o meu sonho... sempre veio simultaneamente, sempre veio assim... E foi muito importante essa entrada do balé na minha vida, porque... Eu morava em Benfica – que é uma comunidade do Rio de Janeiro, no bairro da Zona Norte –, e eu ia pra Vila Olímpica da Mangueira. Esse projeto foi fundado por uma professora que tinha ida pra Cuba, viu como era a crise em Cuba, voltou pro Brasil e resolveu fazer algo de bom pra arte, e criou esse projeto.

Anielle L: *Qual o nome da professora?*

Ingrid S: Thereza Aguilar. Esse projeto, na verdade, foi um dos primeiros projetos no Brasil nas comunidades de dança. Hoje em dia tem *vários* projetos... Inclusive eu conheço vários deles que são bem legais e têm ajudado *muitas* crianças. Mas o dela foi o único que realmente tirou as crianças da sua zona de conforto e levou pra escolas fora do país. Eu, inclusive, fui a última que o projeto mandou pra Nova Iorque através da bolsa de estudos... E, a partir dessa escola, eu fiz aula na Escola de Dança Maria Olenewa, no Centro de Movimento Deborah Colker... estagiei com o Grupo Corpo e depois vim pro *Dance Theatre of Harlem*.

Anielle L: *Tu consegue elencar as experiências mais significativas durante a tua formação?*

Ingrid S: Experiências significativas... Olha, eu vi muita diferença quando eu comecei no balé em termos de disciplina, dedicação... Porque o balé não é fácil... é uma arte que é muito difícil... Eu acho que, hoje em dia, você tem mais oportunidade dessa arte, tá aberta pra todos... Não é normal, não é comum, não são todas as pessoas que têm oportunidade... Mas, as que têm, e que têm talento, acabam conseguindo mais frutos disso... O que não deixa de ser fácil, porque, quando as pessoas vão pra outras escolas ou vão pra companhias de verdade, profissionais, elas acabam sofrendo um choque muito grande. Porque a gente tá nas nossas escolas há muito tempo né... o bailarino tá na sua escolinha há muito tempo, tá acostumado

com aquele ritmo da professora; quando vai pra uma companhia de verdade, é como se tivesse te jogado pros leões. E é ali que você realmente aprende. Então, eu acho que a minha experiência de amadurecimento também foi muito grande, pra crescer, pra aprender como é que funciona... paciência também foi muito importante, porque às vezes a gente quer tudo acontecendo ao mesmo tempo e a vida não é assim. Então essa foi uma experiência que eu consegui carregar até hoje.

Anielle L: *E passando por essa trajetória toda, do Rio até Nova Iorque, quais foram as maiores dificuldades ou desafios que tu teve quando tu começou a dançar, lá no início?*

Ingrid S: Nossa, muito louco, porque... Quando se fala em dificuldade, desafio... pra algumas pessoas talvez... não sei... eu não lembro de nenhuma dificuldade ou desafio, porque o projeto que eu tava era numa comunidade, onde todo mundo se parecia comigo... E os meus pais nunca tiveram que gastar com *nada* do balé. Tudo, o projeto dava entendeu? Eu sei que tem outras pessoas que têm vários gastos, passam por preconceitos, que é *muito* complicado no mundo da dança – realmente acontece –, mas eu graças a deus tive uma passagem, uma jornada um pouco mais calma, mais branda. Dificuldade que eu diria, foi quando eu cheguei aqui com a língua e a adaptação num país diferente sem a minha família. Eu acho que isso foi muito difícil; primeiro: foi a minha primeira viagem internacional, saindo do Brasil, nunca tinha ido pra nenhum outro lugar na vida... eu tinha 18 anos e eu não falava inglês. Eu vim diretamente pra dançar. E, pra mim, foi um choque muito grande, eu sempre fui muito unida com a minha família, nós somos muito presentes uns nas vidas dos outros, e pra mim isso foi tipo... ‘uou! o que tá acontecendo’. Mas eu acho que foi isso, foi chegar aqui e me ver num mundo diferente – como uma imigrante –, não que eu tivesse tirando o lugar de ninguém, mas o que eu tive que lutar pra conseguir os meus próprios méritos na dança, não é fácil... As pessoas acham que, às vezes, você sai do país e entra numa companhia ‘ai, a vida dela tá feita!’, não é, gente, é muito difícil... Você competindo com mais outras pessoas que são tão boas *quanto você*, e você mostrar porque você é bom sabe... Porque que você tá ali. E a companhia que eu tava, que também é outro passo muito grande na minha vida, eu tive esse privilégio, era uma companhia negra. Então realmente me achei, sabe. Eu saí do País, que tem uma diversidade muito grande, fui pra várias escolinhas que eu era a única – nessas escolas –, e depois, eu consegui me achar em uma companhia que era pra mim. Então ali eu realmente falei ‘caramba! Onde eu vivi esse tempo todo?’. E foi muito gratificante tá num lugar onde eu não tive julgamento, questionamento, ninguém falou ‘ai, o seu corpo não é pra isso’... Era simplesmente,

estritamente sobre a técnica, sobre o que a gente dançava, sobre o nosso trabalho, sobre a nossa arte.

Anielle L: *Tu consegue elencar o momento mais marcante da tua carreira?*

Ingrid S: Ah, com certeza! Quando a gente dançou agora no Brasil. Ano passado, foi a primeira vez que eu dancei pra minha família completa (meu pai, minha mãe, minha avó, meu irmão, meu irmãozinho mais novo), foi um dos momentos assim ‘cara, agora posso me aposentar’, eu fiz o que eu tinha que fazer... Porque a minha vó nunca mais tinha me visto dançar, depois que eu vim pra cá – ela nunca veio pra cá –, e a minha mãe veio ano passado, meu pai nunca tinha visto profissionalmente, no palco com efeito, com tudo, sabe? Eles nunca tinham visto... Então aquilo pra mim era como se eu tivesse falando ‘olha, foi por esse motivo que vocês deixaram eu vir, sabe? Essa é a pessoa que eu sou agora, espero que vocês estejam orgulhosos!’. Então acho que, pra mim, este foi um dos momentos mais felizes da minha carreira: esse momento de gratidão de tudo que a minha família fez por mim e eu por tá mostrando pra eles o meu trabalho.

Anielle L: *Ingrid, tu tens formação em outras áreas artísticas?*

Ingrid S: Então, eu fiz a Universidade de Dança da Cidade, na Lagoa, no Rio... como complemento do balé, mas eu não terminei essa faculdade, porque foi quando eu ganhei a bolsa pra vir pra cá. Eu já fiz curso de modelo no Brasil e já fiz alguns trabalhos, mas quando era criança, e fazia curso de teatro. Mas, fora isso, só o balé mesmo. E, depois que eu vim pra cá, eu trabalhei com outras companhias, vários coreógrafos, então eu danço: balé clássico, neoclássico, contemporâneo... E eu descobri que o balé, na verdade, não é só um veículo, sabe? O mundo do balé, ele destrinchado, dependendo dos coreógrafos, você pode dançar um balé clássico nas pontas, mas de uma outra forma totalmente diferente. Então eu fui tendo experiências diferentes depois que eu vim pra cá.

Anielle L: *Você falou que fez teatro, onde você fez?*

Ingrid S: Ai, caramba! Não lembro... tem que perguntar à minha mãe (a loka!) [risos].

Anielle L: *Mas isso no Rio?*

Ingrid S: Isso, isso no Rio! Eu fiz um curso de teatro, eu e meu irmão, durante *anos*, anos, anos... mas eu não lembro qual era o nome da escola. Ai, desculpa.

Anielle L: *Tranquilo, imagina. E, pensando nas tuas referências artísticas, quais são?*

Ingrid S: Olha... Sinceramente, foram muito poucas. A Ana Botafogo me conhece desde os oito anos de idade, então ela, pra mim, é uma referência muito grande. Eu também tento trazer referências que são de pessoas que não dançam, tipo a minha mãe, que pra mim é uma referência muito grande. A minha história, pra mim... Eu acho que, às vezes, a gente procura muito do lado de fora né, a gente não se olha... E eu aprendi muito isso durante os anos, por que não dar valor a minha própria jornada, sabe? Pensa onde você começou ali e onde você tá agora e pra onde você quer ir. Então, eu acho que isso pra mim foram momentos na minha vida que realmente me abriram os olhos... Onde eu tô hoje em dia, a jornada que eu tive, que eu tenho hoje em dia, o quanto isso mudou a minha visão do que é a minha inspiração.

Anielle L: *E na Dança Clássica, tuas referências quais são, quais foram?*

Ingrid S: Olha... Depois que eu vim pra cá, através da Bethânia Gomes – que a mãe dela é Beatriz Nascimento –, ela virou uma grande referência pra mim... Tem minha professora Thereza Aguilar, Ana Botafogo... Agora a gente tem *mais* referências online, tem muitas bailarinas que eu gosto, mas... eu acho que ainda falta um pouco de referência do nosso lado negro, assim, sabe? Eu acho que falta ainda ter mais bailarinas que são conhecidas ou não conhecidas. Por isso até eu fundei um projeto chamado *Blacks in Ballet*, que a gente vai fazer uma biblioteca online no *Instagram*, e criamos um site aonde a gente vai divulgar a história de vários bailarinos negros do mundo todo. Pra que não haja esse *gap* assim: ninguém conhece, ninguém sabe, ninguém nunca ouviu falar dessa pessoa? A gente vai vir aqui pra mudar isso.

Anielle L: *Complementando essa pergunta, quais as referências de bailarinas negras que tu tem?*

Ingrid S: Poucas. Assim, sinceramente, só a Bethânia Gomes mesmo, que eu conheci naquela época... o Arthur Michel, que é homem e é o fundador do *Dance Theatre of Harlem*, tem o Charmaine Hunter, que também dançou na companhia do *Dance Theatre of Harlem*... Mas, assim, todas essas pessoas, sem tirar a Bethânia, são americanos. No Brasil ainda é muito difícil, tem a Mercedes Baptista, mas ela não foi clássica. Eles nunca deram essa oportunidade pra ela. Então, ela teve que ir pro lado contemporâneo. Então, assim, é muito... *cansativo* às vezes a gente ter esses diálogos de tipo “ai, será que o Brasil mudou? Será que a gente evoluiu de alguma forma?”. A gente não vai pra lugar *nenhum*, e é muito chato isso. Porque a gente também criou, eu criei com esse projeto *Blacks in Ballet* um grupo de 30 bailarinos negros que

dançam em outras companhias, que não estão tão conhecidos, mas que não tiveram oportunidade no Brasil. Então, o leque dessa galera cresce cada vez mais, porque no nosso próprio país a gente não é aceito nas companhias, e *muitas* dessas companhias são contemporâneas. Então, assim, eu não quero dançar contemporâneo. Sabe, eu acho que a gente é muito mais, a gente pode muito mais. Então é uma limitação muito grande.

Anielle L: *Na Dança Clássica atualmente, quantas bailarinas negras tu conhece em lugar de destaque? Pode ser no Brasil, no mundo, enfim...*

Ingrid S: Lugares de destaque são tipo...

Anielle L: *Solistas, primeiras-bailarinas... na Dança Clássica...*

Ingrid S: Dá pra contar no dedo! Seis ou sete.

Anielle L: *Tu pode elencar nomes?*

Ingrid S: Tem a Monique Cristina, que é solista do *Johannesburgo Ballet*... Tem a Misty Copland, que todo mundo conhece do ABT... Tem agora a Nikisha Fogo, que tá dançando no *São Francisco Ballet*... Foram até agora... três? Nossa, *é muito pouco*... dá até um treco [risos]. Que não sejam solistas conta também ou não?

Anielle L: *É, bailarinas em lugar de destaque... se tu considera um lugar de destaque pode ser, sim.*

Ingrid S: Tá, tem a Ana Paulino, que também dança no *Johannesburgo Ballet*, a Dandara Amorim, que dança no Alvin Ailey American Dance Theatre, em Nova Iorque... Temos também... Serve menino também? Ou só menina?

Anielle L: *Meninas, meninas...*

Ingrid S: Tá, nossa, piora mais ainda... Mara Gonçalves, que também tá no *Johannesburgo Ballet*... tem a Miranda Silveira, que tá no *São Francisco Ballet*... Tem a Isabela Coraci, que tá no *Ballet Black* em Londres... Eu acho que, assim, na minha procura só essas, até agora, mas assim é bem complicado, porque, meio pouco, né?

Anielle L: *É, e se a gente pensa nessa perspectiva desse número bem reduzido, como é que tu percebe o campo artístico do Clássico? Claro, no teu caso é um pouco diferente, porque a*

companhia que tu tá é uma companhia que foi fundada baseada nessas relações étnico-raciais na Dança Clássica. Mas, em geral, como é que tu pensa o campo artístico da Dança Clássica em relação a bailarinos negros?

Ingrid S: É muito pouco. Obviamente tem muito mais homem do que mulher, porque homem precisa carregar menina e eles precisam de menino. Mas mulher, quase zero. E, *se tem*, são as meninas com a pele mais clara, porque elas são mais fáceis de ficar na fila sem distorcer a visibilidade. É o que muitas companhias falam, e que eu acho um termo *agressivo* de uma maneira, assim, ‘nem acredito que vocês falaram isso’. Então é muito escasso.

Anielle L: *E o que te levou a buscar uma carreira fora do Brasil?*

Ingrid S: Olha... foi sorte. Porque eu não conhecia o *Dance Theatre of Harlem*, não tinha a mínima noção dessa companhia, eu na verdade ia me formar na faculdade e ia começar a dar aula através de projeto para as escolas, tava fazendo estágio com o Grupo Corpo – talvez entraria na companhia, talvez não, nunca se sabe –... eu tava procurando minha própria independência, queria morar sozinha, fazer meus próprios projetos, minhas coisas... Aí essa professora, uma professora minha do projeto conhecia Bethânia, que na época veio assistir a aula e me viu. E aí ela falou ‘olha, ela é perfeita, devemos mandar um vídeo dela *pro Dance Theatre of Harlem*, tem tudo a ver...’. Então eu acho que foi dali. Foi naquele momento, entendeu? Eu mandei um vídeo-audição, eu não podia ir pessoalmente, por causa dos custos... era muito caro ir pra Nova Iorque, o visto... E, através desse vídeo, eu fui aceita e aí depois eu fui fazer uma audição pessoalmente. Então, assim, as chances de isso acontecer é de um em um milhão... É muito, muito raro. Então, porque eu acho que deu, dou *muito, muito, muito, muito* valor mesmo à minha jornada, porque não é uma jornada fácil... às vezes na vida nem é tudo tanta sorte, é sorte maneira de dizer, porque ela tava ali naquele momento e ela me viu, e ela me indicou pro caminho correto. Mas a minha diretora na verdade queria que eu fosse pra Alemanha, pra uma escola de dança de dança em Berlim, onde ela mandou outras bailarinas da mesma tonalidade de pele que a minha e não deu muito certo. Então algumas tiveram que voltar, porque, Alemanha né, Europa, elas não tiveram uma boa aceitação nessas escolas. E aqui, nos Estados Unidos, onde a gente tem um pouco mais de diversidade, com um território um pouco mais amplo e mais fácil pra eu poder navegar.

Anielle L: *E tu pensa em algum momento voltar a dançar em companhias brasileiras?*

Ingrid S: Sim. Mas o problema é que as companhias não estão abertas, né? Então não cabe muito a mim. Eu acho que, nesse momento da vida, eu sou tão importante quanto qualquer outra bailarina. Eu acho que eles têm que dar esse valor, enquanto eles não derem esse valor, eu vou continuar fazendo as coisas que continuo fazendo sozinha... minhas apresentações, sabe? Não *sozinha*, mas quando você dança em Galas e esse tipo de coisa... porque eu acho que são relevâncias também... eu não quero entrar de novo naquele circuito de companhia de balé, onde você precisa ser aceito por quem já tá... até porque eu não vou morar no Brasil. Então eu estaria somente fazendo uma participação especial. Mas, se as companhias e as escolas não têm essa visibilidade *nem* pro ambiente que eles tão criando agora, eu não vejo que talvez eles trariam alguém de fora pra fazer isso. *É muito raro* quando eles fazem. E, se isso acontecer com uma bailarina negra, então, é tipo assim, ‘Jesus tá voltando’, entendeu? [risos].

Anielle L: *Agora falando das companhias de dança, clássicas ou não clássicas, mas as companhias de dança profissionais do Brasil – as de principal visibilidade –, como é que tu vê a questão de representatividade de mulheres negras nestas companhias?*

Ingrid S: Acho que quase nenhuma, né. Tipo, quantas companhias de ballet / dança têm no Brasil, você sabe?

Anielle L: *Não sei te dizer agora...*

Ingrid S: Eu sei que no Rio tem o Theatro Municipal, que todo mundo quer dançar... Tem agora um Teatro Municipal em São Paulo... De clássico, acho que essas duas são as maiores... E nessas duas eu já olhei no site e não tem nada de representatividade. Tem *meninos*, mas não tem meninas.

Anielle L: *O que tu acha que é preciso, pensando em termos de Brasil mesmo, pra essa representatividade ser bem maior?*

Ingrid S: Eu acho que... coragem! Coragem, nem tantas vezes oportunidade, porque a gente tem o Bolshoi no Rio Grande do Sul, onde é uma fábrica de bailarinos *maravilhosos* – inclusive tem vários deles aqui no nosso grupo do *WhatsApp* –, são formados e tão sem trabalho. E o que mais me envergonha, de certa parte da dança do Brasil, é que, assim... gente, essas crianças são incríveis, porque que eles têm que sair daí pra vir pra cá? E aí, quando você vem pra cá, todo mundo te vê de uma maneira diferente... como se você fosse assim ‘ai, meus deus, a Beyoncé’, e não é. *Porque a gente sempre teve aí, a gente sempre quis trabalhar no nosso próprio país.*

É como se você tivesse uma aprovação, depois que você sai do seu ambiente. E eu acho que é muito complicado. Eu acho que falta um pouco dessas companhias de balé abrirem mais os olhos e tomarem o próximo passo e fazerem com que o palco seja uma reflexão do que o resto do mundo é.

Anielle L: *Pensando em ti, enquanto bailarina, quais são as qualidades que tu têm em termos de dança?*

Ingrid S: Qualidades... Olha, acho que tenho *bastante* agora, que eu fui adquirindo com muito trabalho ao longo de tempo... Interpretação... Carisma no palco... Ataque... Eu consigo ser uma camaleoa, dependendo do balé que a gente dança... Nossa companhia dança de seis a cinco balés por noite e cada balé tem uma história diferente, cada balé você tem, tá com uma energia diferente... eu gosto de saltar, eu gosto de girar... Eu acho que eu tenho uma misturinha de cada coisa. Eu *odeio* adágio... Nada lento pra mim, meio chato. Mas faz parte, se eu tiver que fazer, eu faço.

Anielle L: *A gente já conversou sobre toda essa representatividade que a gente não vê nas companhias. Se é difícil pra uma bailarina de alto nível técnico estar em uma companhia de dança, para uma bailarina negra a gente sabe que é maior ainda. Que tu acha que tu teve pra tu estar na posição que tu está?*

Ingrid S: Olha, foi muita força de vontade. Até hoje. Porque todos os dias você tem que provar porque você é bom. Não em termos de competição, porque eu acho que eu nunca competi com ninguém a não ser comigo mesma... Mas a gente vê várias bailarinas e bailarinos crescendo nessa fábrica da dança todos os dias. E todos eles são bons. E você tem que continuar provando porque que *você* é bom no que você faz. Eu acho também que eu sou muito apaixonada pelo meu trabalho... Eu tenho uma vida bem balanceada, onde: 'eu tô no balé, tô fazendo o que eu tenho que fazer no balé, saio do balé, ponto'. Eu não sou bailarina, eu sou uma pessoa normal, não quero falar de dança, tipo... desliga e segue. E acho que isso tem me ajudado nessa jornada. Eu acho que eu nunca ganhei nada fácil, muitas das vezes eu tô lá atrás ainda, marcando, ensaiando, porque eu quero dançar aquele papel, eu quero que você veja que eu não sou só aquela pessoa que você acha que só pode fazer esse papel aqui, tá? Eu acho que eu posso fazer isso, esse, esse e esse. Então eu acho que é essa perseverança, esse trabalho duro com a dança, tem me levado a caminhos que tão abrindo várias portas pra mim.

Anielle L: *Você fez um processo de audição para se tornar Primeira Bailarina ou foi um convite? como funcionou isso?*

Ingrid S: Então, nas companhias não tem convite e nem processo. É dependendo do que você tá fazendo, de como tá sendo seu desempenho... Eles te dão o título ao longo do ano... não tipo uma anúncio, ou, 'vamos fazer um teste pra ver se você tá lá'. Também depende de quanto tempo você está na companhia, da sua carga horária de trabalho, das suas responsabilidades como bailarino, isso tudo conta. E eu acho que foi uma transição pra mim.

Anielle L: *E tu consegue elencar alguns pontos específicos teus que tu acha que te levaram a ser a Primeira Bailarina?*

Ingrid S: Olha... eu acho que eu sou bem dedicada ao meu trabalho..., eu presto a atenção... Eu acho que eu tenho uma visão mais ampla do que é o meu trabalho... Você tem que ter uma disciplina muito grande, você tem que estar sempre na hora, você tem que sempre saber a parte do outro caso aconteça alguma coisa... você tem que sempre tá pronto pra entrar no palco se acontecer alguma coisa e acontece sempre... tipo, não é só aquele ensaio da sala, você tem que saber e mostrar ali na hora... Ah, eu não sei, acho que são muitas coisas ao longo dos anos e as companhias veem isso... são grandes oportunidades pra eu crescer desse lado.

Anielle L: *Tu acredita que a Dança e Arte podem ser uma forma de combater o racismo? E, se sim, de que forma?*

Ingrid S: Eu acho que da forma da gente já tá ali. Sabe, a gente já ser um corpo naquele espaço, na universidade, nas escolas de dança... Isso já é uma forma de combater. É muito complicado porque o racismo é uma coisa enraizada nessa cultura *infeliz* que a gente tem, em qualquer lugar do mundo. Então, independente do trabalho que você fizer ou não, você possa passar por isso. Mas eu acho que para a gente tá em espaços que a maioria é branca... – hoje até alguém fez um comentário... foi postada uma foto minha quebrando tabu, falando sobre balé... e um cara hoje fez um comentário que eu tô pensando no que ele falou até agora... 'porque a gente insiste em tá em espaços e coisas que são criadas pra brancos?'. E aí eu fico pensando, ou talvez ele nunca tenha tido essa proximidade com a arte (seja ela qual for), ou ele generalizou o que era o balé em si. Ou talvez ele nunca foi no teatro... ou talvez ele nunca se deu conta de que música, TV, filme também é arte... Mas é importantíssimo que estes tipos de comentários venham para a gente refletir. Eu não acho que, porque o balé foi criado na corte, que ele é uma arte *só* pra branco. Que talvez seja mais fácil pro branco fazer depois da escola... ou sei lá o quê... Não é

isso, *é muito mais que isso!* A arte em geral salva vidas! A arte, em geral, abre você para um lado que é muito mais criativo. E hoje em dia é a salvação para muitas crianças de comunidade. Independente que foi um projeto que foi criado em uma comunidade, ou não. De eu morar lá, ou não. Tem muitas pessoas que não moram na comunidade, mas moram em zona norte de vários bairros e também têm a oportunidade de entrar nesses projetos. Então eu acho que ter esses projetos, em lugares assim, e ter a gente *avançando* em lugares jamais vistos, é importante sim. É importante olhar esse questionamento quando a pessoa fala, porque a gente insiste em tá... Não é que a gente insiste, esse espaço é pra *todos!* É uma reflexão dele de ver dessa forma, porque talvez ele não foi exposto. Mas eu acho que a Arte é pro mundo!

Anielle L: *Falando um pouquinho de Arthur Michel... Tu teve contato com ele, quais foram as relações, o que tu percebe do legado dele... Eu queria que tu falasse um pouquinho sobre o Arthur.*

Ingrid S: Eu acho que o legado dele é um legado muito grande e vasto! Graças a ele que acho que todos nós bailarinos negros estamos aí, com essas oportunidades, entrando em companhias... Ele foi o *pioneiro* nisso. Ele foi o pioneiro em ser o primeiro no *New York City Ballet*... de ter dançado com quem dançou... Ele teve vários trabalhos no Brasil, com vários bailarinos, com várias pessoas... Ele abriu portas para que a gente tivesse essa visibilidade, essa comodidade, sabe, que quase não se é vista. Eu, quando vim pra cá, não falava nada de inglês, mas era muito engraçado, porque a gente sempre se comunicava da maneira do balé, ele super rígido... você sabia o que ele queria, ele era bem direto ao ponto... Ele falava pra você o que era o trabalho dele, falava o que era o legado da companhia. Então eu acho que eu me sinto muito feliz, eu poder tá representando um pouco desse, que é esse legado dele. Que é uma história que não pode morrer nunca, muitas pessoas têm que saber um pouco da história dele. Ele é, na verdade, o fundador e o *criador* da meia calça e da sapatilha da cor da pele, trazendo essa visibilidade de extensão, que ninguém *nunca* parou pra pensar na vida. Hoje eu tive essa outra conversa com uma menina que fez um comentário na foto desse cara (muito engraçado as coisas que você lê!) [risos]. Eu sou dessas que eu gosto de responder, porque eu acho que a gente tem que educar o povo, porque as pessoas não sabem o que elas tão falando... Essa mina trabalha pra *Só Dança*, e ela tava falando que a *Só Dança* foi a primeira marca brasileira a fazer as sapatilhas... E eu, assim: ‘Mana, não!’. Essas sapatilhas já existem cinquenta e poucos anos... Todo mundo já pintava a sapatilha desde lá... Você deu sorte de me conhecer ao longo da sua vida, e de eu existir e tá nesse meio aí. Mas isso já acontecia até antes de mim. Não só isso. Não é porque as marcas criam três cores que o leque do negro é três cores. Ou que eu

tenho que usar aquela sapatilha, porque você me deu uma sapatilha da cor da pele. Não! Se a Liana conseguiu criar uma marca *inteira* de maquiagem, vocês não venham me dizer que não tem cetim de outras cores a não ser três cores. Então a gente teve essa conversa, que foi super legal, até falei pra ela que eu queria conversar com ela com tempo... Não acho que ficar escrevendo textão é interessante, porque todo mundo começa a se meter, todo mundo começa a ler e aí acabou que ela me contou que era representante da *Só Dança*... por isso ela tava defendendo a marca, mas que ela *nunca* tinha escutado o lado de uma bailarina profissional. E eu falei: ‘vocês, como marca, querem que a gente se adapte ao que vocês fazem, mas vocês nunca perguntaram se eu gosto dessa sapatilha ou não?’... Porque eu comentei ‘essa sapatilha é como qualquer outra... vocês criaram essa cor, *mas* nem todo mundo que’... Por exemplo, eu uso uma sapatilha japonesa, eu não uso a da *Só Dança* só porque eles fizeram da minha cor. E outra, se eles criaram *aquele* modelo daquela cor, *é só aquele modelo daquela cor*. Se eu quiser me adaptar a qualquer outro modelo que eu goste ou não, eu teria que pagar a mais pra isso. Então tem *toodo* esse trâmite que é importantíssimo. Essas discussões são boas pra reflexão e elas abrem portas para esse legado que o Arthur Michel deixou. Que é a continuação do tom da pele com a dança.

Anielle L: *Agora tu falou em relação ao post, várias revistas, entrevistas... Quando que tu deu conta da importância da tua representatividade pra outras bailarinas?*

Ingrid S: Olha, eu acho que as pessoas acabaram me colocando num espaço que eu jamais imaginei... que eu não escolhi e que eu acho que às vezes é muito... agressivo, de uma certa forma. Porque as pessoas esperam de você coisas que às vezes não é o que você tá ali pra dar pras pessoas, sabe? Então tem muito disso. Eu me dei conta através de receber mensagens das pessoas, falando sobre as sapatilhas, falando sobre o cabelo, falando como que elas poderiam se enxergar em ambientes em que elas eram as únicas... como que elas poderiam estar nesses ambientes sem se sentir mal... ou, como enfrentar alguns dos preconceitos... eu recebo essas mensagens todos os dias. E me dói muito ver que muitas dessas pessoas não têm apoio dos seus familiares. Que eu acho que são coisas que ajudam muito. Eu acho que hoje em dia eu só tenho essa voz e essa força que eu tenho por causa da mãe que eu tive. Ela sempre, linha dura ali, educando a gente, e sempre falando assim: “é importante que você ouça o outro, mas que você tenha sua própria opinião, crie seu próprio laço com qualquer assunto”. Eu acho que, a partir desses depoimentos e dessa popularidade de rede social, eu comecei a ver um pouco dessa responsabilidade. Às vezes eu acho demais... porque eu não me considero isso que as pessoas consideram, sabe? Eu acho que eu sou uma pessoa normal, eu sou só um resultado do que,

graças a deus, deu certo... tá dando certo... E o que eu quero dar em troca é trazer mais pessoas, dar mais oportunidade, pra que elas não tenham que ir todo esse caminho que eu fui, entendeu? Eu acho que é importante isso. E não significa que elas vão tá repetindo erros, porque eu não acho que isso é a palavra, mas que elas vão tá entrando num caminho que seja mais amplo. Que vão ter mais laços para que elas sejam quem elas querem ser. E isso é importantíssimo, porque a gente ainda não tem um pouco disso.

Anielle L: *Eu gostaria que tu falasse um pouquinho sobre os projetos que tu tá envolvida, que tu fundou, o que eles abordam?*

Ingrid S: Olha, meu projeto *meeeeessssmo*, que eu fiz, foi o *EmpowHer NY* há dois anos e meio atrás, que é uma plataforma global para mulheres, onde a gente retrata histórias de mulheres do mundo todo, a gente capacita, a gente educa, a gente conecta... A gente faz vários eventos aqui em Nova Iorque com várias temáticas, a gente conecta essas mulheres pra esses eventos... A gente tem essa aproximação com a comunidade, a gente criou um espaço onde essas pessoas não se sentem julgadas. E, graças a deus, tá dando muito certo, futuramente eu quero levar pro Brasil, se eu tiver essa oportunidade. Outro projeto que eu acabei de me envolver foi o *Blacks in Ballet*, que eu criei com o Ruan Gaudino e com o Fábio, que são outros dois bailarinos negros que moram fora do Brasil: Ruan é solista no *Johannesburgo Ballet* e o Fábio dança no *Collage Dance* em Memphis. E a gente resolveu criar esse projeto, porque eu já tinha falado pra eles que eu queria fazer um documentário voltado para bailarinos negros *brasileiros* que tiveram que sair do seu País ou que moram no Brasil e não têm oportunidade, que tem todo esse rolê que eu passei. E aí a gente sentou junto e eu falei ‘porque a gente não faz uma biblioteca digital? Onde outras pessoas poderiam procurar essas pessoas... Não seria talvez mais fácil?’. A gente começou agora com esse projeto, a gente vai começar a dar iniciação nele, eu tô muito feliz de poder tá dando esse pontapé inicial com eles, nesse novo projeto.

Anielle L: *E o projeto do Brown Grils of Ballet?*

Ingrid S: Então, esse projeto não é meu, é da Takia Awalas. Ela fundou esse projeto, que dá oportunidade para meninas negras americanas com bolsa de estudos, dá auxílio para as meninas entrarem em escolas... Eu simplesmente sou uma embaixadora do projeto, eu ajudo, dou aula quando é preciso, eu sou mentora para algumas das meninas, estou sempre presente caso elas precisarem de alguma coisa, mas o projeto não é meu.

Anielle L: *E esse projeto, quanto tempo existe?*

Ingrid S: Deve ter uns seis, sete anos... eu acho. Quando eu fui pro Texas dançar, ela convidou eu e mais uma bailarina para fazer as primeiras fotos desse projeto na verdade, e foi incrível. Desde 2013 esse projeto existe.

Anielle L: *E pensando nesses projetos, na tua atuação neles, em que momento tu te deu por conta do teu ativismo, da possibilidade de fazer esse ativismo através de ações com dança ou ações com mulheres?*

Ingrid S: Olha, pra ser bem sincera, tudo aconteceu naturalmente. Nada de super planejado... Eu nunca pensei assim ‘ah, vou criar um projeto pra mulher, pra ter um ativismo que pode reverter talvez em prol da sapatilha ou de visibilidade...’. Nunca foi dessa forma, eu criei o *EmpowHer NY*... eu sempre fui criada com mulheres mais velhas, na cozinha, na casa das Vó, e sempre via que elas passavam por alguma dificuldade, por algum problema e elas não tinham coragem de falar. Então esse projeto saiu daí. Esse meu ativismo começou a surgir depois que eu tive um pouco mais de experiência e *ouvi* outras experiências que eu não sabia que acontecia na vida de outras pessoas e comecei a pensar: ‘caramba não tem ninguém falando sobre esses assuntos, não tem ninguém alertando ou trazendo à tona isso, esses assuntos’. Então eu comecei meio que navegar nesse mundo... mas tudo muito orgânico, eu tento falar de assuntos que eu acredito, são os assuntos que eu defendo... Não me envolvo em assuntos que eu não vou ter... não é que eu não vou ter o que falar, é que não são muito a minha *vibe*... que são coisas que eu defenderia... que são coisas que são do meu entendimento, das coisas que eu acredito. Mas acho que é importante sim ter alguém que possa falar desses assuntos para poder alertar os próximos, para poder trazer visibilidade para essas áreas onde quase ninguém vê ou não entende muito.

Anielle L: *Ingrid, pra gente encerrar, pensando em Brasil... Em bailarinas negras que estão no Brasil tentando se profissionalizar ou tentando entrar nessa carreira da Dança, seja ela clássica ou não... O que tu poderia falar pra elas?*

Ingrid S: Eu acho que, em primeiro lugar, elas têm que *acreditar* no que elas fazem, no que elas gostam, no que elas acreditam... Eu acho que é importantíssimo ter o apoio da família... Família é em primeiro lugar a pessoa que vai te levar até o final, em qualquer coisa... até porque o desgaste do balé físico e mental é *muito grande*, traumatiza muita gente na jornada, e a gente sabe disso... Eu acho que vão ter vários obstáculos, muitos, por sinal, mas que a pessoa não pode se deixar levar ou abater, porque senão ela não vai conseguir passar daquela primeira

barreira. E aquela primeira barreira é *um pouco* do que o mundo profissional da dança lá fora é. Então eu acredito que, nunca desistam dos seus sonhos, é muito clichê essa frase, mas é uma das frases mais importantes. Porque, se você não acredita, no seu sonho ou aonde você quer chegar, ninguém mais vai acreditar por você. É importantíssimo que você acredite sim, que você tenha essa vontade de fazer com que isso aconteça, essa disponibilidade de fazer com que... tudo que você imagina, que você coloca na sua mente possa acontecer. Não vai acontecer fácil, óbvio. Vão ter vários caminhos que vão te levar pra desistir, mas eu acho que, se você tem um foco, você consegue.

Anielle L: *Ingrid, vou te agradecer imensamente pelo tempo, pela disponibilidade... É muito importante ter essas diferentes visões e outras muito parecidas, porque às vezes as trajetórias se conversam (de diferentes bailarinas)... Tu comentou sobre a Ana Nega, né, eu vou entrevistar ela na segunda...*

Ingrid S: Ai, que legal!

Anielle L: *Ela é uma bailarina que eu tenho como muita referência... Que eu tenho até uma história com ela... que a primeira vez que eu vi uma bailarina como capa de um festival, foi ela, que é uma bailarina negra... Prêmio Desterro, acho que foi em Florianópolis... 'meu deus! tem bailarinas negras divulgando o festival!'. É que pra mim aquilo foi uma marco bem grande, e aí eu conversei com ela... foi super acessível... Então assim, eu tenho que te agradecer imensamente, porque pra mim, enquanto professora do ensino da Arte, na docência, na universidade, a gente precisa falar disso. É um assunto às vezes muito distante, embora esteja em uma faculdade de dança, às vezes a gente não tem essas visões, essas percepções... principalmente quando vai estudar a História da Dança Clássica, e a gente vê muito aquilo que nem sempre é. Então é muito, muito importante, tanto pessoalmente como academicamente falando, que as pessoas vejam o que tá acontecendo de fato e o que precisa ser feito.*

Ingrid S: Exato!

Anielle L: *Eu vou te mandar por e-mail um termo de autorização e, assim que eu transcrever a entrevista, eu envio também pra ti ver se tem algum ponto que tu quer que não coloque, ou outra coisa que tu lembrou e quer colocar... Só pra gente manter esse contato e tu saber o que vai ser veiculado.*

Ingrid S: Certo, Obrigada!

Anielle L: *Então tá, Ingrid, muito obrigada, viu! Foi um prazer imenso.*

Ingrid S: Prazer também! Bom domingo!

Anielle L: *Obrigada, igualmente.*

Ingrid S: Tchau, tchau!

Anielle L: *Tchau!*

APÊNDICE D – TRANSCRIÇÃO BRUTA DE ENTREVISTA (LUIZA MEIRELES – BALÉ DO TEATRO CASTRO ALVES)

Luiza Meireles: Olá!

Anielle Lemos: *Oi Luiza, tudo bem? Prazer! Então, eu sou a Anielle; recapitulando, sou doutoranda aqui na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e eu estou desenvolvendo a pesquisa que aborda essa temática da representatividade de bailarinas negras em companhias profissionais. O foco do meu estudo é perceber, através do olhar das bailarinas que estão em companhias, como é que elas percebem os aspectos de representatividade de mulheres negras nesse campo profissional da dança. Então, pra isso, eu criei uma rede de contato, e eu lembro que tu foi a primeira da minha lista lá no ANDA, quando eu vi você apresentando seu trabalho, sua pesquisa do mestrado – acho que é isso, né?*

Luiza M: É!

Anielle L: *E daí minha orientadora tava ‘você precisa entrevistar essa mulher’ [risos], e eu disse ‘Ok, vamos lá’. A ideia é fazer uma entrevista em formato de conversa mesmo, recapitulando a tua trajetória na dança, teus pontos de vista em algumas questões. Mas é bem tranquilo, bem fluido, tu vai falando as coisas que tu lembra com o máximo de detalhes, e a ideia é uma conversa mesmo, pra gente pensar nesse ponto de representatividade.*

Luiza M: E Anielle, me diz uma coisa... é, ... Você pesquisa em toda cena profissional ou especificamente em algum nicho?

Anielle L: *Então, nosso nicho, nosso recorte foi para companhias profissionais de grande visibilidade. Daí a gente foi formando redes de contatos. Então, por exemplo, eu estou aqui trabalhando com você do Balé Teatro Castro Alves, ... vou entrevistar, por exemplo, bailarinas brasileiras que estão fora, ... a Ingrid Silva eu vou entrevistar, vou entrevistar a Ana, que é uma bailarina brasileira que foi trabalhar na África do Sul, vou entrevistar Grupo Corpo, Balé da Cidade de São Paulo, ... A ideia é ir nesses nichos de grande produção de dança.*

Luiza M: Entendi, certo! Parece com o meu, só que o meu é... especificamente com companhia oficial de dança, ... sabe, as públicas?

Anielle L: *Sim! Bom, eu gostaria primeiro que tu te apresentasse, quem você é, idade, etc.*

Luiza M: Eu sou Luiza Meireles, eu tenho 45 anos. Danço no *Balé Teatro Castro Alves* há 27 anos. No meio de tudo isso, desse tempo todo, eu peguei uma licença não remunerada aqui – porque a companhia é pública, eu sou uma funcionária pública, fiz uma audição pública – então eu peguei uma licença aqui e fui pra São Paulo, fazer audição pro *Balé da Cidade de São Paulo*, passei e fiquei quatro anos lá. Depois voltei pra cá, pro BTCA. Então, a minha experiência profissional foi sempre em companhia pública de dança, que é um mercado bem fechado assim,... então, por ser fechado e muito difícil de entrar, eu praticamente me via sozinha como bailarina negra nas companhias. Lá em São Paulo, eu dancei com Mariana do Rosário, que agora está no Corpo, né... e éramos só nós duas. E, na Companhia 2, tinha a Áurea, mas a gente não fazia nada juntas... Então na Companhia 1 (que era o *Balé da Cidade*), éramos só eu e Mari. Nós saímos juntas, eu voltei aqui pra Salvador e ela foi pro Corpo e a Companhia ficou sem ninguém, até que agora tem a Grécia. A gente acaba se conhecendo muito, porque a gente fica se revezando nas companhias, sabe? Somos poucas.

Anielle L: *Quando você começou a dançar?*

Luiza M: Eu comecei com três anos de idade, e desde lá eu era a solitária negra da sala. Porque também, naquela época, não tinham muitas escolas públicas de dança, eram tudo privada. E, ... meus pais podiam pagar uma escola privada, e por isso eu comecei cedo, se não pudessem não sei como é que seria né, a minha história.

Anielle L: *E onde você iniciou a dançar? Em que cidade?*

Luiza M: No Rio de Janeiro.

Anielle L: *Você é de lá?*

Luiza M: É, eu sou Carioca. E aí, minha vida inteira foi marcada por essa solidão assim, de ser a única menina negra nos ambientes: escola, aulas de inglês, e tal ... Porque meu pai era funcionário de um banco estatal, então tinha alguma grana para me botar para estudar em escola privada, particular... Nunca fomos ricos, assim, mas classe média de repente... naquela época acho que sim, porque eu fazia tudo que era coisa: ginástica olímpica, jazz, sapateado, inglês... Hoje eu tenho duas filhas e é difícil pagar uma modalidade de uma coisa, imagina [risos]. Mas enfim, aí na minha adolescência eu resolvi estudar fora. Porque eu assistia os espetáculos do Theatro Municipal do Rio – eu morava em Niterói –, mas eu ia pro Rio assistir o Balé no Theatro Municipal e aí eu ficava encantada, mas eu me toquei que eu nunca tinha visto uma mulher

negra em cena. E aí – eu não elaborei aquilo na época porque eu era pequena – mas de alguma maneira eu entendi que eu não teria lugar ali naquele espaço. Então agilizei minha vida para estudar fora, procurar fora... Olha que coisa mais contraditória: eu fui pra Europa, inclusive, porque foi lá que eu tive a oportunidade de estudar, e eu fui catar um lugar pra mim, Preta na Europa, porque no Rio de Janeiro eu sabia que não ia caber. Então, fui para o *Béjart* em Lausanne, quando eu tava em Lausanne o *Balé Teatro Castro Alves* foi fazer uma turnê por lá, e eu fui fazer uma aula bem despretensiosamente, e o diretor na época me convidou pra dançar na Companhia. Eu tinha recebido uma bolsa de estudos na Alvin Ailey, em Nova Iorque, que eu iria seis meses depois, eu abri mão dessa bolsa pra voltar para o Brasil para começar a fazer dinheiro, porque até então eu só estudava. Voltei pro Brasil e já entrei direto pro Balé (BTCA) com 18 anos, muito jovem. E, durante todo esse tempo, Anielle, em uma companhia que é em Salvador, na Bahia, a cidade mais negra fora do continente africano, eu dancei *no máximo* com mais uma negra. Eu dividi a cena no BTCA com *só* mais uma negra em toda essa trajetória de 27 anos. Até que, depois de muito tempo, eu comecei... É que é tão naturalizada, essa exclusão, que a gente mesma não se dá conta disso, né... Ninguém fala, você tá ali fazendo a sua vida, correndo – não sei como é sua vida profissional –, mas em companhia é seis horas por dia, e corrido, você tem toda uma vida dedicada àquilo ali ... E aí, depois de *muito* tempo que eu comecei a me incomodar com aquilo... isso é muito doido pra mim também. Como eu não conseguia ver, né? E agora, tem uns cinco ou seis anos que eu comecei a problematizar sobre isso, me interessei por isso, fui pesquisar exatamente isso. E comecei a discutir isso na Companhia e foi um super tabu, porque as pessoas não querem se entender como racistas né, e é todo um sistema que é complicado. Mesmo que elas não sejam deliberadamente racistas e tal, elas tão ali contribuindo por um sistema que é estruturalmente racista. E, quando você coloca isso, elas ficam muito magoadas. E aí eu comprei um monte de brigas por causa disso, porque as pessoas têm dificuldade de criticar... elas acham que você tem que ser só grata pelo seu trabalho, um raciocínio bem cartesiano... uma coisa pode ser boa e ruim ao mesmo tempo [risos], você pode gostar e fazer uma crítica negativa. E aí eu comecei a perceber que eu tinha uma oportunidade ali dentro, de fazer uma crítica que eu nunca tinha visto ninguém fazer – não só fora do meio, ou dentro do meio que eu atuo, de companhia pública, e mesmo no meio independente – nunca vi ninguém, nenhuma amiga ou bailarina preta falar sobre isso, agora eu vejo a Ingrid falar e fico super feliz. Mas até então não era uma discussão, era um assunto danado, e aí dentro de uma companhia pública eu achei que estava em lugar muito especial pra falar também, de dentro né. E comecei a tratar disso. Eu tenho uma formação em Direito, sou advogada também, mas comecei a trabalhar com isso depois de muito tempo de bailarina, fui

fazer faculdade com 30 anos já, já tinha uma carreira bem... foi quando voltei do *Balé da Cidade* pra cá (pra Salvador, pro BTCA). Então a minha profissão primeira é a Dança, sou a Bailarina de carteirinha [risos]. Depois de um tempo eu percebi que era importante falar sobre isso e, de discutir também, paralelo a isso, a condição da mulher na cena, como a gente é tratada na cena. Porque eu também tinha um pouco de pudor de falar sobre isso, porque parecia que eu estava sendo arrogante, que eu tava me achando isso ou mais aquilo... colocam muito isso na nossa cabeça né: se você é uma mulher preta que fala, ferrou! Você vai ser estigmatizada. A gente não pode reconhecer o nosso valor, a gente tem que ser sempre subserviente. Então, de alguma maneira eu também introjetei isso e ficava com muito problema de apontar que a gente tinha que ter muito cuidado com o que a gente fazia na cena. Assim, eu, pelo meu trabalho e também por um pouco de sorte, eu faço muito papel de destaque na Companhia, muito solo, e teve um tempo que eu tava muito nua em cena – o tempo inteiro eu tava nua [risos] –, e eu ficava ‘por que esse lugar de objeto de desejo, de exposição da mulher preta com essa carne assim, bela ou não?’. Depois que você entra nesse mercado, que é fechado pra gente preta, você ainda tem que se ligar em como você vai ser utilizada nele para não acabar você, sem querer, reforçar o racismo que tá ali meio subliminar, sabe? Então é isso mais ou menos a minha história.

Anielle L: *Tu começou a dançar muito novinha, com três anos. Quando é que tu percebeu que dança era algo que tu ia querer pro resto da tua vida?*

Luiza M: [suspiro] Nossa, eu tenho até dificuldade de falar, porque eu acho que eu nunca pensei diferente. Nunca pensei em fazer uma outra coisa, eu sempre fui super estudiosa... Meu pai... eu sou filha de um casal inter-racial, né, meu pai é negro e minha mãe se considera branca, ela tem a pele branca, mas tem o cabelo *bem* crespo, sarará e tal... esse meu cabelo meio caído é do meu pai, que é negão, e a minha mãe, que tem pele branca, tem o cabelo ‘pãn’ [som desconhecido], mas a minha mãe se considera branca, enfim. E ele, por conta disso, sempre me fazia ler muito, estudar muito, ele achava que era um capital importante para eu ter como menina preta no mundo, ter um pouco de conhecimento. Então eu comecei a ler também muito cedo e, apesar de gostar muito de estudar, eu nunca me imaginei fazendo outra coisa, nunca.

Anielle L: *Quais foram as escolas que tu passou, os cursos que tu fez, os professores, assim, em ordem cronológica?*

Luiza M: Eu entrei no *Balé Fany Peçanha*, lá em Niterói. A Dona Fany era mãe de uma grande bailarina do Theatro Municipal, Jânia Batista, que depois foi pro *Béjart*, virou solista lá no *Béjart*, na época que eu morava em Lausanne, fui morar com Jânia inclusive, e fui fazer a escola do *Béjart*, o Mudra. Enfim, de três até 16 anos eu estudei lá, em Niterói, com Dona Fany, todas as modalidades de dança possíveis e imaginárias, balé clássico desde sempre, jazz, sapateado, Horton, dança flamenca, hip hop... Olha que interessante, Anielle, só não Dança Afro-Brasileira, não tinha. Eu fui ter acesso, conhecer e experimentar Dança Afro aqui em Salvador, depois de profissional. O que eu acho uma violência [risos] à minha história, ficar tanto tempo longe desse conhecimento, mas enfim... Daí, de três a 16 anos eu estudei lá, com a Dona Fany, ela tinha um balé jovem também, então eu comecei a dançar no *Balé Jovem*. Mas lá no Rio a gente tinha a tradição de fazer muitas aulas com professores do Rio, então eu fazia muitas aulas com Rosária no Rio, Dona Tânia... todas essas figuras icônicas do balé clássico no Rio. Eu atravessava a ponte para fazer, mas a minha escola de dança era essa de Niterói (*Dona Fany*). Aí depois eu fui pra Suíça, fazer o Mudra... eu ia lá pro Alvin Ailey, pra escola – mas abri mão né, pra vir aqui pra Salvador – e é isso. Continuo fazendo tudo que aparece, porque eu sou meio tarada.

Anielle L: *Na Suíça, tu ficou de idade até que idade?*

Luiza M: Fiquei dos 16 aos 18.

Anielle L: *E aonde foi?*

Luiza M: Em Lausanne. Já na escola do *Béjart*.

Anielle L: *E depois voltou pro Brasil e foi...?*

Luiza M: E depois, eu tava lá na escola quando rolou esse episódio do BTCA fazer a turnê e eu fazer uma aula com saudade de brasileiros, de falar português, e aí o diretor me chamou pra cá, aí vim pra cá, pro BTCA.

Anielle L: *E quem era o Diretor?*

Luiza M: Antônio Carlos Cardoso, que é daí, do Sul.

Anielle L: *E tu tá até hoje no BTCA ou tu passou por outra escola ou companhia?*

Luiza M: Isso. Eu passei pelo *Balé da Cidade* né, mas aquela história... Eu fiquei quatro anos lá, no *Balé da Cidade*, de 2001 a 2005, mas ainda vinculada aqui. Eu tinha uma licença não remunerada.

Anielle L: *E se fosse escolher, assim, uma modalidade, um estilo de dança que define melhor a tua formação, o que tu acha que definiria?*

Luiza M: Balé Clássico.

Anielle L: *E agora eu gostaria que tu conseguisse lembrar as experiências mais significativas que tu teve durante a tua formação enquanto artista da dança.*

Luiza M: Em relação ao quê?

Anielle L: *Lugares que tu dançou, professores que tu teve contato...*

Luiza M: Eu me lembro muito... Vou começar aqui pelo fim, né... já profissional, depois eu vou tentando rememorar aqui. Minha passagem em São Paulo, que foi relativamente curta né, quatro anos, foi super marcante pra mim, muito! Porque eu me considero uma bailarina contemporânea, me dedico a isso, e tive contato com coreógrafos e coreógrafas muito interessantes, que fazem um trabalho de destaque aqui no Brasil e também fora. Lá dancei com Ohad Naharin, participei das montagens das coreografias dele lá, que dirigiu o Batsheva por um tempo – tem muitas peças lá –, e foi determinante pro jeito que eu me movo hoje. E eu já era profissional há bastante tempo, já tinha dançado aqui no BTCA nove anos, quando encontrei o Ohad, e foi incrível, porque... não sei, o povo israelense tem uma coisa muito interessante, eles valorizam muito a subjetividade, que é um lance que a gente, eu pelo menos, não estava muito acostumada aqui. Eu, aluna de uma escola de dança muito tradicional, essa de Niterói, que era aquela que bailarina não falava, ouve e repete. Então, quando eu me profissionalizei, a gente leva essas histórias, né... a gente demora a entender que a gente é diferente, e que é massa ser diferente. E o Ohad foi o primeiro coreógrafo, e um coreógrafo da estatura dele, que a companhia inteira se mobilizou para receber o cara, todo mundo meio em choque de ele tá ali trabalhando com a gente... Ele foi o primeiro cara que eu vi realmente valorizar as subjetividades, ele queria que você fosse você [risos], ele falava o tempo inteiro ‘você já é uma rainha’, pra todas as pessoas que tavam ali, não somente comigo. Então, pra mim foi muito importante trabalhar com ele. Lá eu trabalhei com a Germaine Acogny, que é essa ícone também da dança negra no mundo, né. Que também foi outra que eu trabalhei quando logo

cheguei, então era a novata da companhia, cheia de gente muito boa – porque o *Balé da Cidade* sempre tem um elenco muito forte, né. E eu cheguei e a gente foi dançar a peça dela, Z, que ficou no repertório do Balé por muitos anos, e eu fui escolhida para fazer o solo inicial, que era um solo bem icônico de uma mulher e tal... A gente saiu numa turnê e a Acogny ia encontrar com a gente em uma cidade na turnê lá na Alemanha. E aí eu era o terceiro elenco desse solo e ela pediu pra ver, a companhia parou inteira para assistir o ensaio destes solistas. E ela interrompeu o ensaio, liberou todo mundo do ensaio e ficou só comigo, não porque eu era incrível nem nada, mas porque eu era novata e ela queria realmente me preparar pra fazer e eu precisava da atenção dela... E ela me falava coisas tão simples e que mudavam tanto o jeito de eu fazer o negócio que também deu um nó: sabe quando você lê alguma coisa que te dá um nó epistêmico na cabeça e você fala ‘gente, eu nunca tinha parado pra pensar desse jeito?’. E a Acogny rolou isso comigo, porque eu esperava indicações muito complexas e ela falava coisas muito simples, mas muito simples, Anielle, sempre ligadas à natureza, e que, quando eu botava no corpo pra fazer a movimentação dela, mudava completamente pra mim e acredito que pra quem tava vendo também, né. Então também foi uma experiência que foi marcante pra mim. Aqui em Salvador, logo que eu cheguei também, tinha um cara que coreografava muito aqui, que é vivo até hoje, um argentino, Luiz Arrieta – você deve ter escutado falar –, que mora em São Paulo. Ele passou muito tempo coreografando aqui, era só ele que coreografava, era muito exigente, eu não conseguia entregar pra ele o que ele me pedia... até que em determinado tempo eu entendi, deu um click na minha cabeça, que eu tava presa ainda por causa da minha formação clássica, eu tava muito presa às histórias... às regras e dogmas do clássico (ombros sempre pra baixo, a barriga sempre presa), e ele me pedia coisas muito subjetivas e eu queria manter... quando eu consegui entender que, apesar da formatação dele ser muito certinha, muito limpinha, ele queria realmente que encostasse a mão no céu se fosse necessário, que eu podia subir meu ombro pra encostar a mão no céu. Quando eu entendi que eu podia dar mais que o meu repertório de balé clássico tinha me ensinado, puxa, mudou! Eu fui uma bailarina até conhecer o Arrieta, e depois de conhecer o Arrieta. E depois, outra mudança total na vida foi quando eu conheci o Ohad. Então, esses dois caras foram muitíssimo importantes na minha vida profissional, pro jeito que eu tô em cena hoje. E, na formação, eu sou muito apaixonada pelas pessoas que trabalham comigo, pelos bailarinos e bailarinas que trabalham comigo, eu aprendo demais com eles até hoje. Mesmo quando uma colega ou um colega tá fazendo de um jeito que eu não acho o mais bacana de ele fazer, a maneira como ele pensa o movimento, como ele chega no movimento – ou como ela chega no movimento –, é muito rico pra mim, pra minha pesquisa, sabe. Então acho que é uma coisa que a gente fala muito pouco também, a gente dá muito

crédito, é claro – aos mestres –, que temos que dar mesmo, é claro, mas acho que a gente fala muito pouco de como a gente cresce vendo os colegas trabalharem dirigindo cena com a gente..., ou mesmo na competição, quando a competição é saudável, a gente aprende muito quando a gente tá concorrendo também, por papel... Eu citaria sim pessoas que eu aprendi demais trabalhando, tem um cara que parou de dançar, de São Paulo – o Robson Lourenço –, que dançar com ele, ensaiar com ele era incrível, porque, cada vez que a gente entrava em cena, ele fazia uma proposição nova: ‘hoje vamos fazer como se você estivesse da cor vermelha? hoje vamos fazer como se você fosse uma prostituta? hoje vamos fazer como se você fosse o homem e eu a mulher?’. Coisas louquíssimas [risos]... experimentar coisas novas em cena, que são coisas dos bastidores, que ninguém imagina (nem a direção imagina) que isso acontece e que, nossa! Te deixa vivo, sabe. Então é isso, o elenco com que eu trabalho... sempre pessoas reais, que de repente nem são os solistas do rolê, nem são os primeiros bailarinos, nem são os mais bonitos, mas que me fazem crescer e ficar interessada muito pela dança.

Anielle L: *Quais foram as maiores dificuldades e desafios que tu teve no início da tua carreira?*

Luiza M: [suspiro] No início, a experiência de fazer audição é um negócio difícil, né [risos], pra mim foi. Porque, de novo, eu geralmente era a única preta fazendo audição, então já é uma coisa que parece que o espaço não foi feito para você – parece que você está de intrusa ali, naquele ambiente – os olhares não são amistosos e, novamente: eu não acho que as pessoas sejam deliberadamente racistas, tem as que são mesmo e tal (tem, claro!), mas, muitas vezes... elas nem se dão conta, mas os olhares são de crítica ou de susto, né! Tipo, quando você vê uma pessoa esquisita, diferente de você – num lugar que só tem pessoas parecidas com você –, você toma um susto, né. Enfim, então você já chega num lugar assim, que tem muita competição, você vai ser testado, que você vai ser comparado, e ainda tem esse atravessamento racial – que você tá num espaço que parece que não foi feito para você estar – então, a audição sempre foi difícil pra mim. E eu agora, na época eu não pensava sobre isso, mas eu acho que as pessoas cobravam mais de mim, porque é isso que acontece com a gente na sociedade: a gente tem que ser *muiiiiiitooooo* mais interessante, *muiiiiiitooooo* mais inteligente, *muiiiiiitooooo* mais do que tudo. E isso, até na advocacia eu sinto isso, o quanto eu tenho que ser a *maaaaiiss* arrumada, a *maaaaiiss* polida [risos], representar realmente a advogada dos sonhos – aquela pessoa toda compenetrada, polida e tal –, porque senão é difícil pra quem tá ali confiar na gente, né. Ainda tem isso, né, a gente... Você que falou isso, não sei se foi a Grada Kilomba que... Ah não, acho que foi o Fanon mesmo, que os brancos eles são aprovados *a priori* né, e a gente, os negros, *a posteriori*. A gente tem que ralar pra depois ser aceito na história. Então, no início da minha

carreira eu sentia muito isso, apesar de eu confiar no que tava fazendo ainda rolava insegurança, por eu não me sentir acolhida nos espaços.

Anielle L: *E, atualmente, o que tu percebe de dificuldade ou desafio em ser uma artista da dança?*

Luiza M: Eu tô num lugar que, de alguma maneira, é muito mais seguro que a maioria, né, dos artistas da dança, ainda mais no Brasil. Porque eu sou funcionária em uma companhia pública que, faça chuva ou faça sol, vai depositar o meu salário lá no final do mês. Então, acho que isso já dá uma certa segurança pra gente trabalhar, mas, fora isso, acho que são as dificuldades dos artistas de dança em geral: de ter uma valorização, de ter reconhecimento, de ser testado (muito), porque faz parte da nossa rotina (porque, as pessoas que não dançam em companhia não sabem que, para toda montagem de coreografia, a gente passa por uma audição interna). Então, por mais que você tenha feito pela companhia coisas interessantes, quando chega alguém para coreografar vai te testar do zero. E aí, você de novo tem que se reinventar, quando você nem quer mais aquilo, enfim... Trabalhei em companhias que você precisa ter um ânimo diferente [risos], um talento diferente, se testar o tempo inteiro, de não se deixar cair naquela competição predatória (sabe aquela, de falar mal do colega, enfim). Em companhia, acho que isso é uma dificuldade: você se manter saudável, se manter com vontade de participar de audições corriqueiramente a cada nova montagem. E não tem como falar, Anielle, da minha experiência como bailarina *sem* tocar na questão racial, porque eu sou uma mulher preta, não tem como falar sem dizer que... não é fácil... estar num lugar em que você não tem seus iguais ali. Então, também por isso, um dos meus objetos de resultado na entrega do mestrado é um livro, um pequeno manual super engraçadinho (nada sofrido, nada ‘Uh meu deus, o racismo!’ Nada disso), é uma tiração de onda. É um *Manual de Sobrevivência para Bailarinas Negras em Companhias de Dança* [risos]. Porque eu, vão sempre achar que você se acha demais, porque, que você se coloca e bota o seu limite, vão sempre te colocar um monte de etiquetas que não correspondem à realidade: eu não sou nada raivosa, eu sou super bem humorada, mas se eu falo um pouquinho diferente... ‘ó gente, peraí, esse tipo de brincadeira acho que não é legal fazer nesse tom’... ‘Você está descontrolada!’ [risos]. Então essa é uma dificuldade enquanto bailarina preta, sinto: é de conviver com os milhões de rótulos que a branquitude coloca na gente. Não tem jeito, tá impregnada neles, coitados, tenho dó até. Porque eles acham isso: que a gente tem que ser o chaveirinho do branco, tem que ficar sempre bem sorrindo das brincadeiras e tal... Se você fala ‘não’, por mais doce que você seja, o fato de você falar... ‘Ahhhh... se acha’ ou ‘quer problematizar’... Então é uma dificuldade que eu encontro, sendo

uma bailarina negra em companhias, majoritariamente brancas, é o fato de ter que lidar com os milhões de estereótipos e etiquetas que te colocam [risos].

Anielle L: *Tu falou antes que o estilo que define melhor a tua formação é o clássico. O que te levou a buscar a Dança Clássica?*

Luiza M: Com três anos, eu tava assistindo uma novela que passava na Globo na época (eu falo até isso no meu solo) [risos], e eu ficava imitando... era uma bailarina do Theatro Municipal até, que fazia na época a abertura da novela. E aí minha mãe, vendo aquela história, todo dia eu tentando imitar a bailarina, ela falou ‘pô, vamos colocar ela no balé?’. Meu pai e minha mãe nunca tinham assistido espetáculo de dança na vida toda, não iam ao teatro... Eles me colocaram porque achavam que eu tava gostando, tava imitando ali, e eu fiquei! [risos]. Eles não tinham também esse conhecimento de dança, e eu tava em uma academia bem tradicional que... Pelo menos aqui em Salvador ainda é assim: apesar da gente ser a companhia oficial e a gente trabalhar com dança contemporânea, e ter uma outra super companhia, que é de muita visibilidade, que é o *Balé Folclórico da Bahia*, que trabalha com dança Afro-Brasileira, apesar desses dois grupos grandes não serem companhias clássicas – nas centenas de escolas em Salvador, o forte é o clássico. E no Rio também. Então, apesar de eu fazer todas as outras modalidades, o que tinha a atenção da escola era o Balé Clássico. E ali ficou eu fazendo o Balé Clássico a vida toda.

Anielle L: *Tu conseguiria escolher um momento mais marcante da tua carreira?*

Luiza M: *Nooosaaa*, muito difícil [risos]... É muito difícil, porque... Eu acho que sim, deixa eu ver, vai ser mais de um... Quando eu percebi que realmente, que... que eu sabia o que eu tava fazendo em cena, não que eu controlava, mas eu sabia... não tava ali repetindo movimento à toa... eu sabia exatamente o que eu tava fazendo em cena, o que eu podia dar, o que não era legal, o que eu não deveria enfatizar, o que eu deveria valorizar para enfatizar aquela cena que eu tava fazendo... e que, o que eu tava fazendo em cena tinha uma reverberação na plateia – que a plateia se conectava com o que eu tava fazendo – quando eu percebi isso... minha vida *toda* mudou. Porque eu me senti capaz de me posicionar com segurança em vários pontos da minha vida: vida amorosa, financeira, e até como eu me portava na companhia... Isso foi depois, eu já tava muitos anos, há nove anos aqui em Salvador... depois de um período inicial eu fiquei uns três anos sem dançar nada, era a substituta do cenário [risos], e de repente eu comecei a ganhar papel e ganhar papel, e aí... só fazia os papéis mais bacanas dos balés...

Então, eu já tava muito tempo sendo valorizada pela direção e pelos coreógrafos, mas, ainda assim, eu não tinha percebido que tinha uma magia ali, que tinha uma troca no que eu tava fazendo com a plateia. Depois desses nove anos, a gente fez uma turnê longuíssima pra Europa... Depois de muitos dias dançando em Londres – num teatro super legal –, a gente voltou de turnê, e aí eu fiquei sabendo da audição do *Balé da Cidade*, e aí falei: ‘gente, eu vou fazer porque eu sei exatamente que eu posso fazer em cena’. Eu não sei o que foi, mas é isso né, de acreditar no seu trabalho, que eu acho que é difícil né.... Voltando, de novo, à questão racial: é difícil pra uma menina preta que desde sempre sofre pequenas situações de racismo cotidiana – na escola, no meio da rua, olhares enviesados... – é difícil pra gente realmente se sentir segura e acreditar que realmente a gente pode fazer coisas. Por melhor que seja nossa criação, é difícil, porque é uma experiência de vida inteira que você sofre, esse tal desse racismo que vai cortando a gente por dentro. Então, demorou... demorou nove anos a profissionalização e uma vida pra eu entender ‘pô, eu acho que eu faço bem isso aqui mesmo’ [risos]. Isso foi uma coisa importante, e uma outra coisa que eu queria dizer... [suspiro] O momento em que eu também percebi que... – parece bobo, né, tudo que eu tô te falando acontece dentro né... – eu acho que o mais importante é o que acontece dentro.... O momento em que eu senti que as pessoas iam ao teatro assistir coisas da companhia – tanto lá em São Paulo quanto aqui –, interessadas no que eu tava fazendo. Mais do que o lance da vaidade, é entender que a dança é muito mais que repetição de movimento; é muito mais que você achar que tá bonito ou feio em cena. A dança é uma linguagem, uma leitura que a gente tem do mundo, do que tá acontecendo naquele momento no mundo. Que, mesmo que o que a gente esteja dançando não tenha nada a ver com a atualidade, mesmo que quando a gente volte dessa loucura a gente não dance nada sobre a quarentena... Não tem jeito! Eu tô completamente mexida com a quarentena e a minha dança também! Então, quando eu percebi que as pessoas iam lá interessadas no que eu ia dançar, mas não por me achar foda, nada disso, mas por eu entender que o que eu fazia era importante... E não era importante só pra mim... a *arte* é uma linguagem importante. Mas a gente também demora a acreditar nisso, porque falam tanto que não vale nada... ‘gente, o que você faz? Você é bailarina? *Sim*. Você trabalha com o quê?’ [risos], essas coisas que falam pra gente... Então quando eu percebi que realmente, que o que eu fazia era um trampo importante para as pessoas também, foi um *click* na minha carreira. Foi um momento importante pra mim.

Anielle L: *Tu tem formação em outras áreas artísticas?*

Luiza M: Não.

Anielle L: *Afinidades com outras áreas artísticas?*

Luiza M: Toda! Total. O teatro muita, né. BTCA é uma companhia contemporânea que tem um elenco relativamente... relativamente não, bem velho para a média de idade das companhias em geral... a Companhia foi se aproximando muito da Dança-Teatro por um momento, depois do Teatro, mais especificamente. Hoje em dia eu nem definiria assim, mas a gente tem muitos trabalhos que a gente fala – eu falo muito [risos] – nos trabalhos, a gente canta... muitas performances também de criação, improvisação em tempo real... Então eu gosto bastante de teatro, performance, artes plásticas eu gosto muito também, acho que tem muito a ver com dança.

Anielle L: *Quais são tuas referências artísticas, que tu tem como referências principais na arte?*

Luiza M: Hoje em dia, o *Batsheva* e tudo que eles fazem lá, essa companhia de Israel, é uma referência forte pra mim, depois de ter trabalhado com o Ohad, eu fiquei muito apaixonada e interessada no que eles fazem. A Pina sempre foi uma referência bacana, a Pina Bausch... a Judith Jamison, que foi solista do Alvin Ailey por muito tempo, foi a pessoa que me fez acreditar que eu poderia ser uma bailarina também profissional... como eu não via ninguém preto em cena, quando eu vi uma fita de videocassete, que eu ganhei de uma amiga, que tinha o Alvin Ailey e a companhia do Alvin dançando e a Judith Jamison fazendo *Revelation*, linda... aqueles braços enormes, e alta, e eu também sou alta, e sempre falavam que bailarina tinha que ser baixa, enfim, essas coisas todas. Quando eu vi a Judith *imensa* lá, negra, dançando... puta que pariu, eu posso ser bailarina também, profissional. Eu não faço dança só porque eu gosto, eu posso viver disso. Então, a Judith Jamison é uma referência pra mim. Eu gosto muito das companhias contemporâneas do mundo... a Akram Khan eu adoro... vi Akram Khan dançando no Rio, vi ele mesmo, nem foi a Companhia. Foi o espetáculo dele que mexeu muito comigo... Eu gosto desses coreógrafos que têm uma linguagem que não tá preocupada com o universal... que tem que ser igual tudo no mundo. Que levam para sua escrita de coreografia as suas histórias pessoais, como o Ohad, a movimentação dele você vê que tem uma coisa muito israelense, tem uma certa brutalidade no movimento... o Akram Khan também, tem uma ascendência indiana... tem muito da dança indiana na dança dele também. Hoje em dia tô muito apaixonada por danças de países africanos, mas danças urbanas, sabe? Que essa criançada faz – como o passinho aqui do Rio –, eu acho muito bom misturar essa linguagem do que a galera tá fazendo na rua com o que tem a ver com a história deles, eu pego essas referências. E, sabe o que eu uso

muito como referência, também? É literatura, poema, poesia... Então eu tô numa fase, ela não é de dança, mas é uma referência pra mim. Total, estética inclusive. Eu acho que todas essas intelectuais negras da atualidade, o feminismo negro, Carla? que é uma baiana *incrível*, é uma referência estética, não só intelectual mas estética também.

Anielle L: *E na Dança Clássica, quais são tuas referências?*

Luiza M: Na Dança Clássica... Eu gostava demais da Ana Botafogo que era *a*, a diferente na minha juventude, quando eu era criança. E ela era a primeira bailarina, junto com a Cecília Kerche, e a Cecília sempre muito linda, com aquelas linhas maravilhosas, e pernas em ‘x’, mil condições físicas, né. Mas a Ana não tinha nada daquilo: perna mais ou menos, a linha não era essas coisa, mas a Ana chegava em cena e fazia a magia acontecer. [suspiro] É isso. A dança é muito mais do que o físico, como você comunica uma *ideia*... Eu acho que a pessoa, os valores pessoais, como ela vê o mundo tá na dança dela também. Então, a Ana Botafogo foi uma referência clássica pra mim também, porque eu via que eu nem precisava sonhar com a perfeição da Nina – aquela boneca Nina –, toda arregaçada, que era bem a Cecília Kerche, eu não precisava sonhar com aquilo porque a Ana me contava sobre a dança e me emocionava muito mais, mesmo sem as condições físicas. Então a Ana Botafogo era bem importante. E, depois de um tempo, a Jânia Batista também foi uma referência pra mim.

Anielle L: *Tu tem alguma referência e influência de bailarinas negras? Se sim, quais?*

Luiza M: A Judith Jamison, a Germaine Acogny, com certeza, depois que eu conheci virou ‘pá’ [som desconhecido] também pra mim. Duas de fora [risos]. Eu não conheci a Mercedes Baptista, sou do Rio, e só fui conhecer a história da Mercedes aqui em Salvador. Que coisa doida, que quer dizer muito sobre essa invisibilidade. Uma mulher daquela, maravilhosa, com a história dela... *eu, uma menina preta carioca não conhecia*. E não era porque eu não tava estudando ou vendo, é porque realmente ela não tinha visibilidade. Então eu não posso dizer que ela é uma referência pra mim, as minhas referências negras são todas de fora. Agora, já profissional tanto tempo, eu cito como referência a Nildinha Fonseca, é uma bailarina aqui do *Balé Folclórico da Bahia*, minha colega de mestrado, *uma entidade da dança Afro-Brasileira* que tem que ter toda a visibilidade do mundo. Dever ter o quê, mais de 50 anos, e tá em cena ainda, com todo vigor que a dança afro valoriza. É uma referência hoje pra mim, sem dúvida *nenhuma*, Nildinha Fonseca. E, no Brasil, só. Infelizmente, infelizmente. Hoje eu conheço o trabalho da Ingrid, por meio das redes sociais, fico apaixonada, torcendo por ela. Tem a Coraci?

Coaci? ou um nome mais ou menos desse, que dança na Inglaterra, uma menina negra também do Rio, que eu de vez em quando vejo umas coisas dela. Tem o Juan, que é um homem, que tá lá na África do Sul... Mas somos poucos. E eu não posso indicar eles como uma referência assim. Pois é... a maioria das minhas referências negras, e que são pouquíssimas, são fora daqui.

Anielle L: *Quantas bailarinas negras, em destaque, tu conhece na Dança Clássica?*

Luiza M: Hoje?

Anielle L: *É.*

Luiza M: Então de novo, perdão estar repetindo né, mas a Ingrid. Aqui no Brasil, não conheço ninguém na dança clássica proeminente negra... deve ter um monte de talento estourando por aí, mas que eu não vejo nas companhias, por exemplo. Porque, nas companhias que eu conheça, porque eu fiz uma pequena pesquisa, que inclusive eu vou usar também nos meus resultados do mestrado – fiz uma pequena pesquisa sobre bailarinas negras em companhias –, e é uma raridade, é isso: a Mariana do Rosário lá, com mais uma menina de lá que eu não conheço o nome, a Grécia no *Balé da Cidade*, eu, e a, tinha a Daiana Britto, que tava no Guaíra e agora tá aqui no BTCA... Isso é uma coisa legal, depois de tanto grito, rolou essa audição do BTCA, e entraram quatro meninas negras e eu fiquei feliz *pra caramba!* E, somos poucas. Somos poucas. E, no clássico, aqui no Brasil, fora a Ingrid, que tá fora, e essa menina... (depois eu te mando o nome dela). Eu não conheço ninguém.

Anielle L: *Como tu te percebe no mundo artístico, enquanto Artista / Bailarina, como tu te vê no mundo artístico?*

Luiza M: Eita! Que ampla essa pergunta. Em que sentido você fala?

Anielle L: *Como bailarina, como artista, no mundo artístico como é que tu te posiciona? Como é que tu te vê dentro desse mundo?*

Luiza M: Eu me vejo como uma artista que tenta... tenta não, acho que eu sou super atenta ao que tá acontecendo no meu entorno... Eu acho que isso é uma característica *muiiiitooo* também do povo preto, de ter uma atenção pro coletivo... Eu sou uma artista que tô ligada no contexto social, sei onde que eu me localizo (socialmente falando), eu não tô perdida, assim... eu não sou uma artista que acha que não tem que conversar politicamente com o corpo... que tem que tá no mundo da dança sem fazer uma crítica pra sociedade. Eu sou uma artista muito preocupada

com o que tá rolando no mundo, e eu acho que isso faz toda diferença na arte. E em como eu faço a minha arte, como eu me movo... Eu também sou uma artista que acreditou demais na responsabilidade que a gente tem como artista de dança, sabe? Então... por menos importante, no sentido de, por menos grana, por menos visibilidade – que algum trabalho tenha – se eu tô fazendo, eu me preocupo demais com o que eu tô falando (tanto com o corpo como com o que a gente usa lá no Balé: a fala), eu me preocupo demais com o que eu falo... eu me preocupo demais em como eu tô posicionada naquela coreografia... porque, eu sinceramente acho que não dá pra gente fazer coreografias que legitimam homofobia, sabe? ou qualquer outras coisa, que tirem onda de quem tem dificuldade de locomoção, e que coloque a mulher no lugar de objeto, misoginia... Então eu acho que eu sou uma artista crítica pra cacete e que tô ligada nisto: na minha atuação. Ainda que pareça não ser, que não tenha nenhuma ligação, eu me posiciono nesse lugar junto com outros artistas que estão muito preocupados e atentos ao que a gente está vivendo hoje no mundo.

Anielle L: *Como tu percebe o campo artístico da Dança Clássica em relação aos bailarinos negros?*

Luiza M: Nossa! Eu acho que existe uma [risos] incompatibilidade do mercado. Porque o mercado não absorve. Pelo menos aqui no Brasil. Quando a gente tem que quebrar a cabeça pra pensar em alguém e aí vem a Ingrid, somente... Assim, a gente tem talento pra caramba, eu vejo aqui em Salvador, tem muita menina preta talentosa *demais*... A gente tem uma escola de dança da Fundação Cultural, que é gratuita a escola, 90 e tantos por cento das alunas são negras. E tem muita menina boa, mas muita menina boa. E por que não são absorvidas pelo mercado? Isso é uma das perguntas que eu faço na minha pesquisa do mestrado pros diretores e diretoras de companhia, e as respostas são as coisas mais engraçadas, né... Então acho que tem uma incompatibilidade de... aceitação, porque o país apaga a nossa história. A gente tem uma história, racista né, a gente foi constituído nessa história. A escravidão acabou há muito pouco tempo, 400 anos é nada, nada. São pouquíssimas gerações... eu penso nisso tanto! Minha tataravó foi escrava! Tá muito perto de mim. Então é muito pouco tempo também, sem querer passar a mão na cabeça de racista, porque eu não sou dessas, mas é muito pouco tempo pra você virar um jeito que a sociedade foi constituída assim, tratando a gente desse jeito, como inferior. E a gente ainda reproduz isso com as nossas empregadas domésticas, a gente eu digo sociedade, né. Então é difícil pra esse mercado, que é racista, ver o belo em gente preta, que é diferente deles... Então, você vê nessas companhias, nessas de maior visibilidade, pelo menos nas oficiais, quem tá em cena não é mulher preta, somos muito poucas. Porque o bonito, o bacana,

o belo não é o nosso cabelo, não é a nossa pele, não é o nosso traço. Se, na dança contemporânea é difícil, que já é mais democrática por natureza a dança contemporânea, no balé clássico... é guerra de titãs ali pra entrar no mercado.

Anielle L: *Seguindo nesse pensamento, que tu já tocou no assunto, como é que tu percebe essa questão de representatividade de mulheres negras nas companhias em geral de grande visibilidade do Brasil?*

Luiza M: Problemático demais! Demais! Não tem gente, somos muito poucas. Muito poucas. A despeito de sermos muitas, e muito talentosas aí na rua, de novo, eu gosto de insistir nisso, porque sempre falam quando eu pergunto: ‘não, porque não aparece nenhuma preta aqui pra fazer audição...aqui não tem gente boa, né...’. COMO ASSIM? Então eu vivo em outro universo, porque eu vejo muita gente boa aqui fora de companhia. Brancas e Pretas [risos]. Tem muita gente preta boa fora. O problema maior que eu sinto é que os brancos não se pensam... Como são os brancos que dirigem as companhias, eles não pensam sobre a branquitude, né. Eles são uma norma. Então eles não param pra pensar: ‘pô, será que o problema é comigo? será que é o jeito que eu tô olhando ali...? será que não é uma questão minha? Deixa eu tentar ver direito aqui, dar uma atenção pra essa pessoa...deixa eu ver se ela não tem talento?’. Porque eles contratam até – eu vejo aqui no BTCA – era assim, essa última audição foi um presente até. Contratam pessoas novas, muito novas, ou pessoas com mais idade, enfim. Mas que são cruas ainda, que precisam trabalhar pra caramba, investem na pessoa, e a pessoa dá resultado porque, se você dá a oportunidade e investe, a pessoa vai responder. Por que não fazem isso com as negras? Ah, tá fraco! Então pega e investe! Assim como você investiu na fulaninha, que é loira de olhos azuis. Ela não chegou pronta na companhia, e você abriu espaço para que ela crescesse. Abre espaço também pra menina negra que você acha que não tá pronta. Por que que a gente tem que tá pronta? A gente tem que tá perfeita, né [risos]. Então é isso, representatividade pouquíssima e um problema muito de gênero, porque você vê bailarinos homens negros em companhias. Bailarinas? Não. De novo, se é preto, cruzou com mulher, ferrou! Acabou sua vida [risos]. Por que que não tem mulher preta em cena brilhando? Por que que elas não podem estar? Será que o problema é falta de capacidade delas ou de quem tá escolhendo?

Anielle L: *O que tu acha que é preciso, as ações possíveis para que tenha uma maior mobilização de representatividade nessas companhias? O que tá faltando para essas companhias absorverem mais essa visibilidade e representatividade?*

Luiza M: Anielle, eu acho que, assim, muito modestamente falando... Tem o exemplo aqui do Balé... Eu acho que a gente precisa colocar o problema em discussão. *Ninguém* conversa sobre racismo na Dança em companhias. Tô te dizendo isso porque: eu trabalho em uma há tanto tempo, trabalhei em outra de grande visibilidade, e nesse meio... em festival, convive com outras companhias e sempre troca muitas ideias... e *nunca* é um assunto. É um problema velado. É um elefante na sala. Ele tá lá, mas ninguém fala sobre ele. Se a gente não pode, se a gente não fala sobre um problema, qualquer psicólogo ali do *Google* – você pergunta no *Google* e aparece – ‘se você não falar sobre esse problema, você não vai conseguir trabalhar esse problema’ [risos]. Não vai dar conta de solucionar um problema se você não falar sobre ele. Então, se *a gente não falar* sobre o racismo, *ninguém* vai falar se não formos nós. Nós por nós. A branquitude não vai falar ‘pô, gente, é o seguinte, a gente é a maioria...’. *Não vão falar*. Tá naturalizado. Se os profissionais pretos não se posicionarem, não falarem, a gente não dá nenhum passo pra frente. Aqui, depois de muito, cada um tem o seu tempo, ninguém é obrigado a falar sobre nada... não tô aqui forçando ‘ah, você é negro, você tem de falar’, não é isso. Você pode não falar, só que o problema vai continuar. Eu demorei *muito* tempo pra ficar confortável de tocar nesse assunto, até porque, como eu falei lá no início, eu nem me tocava disso... tava ali tão absorvida no trabalho que eu nem me tocava disso. Depois que eu me toquei, eu demorei um *tempo* pra *começar* a falar. Foram alguns anos falando sobre isso na companhia, muito difícil no início... ainda hoje é difícil. Eu tenho um solo que fala sobre isso: é um solo autobiográfico que eu apresentei lá na ANDA, e que é repertório da companhia, e ano passado eu dancei ele *pra caramba* – representando a companhia –, e até hoje, tem bailarinos da companhia que nunca assistiram. E no último espetáculo que eu fiz pela companhia, agora esse ano, em janeiro, eu dei uma entrevista antes pro jornal, e no dia seguinte a companhia *se reuniu* (toda equipe técnica, bailarinos, direção, ...) pra discutir o *incômodo* que eles sentiram por eu ter falado que existia um racismo estrutural ali. Então, *até hoje* mesmo, depois de tanto tempo, *é difícil pra caramba*. E eu acho que eu também tenho que levar em conta o que eu falo e compro essa briga, porque eu conquistei um espaço na minha companhia... Se, de repente, eu tivesse lá naquele lugar que eu tava no início, de 5º elenco, de aprender o lugar da coxia [risos], provavelmente eu nunca teria falado. E foi quando eu me empoderei, quando eu vi que tinha importância pra companhia, e *como assim* eles valorizavam o meu trabalho e ao mesmo tempo não se davam conta que estavam ali alimentando um racismo estrutural? Estar nessa posição, eu tava segura, eu falei ‘tá, peraí, eu preciso falar sobre isso’. Depois disso, depois de tanto falar, depois de tantas brigas, depois de tanto ‘me queimar’ – porque a gente sofre com isso, fica cheio de estigmas e tal, perde espaço, conquista de novo... – nessa última audição entraram

quatro mulheres. E eu, com toda modéstia do mundo, eu tenho certeza, se eu não tivesse *levantado essa briga* por tanto tempo, elas não teriam entrado. Não porque elas não têm capacidade, elas têm capacidade. Mas porque as pessoas não estariam *atentas* a esse problema. É um volume tão grande aqui, que era *impossível* se fazer uma audição, numa cidade preta como essa, e não se contratar mulher preta. Seria *assinar embaixo* daquele racismo estrutural que eu tanto criticava ali dentro. Então... já ouvi isso de pessoas de lá também, do Estado e tal, que foi importante eu ter conversado sobre isso pra eles abrirem os olhos. Então, pra mim, na minha opinião, pra gente *começar* a reverter esse problema da falta de visibilidade, de espaço, pra mulher preta em companhias, *a gente* tem que começar a falar e a contar que é um problema.

Anielle L: *Agora centrando bem em ti, enquanto bailarina e artista, quais as qualidades tu acredita que possui em termos de dança?*

Luiza M: [suspiro]... Eu acho que eu tenho uma boa escuta assim, para o que o coreógrafo pede, eu fico muito atenta ao que é importante para quem tá montando as coreografias... porque eu sinto que, às vezes, os bailarinos e bailarinas estão muito preocupados com a execução de movimentos, e se esquecem que tem uma motivação, um porquê. Tem coreógrafos que gostam do movimento, ainda tem coreógrafos assim né – estica pra cá, estica pra lá –, mas a maioria absoluta dos coreógrafos, pelos menos os que eu tenho contato, não são mais assim. Ainda que te mostrem o movimento que você tem que reproduzir, tem todo um contexto ali por trás, tem toda uma história, um porquê da gente tá fazendo aquilo, tem um subtexto. Então é uma coisa bacana, que eu vejo como uma qualidade: é estar atenta ao que ele está querendo dizer com aquela coreografia, aquele movimento... e começar a me mover por isso e não por como é a mecânica do movimento, mas pelo que ele tá querendo que eu faça aquele movimento. Ainda que o movimento seja a coisa mais careta do mundo, que seja, sei lá... um *Bras bas*... o que que ele tá querendo pra que eu faça esse *Bras bas*, sabe? Acho que isso é uma qualidade importante, eu me conheço e conheço meu corpo muito, então eu sei onde estão meus pontos mais problemáticos, então eu tento não deixá-los em evidência... eu exploro o que o meu corpo tem mais acesso pra fazer... eu acho que conhecer o meu corpo é uma coisa que faz toda a diferença pra minha atuação. Tive uma lesão super grave no ombro, uma época, não conseguia mexer o ombro e, quando eu voltei a dançar, eu comecei a desenvolver várias maneiras de me dançar, sem a mobilidade total do ombro. E era possível, não tinha a mobilidade total do ombro, consegui fazer até aula de clássico, que é uma coisa bem quadradinha, né [risos]. Tem aquilo lá, os códigos bem formais né, mas porque eu conheço o meu corpo... eu acho que é um troço interessante que a gente deve fazer, é se conhecer, sabe? E eu sou curiosa pra caramba. Eu acho

que a minha curiosidade, pra temas fora da dança, ajudam na minha dança. Deixam ela mais viva, não deixam estagnada sempre naquele jeito de fazer. Meu jeito curiosa, acho que é uma coisa boa na minha dança.

Anielle L: *E agora uma outra questão, indo bem ao encontro a essas características que tu te deu: bom, é sempre difícil pra qualquer bailarina de alto nível técnico entrar em companhias de dança, a gente sabe e conversou aqui que, pra bailarinas negras, é mais ainda entrar no campo profissional. O que tu acha que tu possui, em termos técnicos, que te levou a estar nessa posição que tu está? A estar nas companhias que tu passou, a estar na tua companhia, ser solista, o que que tu tem?*

Luiza M: Ah... sei lá, sei não... [risos]. Ó, eu acho que não é nem uma qualidade técnica tá, eu acho que eu tenho um físico... É triste falar isso, mas é real: eu tenho um físico muito próximo do físico que as companhias gostam, que é aquela coisa longilínea, magra, que muitas vezes as mulheres negras não têm... que tem mais bunda, tem umas que são mais sequinhas... quer dizer, se me comparar com uma bailarina europeia provavelmente vão dizer que eu sou super bundada e tal, mas pra brasileiro eu sou bem magra, né... pouca bunda, pouco peito... lembra aquele físico que a branquitude acha massa, né, esguio, longilíneo... Acho que isso facilitou. Eu acho que, tecnicamente falando, eu acho que eu tenho harmonia assim na movimentação... Eu não aponto nenhuma qualidade técnica específica: salta bem, gira bem, perna alta... não vou apontar nada disso. Mas eu acho que eu faço a transição de movimento bem, eu tenho *feeling* nas transições de movimento. Sempre tive, mesmo no balé clássico, que era mais difícil pro meu físico, a minha formação foi sempre em balé clássico, mas era difícil. Que balé clássico é difícil, né? Mas eu nunca tive muito *en dehors*... eu me defendo e tal... mas não sou aquela coisa fenomenal, de super *en dehors*, com pé virado... tenho um pé legal, uma perna legal, mas não é uma coisa absurdamente... Mas acho que o que me fez entrar nas companhias, além de ter uma estética atraente pras companhias, magra, etc... tem essa fluência de movimentos e acho que uma certa presença, né... eu acho que é uma coisa que eles valorizam muito. Acho que eu não passo despercebida. Não sei se isso é uma qualidade técnica, não posso apontar como uma qualidade técnica, mas é uma qualidade artística que faz *muita* diferença. Estar presente ali, fazendo o que você tá fazendo, e aí o olhar leva né, pras pessoas assim... Acho que isso rola comigo! [risos].

Anielle L: *Tu acha que a Dança é uma forma de combate ao racismo?*

Luiza M: Acho que pode ser.

Anielle L: *De que forma tu acredita?*

Luiza M: Muitas vezes o não dito é muito mais eloquente do que o dito, né. Então, o fato, por exemplo, pensando ao reverso, assim: o fato de existir uma companhia de dança aqui em Salvador, baiana, e não ver mulher preta em cena tá dizendo muito, né. Pra mim quer dizer muito! Então, o contrário, se você chegar e ver um elenco com gente preta dançando, com gente branca também, às vezes parece que a gente não gosta de branco – não tem a ver com isso, né –, mas você assistir um espetáculo que você vai ver muita gente preta em cena... que, num primeiro momento, vai chamar a atenção e você vai falar ‘Nossa, tem tanta gente preta aqui no Rio Grande do Sul, né, engraçado assistir um espetáculo em Porto Alegre e todo mundo loiro com um monte de gente preta, que engraçado, né?’. Ainda que no início seja assim, chame a atenção pela estranheza, depois de um tempo vai se naturalizar A igualdade de oportunidades. Eu acho que o não dito é uma arma de racismo, ou de antirracismo. E a dança pode muito ser arma de antirracismo, de valorizar e mostrar que é belo. Ninguém tá falando de racismo ali naquela peça, mas tinha uma menina bonita pra caramba, preta, dançando, tem um cara lindão ali carregando uma menina preta, mesmo que você vá assistir um espetáculo que não seja sobre isso, aquilo tá entrando em você. Tá mudando seu jeito de ver, mudando o que você acha belo ou não... A dança pode ser sim uma *super* ação antirracista.

Anielle L: *Tu atualmente está no Balé Teatro Castro Alves, certo? Quantas mulheres têm no elenco? Mulheres, no geral?*

Luiza M: É difícil contar... Deixa eu contar aqui rapidinho... Tem umas 16 pelo que eu me lembro agora... São 18 mulheres!

Anielle L: *E quantas Mulheres Negras?*

Luiza M: Então... agora tem quatro mulheres negras. Quatro mulheres negras em cena tá bom. Porque, lá no Balé, tem muitas bailarinas que não estão em cena, estão atuando em outros núcleos. Mas, das que tão em cena dançando dessas 18, são quatro. *É a primeira vez na história que tem quatro mulheres negras no Balé, nunca teve* [risos].

Anielle L: *Nossa! Eu lembro que quando você apresentou a sua pesquisa lá na ANDA você era a única ainda, né?*

Luiza M: É, é!

Anielle L: *Eu achei aquilo surreal, por estar na Bahia. O que que tá acontecendo? [risos]. A última pergunta é sobre as audições que tu já fez: tu sabia por quem tu estava sendo avaliada?*

Luiza M: Por quem ou por quê?

Anielle L: *Por quem. Qual foi tua primeira audição oficial?*

Luiza M: Foi fora do Brasil. Acho que foi pro *Ballet de Geneve*.

Anielle L: *E tinha profissionais negros te avaliando?*

Luiza M: Não.

Anielle L: *E teve alguma das audições que tu passou que teve?*

Luiza M: Não. [risos].

Anielle L: *Luiza, então era isso. Teu relato foi super, superimportante. Coisas super pontuais que conversam muito com o discurso de outras bailarinas que eu já entrevistei... Muito do que a gente vê em cena, muito do que a gente vai atrás... Então, a importância desses discursos é exatamente isso: trazer esse olhar de quem tá dentro, né, das mulheres que estão lá dentro. Porque também a minha pesquisa vai conversar também, em alguns momentos periféricos, com entrevistas com outros agentes da dança: produtores, diretores, enfim... Que vão ser outros olhares, a gente sabe que tem outra perspectiva, mas o foco é essa perspectiva de dentro, de quem tá lá dentro e como vê isso. Então te agradeço imensamente pela disponibilidade, por aceitar participar do estudo, vai ser um prazer fazer toda essa releitura das tuas palavras e dois pontos, assim, não... se tu quer que eu te envie por e-mail ou tu prefere que eu te mande por Instagram? Tenho que te mandar um termo de que tu autoriza a utilizar os dados que estou coletando contigo e, depois de transcrever toda a entrevista, eu te envio, aí tu autoriza, se tem algum trecho que tu não queira que publique, ou alguma coisa que tu lembrou, modifica, e aí tu sinaliza pra mim e a gente finaliza, tá?*

Luiza M: Manda por e-mail. Deixa eu te perguntar uma coisa... você trabalha como? Me conte, onde?

Anielle L: *Atualmente eu moro em Porto Alegre, mas eu não sou de Porto Alegre. Atualmente eu moro em Pelotas, que é bem no sul do Rio Grande do Sul (não sei se você conhece). Lá eu sou bailarina, professora e coreógrafa numa companhia de dança, que também, por ironia, Pelotas é a cidade mais negra do Rio Grande do Sul, e eu era a única negra do meu elenco. Assim, da companhia por anos, eu era uma das poucas mulheres negras. Lá eu comecei como bailarina, como bolsista, daí me tornei professora, graduei em Educação Física e Dança lá, fiz o mestrado na Educação Física pesquisando a Dança e vim pro doutorado aqui pesquisar nas Artes Cênicas da UFRGS.*

Luiza M: Que *legaaaaaal!* Eu achei que você tava na USP, não sei por quê.

Anielle L: *Não, eu sou da UFRGS em Porto Alegre.*

Luiza M: E você é a única negra na sua turma?

Anielle L: *Na minha turma de doutorado, sim. Assim como todas as minhas turmas acadêmicas sempre foram, desde a graduação. Na graduação eu tive três colegas, no mestrado nenhuma mulher, e, no doutorado, também sou a única. Então são coisas que já me atravessam há muito tempo, por esse fator todo interseccional todo, que a gente falou, atualmente eu também sou docente do Instituto Federal aqui, na rede de ensino federal...*

Luiza M: *Maravilhaaaaaaa!* Tão importante isso!

Anielle L: *E, de 83 professores, eu sou a única mulher negra dentro do Instituto. Então são coisas que vão além, né... além do palco, além da dança... Então é o que tá me dando toda essa linha de pesquisa...*

Luiza M: E que bom que a gente tá produzindo academicamente, né, porque, infelizmente isso ainda é muito importante... Ai, que *boooooom*, arrazô! Olha, deixa eu te fazer uma pergunta, um convite: vai rolar um Congresso Virtual aqui da UFBA no final de maio, e eu vou apresentar uma mesa com outros dois colegas lá do mestrado – o Léo Luz (que dividiu aquela apresentação comigo) e a Kandai, que é uma menina incrível que trabalha com comunidades quilombolas e tal, linda, lindona, intelectual –, e a gente vai fazer essa mesa juntos, e aí tem um momento que a gente vai encerrar com um pequeno trecho de vídeo dos acadêmicos que a gente conhece lá da UFBA (que estão inseridos na academia e pesquisando temas raciais). Então, se você puder e quiser participar e mandar um pequeno vídeo pra mim, pequeníssimo mesmo, se apresentando, dizendo da onde você é, o que você pesquisa e por que você se interessou em

pesquisar sobre isso, e autorizar a gente a usar isso lá no final da nossa mesa... Porque a gente tá muito preocupada em dar visibilidade aos acadêmicos negros e negras que tão aí pesquisando também.

Anielle L: *Ai jóia, claro! Quero sim! Vou enviar, sim.*

Luiza M: O Congresso vai acontecer só no final de maio, mas, quando você puder mandar, o quanto antes melhor!

Anielle L: *Mando sim, um videozinho o quê, de um minuto, mais, menos?*

Luiza M: Ai que ótimo! Que maravilhoso!

Anielle L: *Então é isso Luiza, obrigadão, viu! Te agradeço imensamente pela disponibilidade e o tempo e vamos nos falando.*

Luiza M: Obrigada, você! Vamos nos falando! Eu vou falar com Mari e te mando no *Insta* o *Zap* dela e vou te mandar meu e-mail também.

Anielle L: *Então tá, beleza, perfeito!*

Luiza M: Então massa! Um beijo!

Anielle L: *Um beijo, tchau, tchau.*

Luiza M: Tchau, tchau!