

FRAGILE
**TEORIAS DE CONTROLE E A DECOLONIZAÇÃO PERFORMATIVA DO
CORPO DISSIDENTE**

Cristiane Peres Dias
João Pessoa – JUN/2022

Imagem 1. Registro da performance Fragile. Cris Peres. Local: Usina de Arte -PE. 2021. Foto: José Rebelatto - Acervo particular



PLEASE
HANDLE WITH CARE

FRAGILE

RLKE Grainville.com
10000 Rue de la Vallée
M. 514-271-1000



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CRISTIANE PERES DIAS

FRAGILE
TEORIAS DE CONTROLE E A DECOLONIZAÇÃO PERFORMATIVA DO
CORPO DISSIDENTE

JOÃO PESSOA/PB
JUN/2022

CRISTIANE PERES DIAS

FRAGILE

**TEORIAS DE CONTROLE E A DECOLONIZAÇÃO PERFORMATIVA DO
CORPO DISSIDENTE**

Dissertação de Mestrado apresentada para o exame de pré-banca (qualificação), vinculada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes Visuais e seus Processos Teóricos, Históricos e Criativos

Linha de pesquisa: Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

JOÃO PESSOA/PB

JUN/2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D541f Dias, Cristiane Peres.

Fragile : teorias de controle e a decolonização
performativa do corpo dissidente / Cristiane Peres
Dias. - João Pessoa, 2022.

101 f. : il.

Orientação: Robson Xavier da Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais. 2. Performance arte negra. 3.
Corpo negro. 4. Mulheres negras. 5. Estudos
decoloniais. I. Costa, Robson Xavier da. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.04(043)

Elaborado por WALQUELINE DA SILVA ARAUJO - CRB-15/514

**FRAGILE: TEORIAS DE CONTROLE E A DECOLONIZAÇÃO PERFORMATIVA
DOCORPO DISSIDENTE**

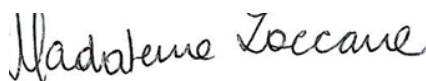
Dissertação de Mestrado apresentada para banca de defesa de dissertação de mestrado em artes visuais, vinculada ao Programa Associado de Pós- Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em 30 de junho de 2022

BANCA EXAMINADORA



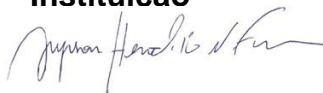
**Prof. Dr. Robson Xavier da Costa – PPGAV UFPB/UFPE
Orientador/Presidente**



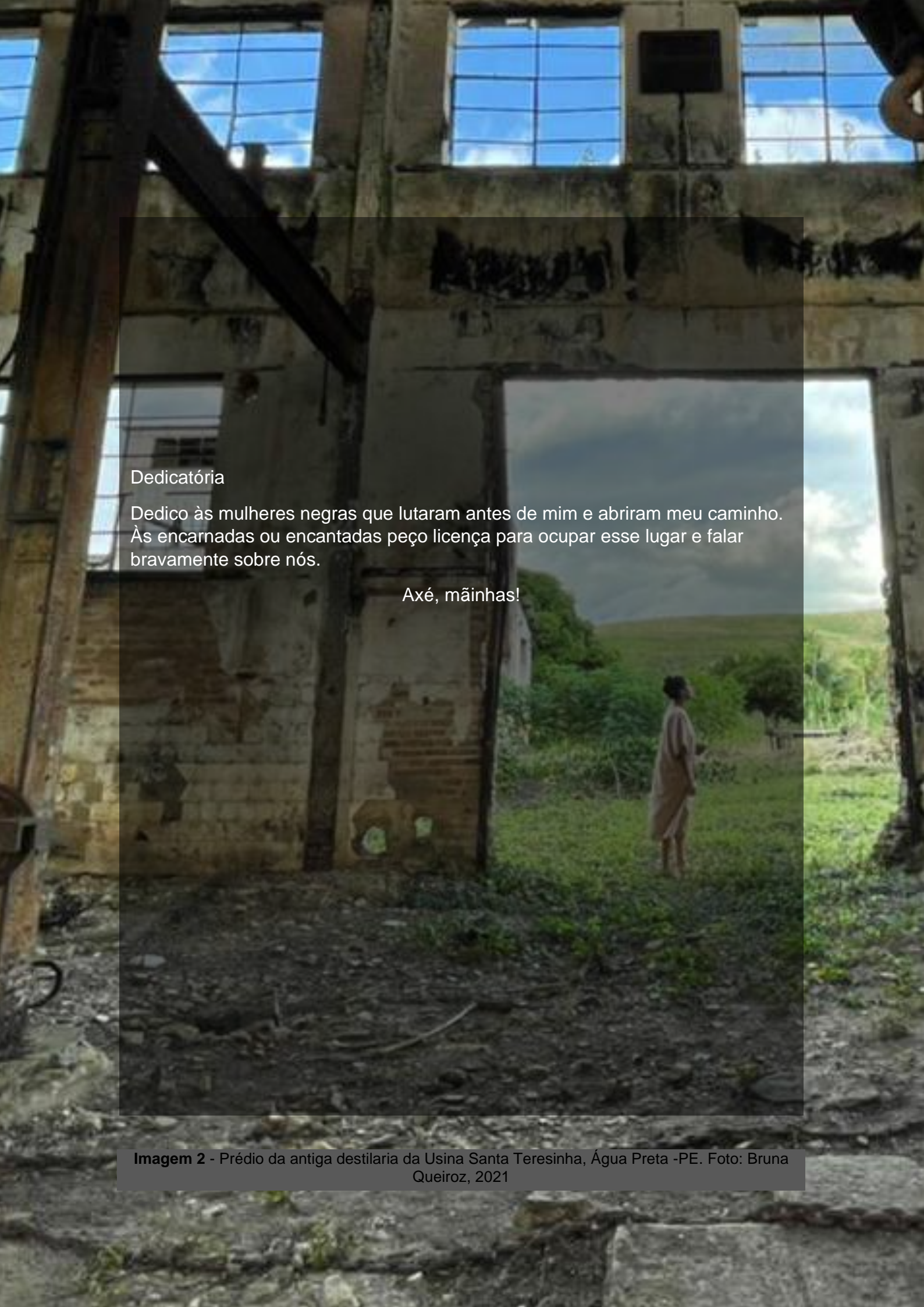
**Prof.^a Dr.^a Madalena de Fatima Pequeno Zaccara – PPGAV
UFPB/UFPE Examinadora Titular Interna**



**Prof.^a Dr.^a Alessandra Mello Simões Paiva –
UFSB Examinadora Titular Externa à
Instituição**



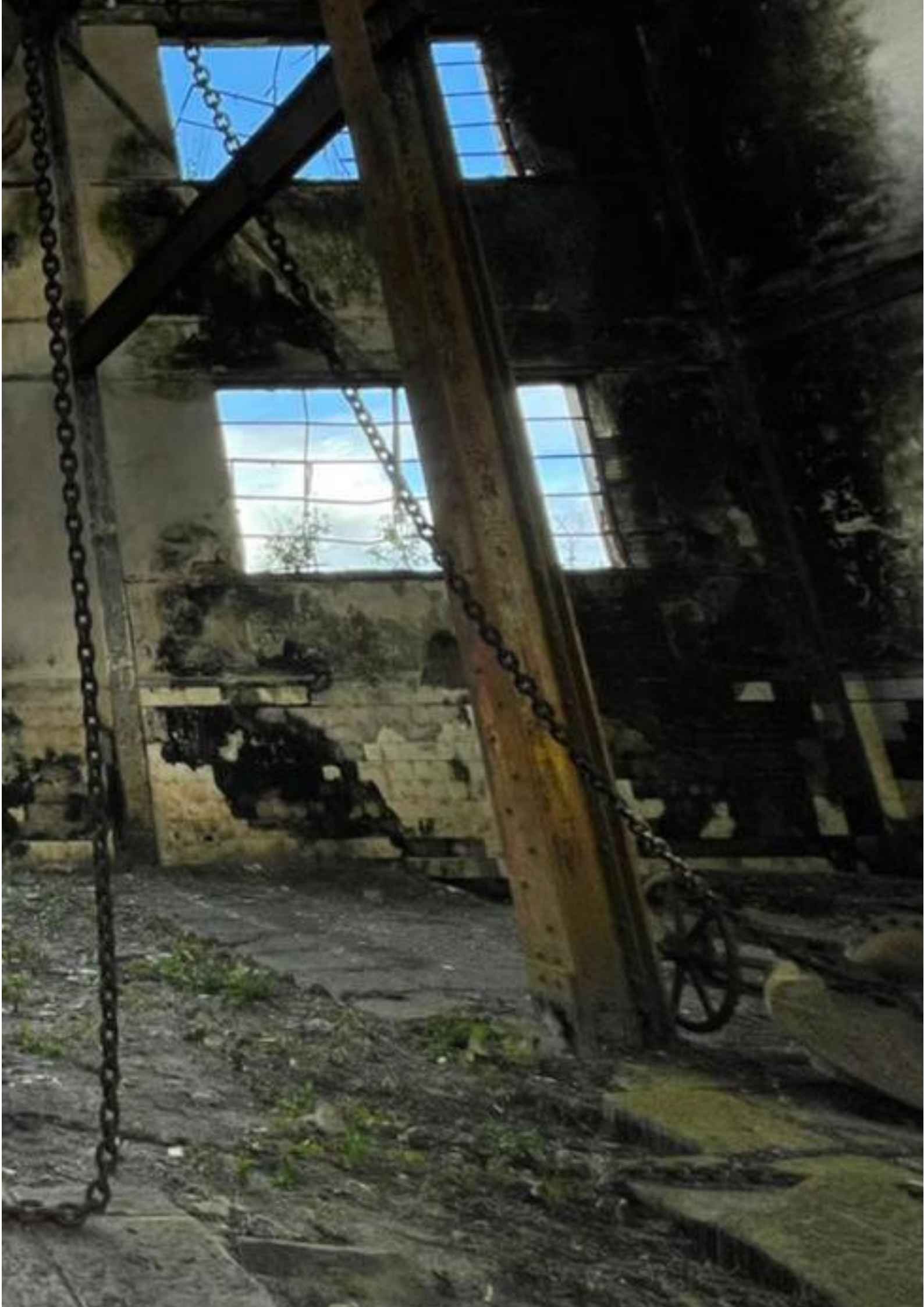
**Prof. Dr. Ayrson Heráclito Novato Ferreira –
UFRB Examinador Titular Externo à
Instituição**

A photograph of a woman standing in a large, dilapidated industrial building. The building has high ceilings with large windows and a central doorway. The woman is standing in the doorway, looking out towards a green landscape under a cloudy sky. The building's walls are weathered and show signs of decay.

Dedicatória

Dedico às mulheres negras que lutaram antes de mim e abriram meu caminho. Às encarnadas ou encantadas peço licença para ocupar esse lugar e falar bravamente sobre nós.

Axé, mãinhas!



Resumo

O corpo da mulher racializada carrega consigo estereótipos que participam de narrativas colonialistas estruturadas pela relação associativa entre raça, gênero e classe, uma tríade comumente exercida por práticas coercitivas que afetam suas identidades na disposição social. A performance arte ativada por corpos de mulheres negras/es é uma das manifestações da arte contemporânea que possibilita tensionar padrões impositivos que procuram estabelecer onde e como esses corpos devem existir. O objetivo desta pesquisa é analisar como a performance arte negra pode contestar teorias de controle da colonialidade a partir da decolonização do conhecimento teórico-prático, suscitado por questões relacionadas às experiências racistas de mulheres negras/es. Examinei três registros fotográficos da performance intitulada *Fragile (1/25)*, de minha autoria, realizada no interior de Pernambuco, em 2021, durante residência artística na Usina de Arte. Nas análises, destaco os confrontos vivenciados por corpos dissidentes frente aos processos do racismo genderizado, interseccionado pelos apagamentos culturais, e o trauma identitário como produtos do racismo estrutural. Trata-se de uma pesquisa qualitativa (Guerra, 2014), com estudo de caso (Yin, 2011), revisão bibliográfica, análise documental e autobiografia intermediada pelo conhecimento decolonial. Os estudos foram articulados a partir de produções visuais de artistas brasileiras negras/es e de um breve histórico do corpo racializado/e, na qualidade de veículo do conhecimento histórico e interdisciplinar, por meio de Taylor (2013) e Ligiéro (2011). Abordo as práticas de coerção e desintegração identitária, através das teorias anômalas do branqueamento, e as políticas da desigualdade sob o ponto de vista de Carneiro (2011), Schwarcz (2012) e Fanon (2019). As intelectuais Kilomba (2019), Davis (2016), Collins (2019), hooks (2020) e Gonzalez (2020) trazem à luz a decolonização narrativa das relações de raça, gênero e classe do corpo racializado/e feminino/e em sua diversidade anacrônica. A pesquisa evidencia a performance arte negra como um conduto teórico-expressivo do conhecimento decolonizado, articulado pelas vivências e pelas performatividades dissidentes aos limites colonizadores.

Palavras-chave: Artes Visuais. Performance arte negra. Corpo negro. Mulheres negras. Estudos decoloniais.

Abstract

The bodies of racialized women carry stereotypes that participate in colonialist narratives structured by the associative relations between race, gender, and class, a triad commonly exerted by coercive practices that affect their identities in the social disposition. Performance art activated by Black women's bodies is one of the manifestations of contemporary art that makes it possible to strain imposing patterns that seek to establish where and how these bodies should exist. This research aims to analyze how Black performance art can dispute theories of coloniality control through the decolonization of theoretical and practical knowledge raised by issues related to the racist experiences of black women. I examine three photographic records of the performance entitled *Fragile (1/25)*, photographed by me, held in the interior of Pernambuco, in 2021, during an artistic residency at "Usina de Arte." In the analyses, I emphasize the confrontations experienced by dissident bodies facing the processes of genderized racism, intersected by cultural erasures and identity trauma as products of structural racism. It is qualitative research (Guerra, 2014), with a case study (Yin, 2011), literature review, documental analysis, and autobiography mediated by decolonial knowledge. The studies were articulated from visual productions of black Brazilian artists and a brief history of the racialized body, as a vehicle of historical and interdisciplinary knowledge, based on Taylor (2013) and Ligiéro (2011). I approach the practices of coercion and identity disintegration through the unnatural theories of whitening, and the policies of inequality from the point of view of Carneiro (2011), Schwarcz (2012), and Fanon (2019). The intellectuals Kilomba (2019), Davis (2016), Collins (2019), hooks (2020), and Gonzalez (2020) bring to light the narrative decolonization of race, gender, and class relations of the racialized and female body in its anachronistic diversity. The research highlights the Black art performance as a theoretical-expressive conduit of decolonized knowledge, articulated by experiences and performativities dissidents to the colonizing limits.

Keywords: Visual Arts. Black art performance. Black body. Black women. Decolonial studies.

Sumário

Índice de imagens	12
Introdução	15
1. CONSTRUÇÃO FRÁGIL	31
1.1. A memória em performativivência.....	36
1.2. O legado da resistência cultural na performatividade dissidente.....	44
2. FANTASIA BRANCA/MEMÓRIA NEGRA: A DESCOBERTA DA MÁSCARA	51
2.1. A negra: demarcações sociais e artísticas de corpos insubmissos	61
2.2. A cor do corpo por trás da máscara	73
3. CORPO DE FALA	82
3.1. “Quem são os corpos que produzem arte?”	86
3.2. Egresso da ausência: performance negra como re-existência	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
Referências	102

Índice de imagens

Imagem 1. Registro da performance <i>Fragile</i> . Cris Peres. Local: Usina de Arte - PE. 2021. Foto: José Rebelatto. Acervo particular.....	1
Imagem 2. Prédio da antiga destilaria da Usina Santa Teresinha, Água Preta -PE. Foto: Bruna Queiroz, 2021	7
Imagem 3. <i>Tocaia</i> . Cris Peres. Local: Usina de Arte - PE. 2021. Foto: José Rebelatto. Acervo particular	14
Imagem 4. Corpo Matriz. Cris Peres. Videoperformance 2'47". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0EwtmJi5epg&ab_channel=CrisPeres	23
Imagem 5. Registro de detalhe da antiga olaria de tijolos localizada nas ruínas da Usina Santa Teresinha. Local: Água Preta - PE. Foto autoral, 2021.....	30
Imagem 6. <i>Fragile</i> 25 quadros. Foto: José Rebelatto. Local: Usina de Arte-PE. 2021. Acervo particular	31
Imagem 7. Detalhe da caixa de madeira da performance.	31
Imagem 8. Registro da olaria de tijolos cerâmicos da Usina Santa Teresinha, Água Preta - PE. Registro pessoal, 2021.....	32
Imagem 9. Registros dos estudos do espaço para a performance. Foto autoral, 2021.....	33
Imagem 10. Retoque - Fotografia autoral, Água Preta - PE, 2021	35
Imagem 11. Registro da coleta documental de objetos e documentos de trabalhadoras da Usina Santa Teresinha, Água Preta - PE. Registro autoral, 2021	36
Imagem 12. Fachada e interior do prédio do Almoxarifado da Usina Santa Teresinha. Registro autoral, 2021	37
Imagem 13. Vista do Rio Jacuípe do quintal de Dona Alaíde, Água Preta - PE. Registro autoral, 2021	38
Imagem 14. Fragmentos de vivências 01. Montagem digital autoral, 2021-2022	39
Imagem 15. Fragmentos de vivências 02. Montagem digital autoral, 2021-2022	41
Imagem 16. Juliana dos Santos, “Qual o pente?”, Performance com avó Benedicta Oliveira Santos, Fotografia: Mayara Tutumi, 2014.....	42
Imagem 17. Detalhe - Fotografia autoral, Água Preta - PE, 2021	43
Imagem 18. Detalhe da Performance 1/25.....	48
Imagem 19. Performance <i>Fragile</i> , 14/25.....	50
Imagem 20. A máscara do silenciamento em <i>Fragile</i> . Imagem digital. Cris Peres, 2022. 52	
Imagem 21. Yhuri Cruz. Monumento à voz de Anastácia - Afresco - Monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre. Foto: site do artista/Reprodução, 2019	53
Imagem 22. Cris Peres, Corpo Insurgente, Montagem digital, 2022.	60
Imagem 23. ReAntropofagia. Denilson Baniwa, Técnica mista, 2018. Acervo do artista ..	64
Imagem 24. Autorretrato (Le Manteau Rouge) (1923) e A Negra (1923), pinturas de Tarsila do Amaral. Fotos: Jaime Acioli, Romulo Fialdini. Disponível em: https://www.select.art.br/contradicoes-do-moderno/	66
Imagem 25. Esquerda: A Negra. Autora: Tarsila do Amaral, 1923. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-negra-de-tarsila-e-esfinge-que-perturba-boas-intencoes-do-masp.shtml . Direita: Da performance <i>Fragile</i> . Cris Peres, 2021	67
Imagem 26. Cris Peres - Outridade, Montagem digital, 2022.....	68

Imagem 27. Registro da performance Axexê da negra ou o descanso das negras que mereciam ser amadas. Foto: Shay Peled.....	70
Imagem 28. Renata Felinto - Registro da performance Axexê da negra ou o descanso das negras que mereciam ser amadas. Foto: Shay Peled	71
Imagem 29. Detalhes performance Fragile.....	72
Imagem 30. Fragile. Detalhe.....	73
Imagem 31. Tutorial. Yasmin Nogueira, 2017	76
Imagem 32. Yasmin Nogueira - Tutorial. Foto: Adriano Machado, 2017.....	76
Imagem 33. Cris Peres - Fragile - 21/25, Registro performance. Fotografia: José Rebelatto, 2021.....	81
Imagem 34. Recorte registro performance autoral.	84
Imagem 35. Palestra-performance. Grada Kilomba, São Paulo, 2016. Disponível em: https://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grada-kilomba/	86
Imagem 36. Palestra-performance. Grada Kilomba, São Paulo, 2016. Disponível em: https://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grada-kilomba/	87
Imagem 37. Michelle Mattiuzzi. MERCI BEAUCOUP, BLANCO!, 2012. Performance. Foto: Hiroshuke Kitamura/Reprodução. Disponível em: https://projetoafro.com/artista/michelle-mattiuzzi/	88
Imagem 38. Renata Felinto. <i>White face and blond hair</i> . 2012. Disponível em: https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-quero-ser-sexy/	90
Imagem 39. Renata Felinto. <i>White face and blond hair</i> . Renata Felinto. 2012. Disponível em: https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-quero-ser-sexy/	91
Imagem 40. Castiel Vitorino - Corpoflor, Série fotográfica digital, 2016. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor	93
Imagem 41. Castiel Vitorino - Corpoflor, Série fotográfica digital, 2016. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor	94
Imagem 42. Priscila Rezende - Vem pra ser infeliz. Performance, Foto: Luiza Palhares.97	
Imagem 43. Cris Peres - Fragile - 25/25. Registro performance. Fotografia: José Rebelatto. 2021.....	99



Por que sou levada a escrever?

Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também.

Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo.

Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo.

Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora.

Glória Anzaldúa, 2000

Imagem 3. *Tocaia* - Cris Peres. Local: Usina de Arte -PE. 2021. Foto: José Rebelatto. Acervo particular

Introdução

As práticas artísticas contemporâneas sinalizam o aumento expressivo da produção realizada por e sobre mulheres racializadas/es. Artistas brasileiras negras/es, como Michelle Mattiuzzi (1983-), Yasmin Nogueira (1990 -) e Renata Felinto (1978 -) utilizam o corpo na performance arte para evidenciar a crítica acerca de tradições excludentes, desigualdade de gênero, questões políticas feministas e linguagem, cruzadas pelas narrativas de violência do corpo não branco. Acompanhada dessas referências, abordo, junto aos registros fotográficos da performance autoral intitulada *Fragile* (2021), a ideia de um corpo - antes de tudo: social/político e, por isso, performativo, agregado à experiência da reintegração com a memória e os entremeios da vida cotidiana, o que reconheço como performatividades. A performance + vida, como prática artística, participa de minha procura por meus lugares no mundo como mulher negra no Brasil. Nessa perspectiva, busco compreender, como problema de pesquisa, 'Como a performance arte ativada por corpos de mulheres negras/es pode desarticular teorias de controle a partir do conhecimento decolonial?'

Neste estudo, relaciono a leitura do corpo negro feminino/e à ação performativa, como expansão e tessitura autônoma a partir do conhecimento. O objetivo central desta pesquisa foi de identificar possíveis provedores de violência racial atribuídos ao corpo negro feminino/e, contestados a partir da representação artística em performance arte, cuja revisão teórica está atenta ao ponto de vista de autores e artistas negros/es atuantes nos vários campos do saber, como as Ciências Sociais, as Artes Cênicas, a Psicologia e mais.

No que diz respeito aos objetivos específicos, pretendeu-se analisar como o passado estruturado pelas teorias coloniais colabora para fortalecer a violência racista, cujas estruturas operam na relação inseparável entre raça, gênero e classe e concebem fraturas classificatórias vivenciadas pelo corpo negro, que ocorreram/ocorre, primordialmente, por meio da "crença na existência de "raças" hierarquizadas dentro da espécie humana" (Munanga, 1990, p.110). Nesse sentido, a discussão será pautada nos contrastes classificatórios de grupos fisicamente contrastados e subjugados por critérios morfológicos, o que terminou por conceber as bases insustentáveis do racismo. Para o indivíduo racista, há a ideia inoculada

de que existem raças superiores e raças inferiores, “erigindo uma relação intrínseca entre o biológico (cor da pele, traços morfológicos) e as qualidades psicológicas, morais, intelectuais e culturais.” Assim, as distinções ostensivas do racismo são geradas a partir do momento em que “os indivíduos da raça “branca” foram/são decretados coletivamente superiores aos da raça “negra” e “amarela”, em função de suas características físicas hereditárias” (Munanga, 2004, s/p). Considerando essa realidade, escolhi trabalhar com o uso do termo “negro/e” com base nas várias negritudes existentes no Brasil sob o aporte da mestiçagem, sem perder de vista sua origem violenta. Reconheço-me como uma mulher negra/e de pele não retinta e lida socialmente como parda. Essa categorização racial, sob a perspectiva do movimento negro do século XX, insere no grupo étnico-racial dos negros/as/es o “pardo” e o “preto” como pessoas de um mesmo grupo e deixa evidentes as variadas camadas de violência vivenciadas por cada instância. Essas definições auxiliam a luta contra a pulverização da presença da população negra e do mal emprego do pardismo como apagamento identitário. As confusões raciais fortalecidas pelos critérios dos processos de embaquecimento brasileiro e estruturado pela modernidade do século XIX se arrastam, até os dias atuais, nos sistemas de negação entre as raças hierarquicamente subalternizadas, como os povos indígenas e os afrodescendentes.

Utilizo, neste texto, os termos “racismo genderizado¹”, apresentado por Grada Kilomba (2019), e “interseccionalidade”, por Carla Akotirene (2019), como indicadores de algumas relações fraturadas do negro/e na construção social, em que primeiro se expõe à distinção fenotípica para, em seguida, erigir questões de classe e gênero. Nesses dois conceitos, as autoras discutem sobre a condução da diferença relacionada à raça, ao gênero e à classe do sujeito nas estruturas de Outridade, referidas, neste estudo, à mulher racializada/e.

A construção social do gênero destaca-se como uma produção discursiva de premissa performativa. A dicotomia existente entre as polaridades homem/mulher

¹ A palavra genderização é um neologismo incorporado do inglês (gendered) e derivado do vocábulo “gendrado”, que tem sido utilizado pelo movimento feminista para adjetivar o substantivo gênero. Seu significado aponta para o construto sócio-político-cultural direcionado à identidade sexual (não necessariamente biológica) da mulher em sua diversidade. Várias adaptações a esse termo foram feitas a fim de aproximar linguisticamente do português, porém, como são utilizados usualmente nos estudos de gênero de origem anglo-saxão, os termos gendrado e genderizado foram incorporados com mais penetrabilidade.

cria estereótipos femininos de submissão e subordinação e sedimenta a distinção de gênero que não se encerra em padrões biologicamente determinados. Considerando essa compreensão antinormativa, emprego o gênero neutro “e” nos termos negro/e, racializado/e e feminino/e sempre que me refiro ao indivíduo em sua dimensão diversa. Embora pareça satisfatório para esta pesquisa evidenciar o gênero na performatividade feminina, a conquista não deixa de reduzir a “dicotomia feminino/masculino, menino/menina, não permitindo estendê-lo para vários gêneros” (Kilomba, 2019, p.17).

Do mesmo modo como o racismo tenta incansavelmente sobrepujar a vida das pessoas não brancas, sob a laceração vinculada à condição de “raça”, ele é fortalecido pelo braço do heteropatriarcalismo. O sistema opressor apresenta-se como tomador da total importância sobre a existência identitária, o que resulta também em violência gendrada. Justifico o emprego dessas flexões como ato político à revelia de mais uma herança patriarcal, cujas relações de poder estão ancoradas na terminologia colonial e, “por isso, intimamente ligado a uma história de violência e desumanização” (Idem, p.17).

É fundamental compreender que a concepção do gênero faz parte de uma construção advinda de processos culturais em que o poder da repetição narrativa endereça o lugar da norma de identificação, ou seja, a linguagem assume expoente importância para a produção discursiva dos códigos do gênero. Judith Butler (1990 [2002]), autora da Teoria *Queer*, assevera que, perante as “modalidades raciais, de classe, etnias, sexuais e regionais de identidades”, é “impossível separar o ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que é invariavelmente produzido e mantido. “(Butler, p. 06)

Ao adicionar a esse complexo a questão racial com mais atenção, exponho um contexto de diferenciação ramificado pela condição heteronormativa de subalternidade sexista e racista. Grada Kilomba (2019), ao abordar o racismo junto com a genderização, exterioriza mais uma camada de distinção do indivíduo negro/e que parece estar preso a um dilema teórico: “é racismo ou sexismo?” (p. 94) para nos apresentar com o pensamento decolonial um novo caminho possível de seguir. A leitura genderizada do corpo negro revela a conjugação entre raça e gênero como elementos inseparáveis, pois a leitura social da mulher negra/e contrai em sua descrição a identificação pareada à condição racial.

O racismo genderizado, agregado à classe do indivíduo, interage com o conceito de interseccionalidade abordado pelo posicionamento do feminismo negro e cunhado pela intelectual afroestadunidense Kimberlé Crenshaw em 1989. A interseccionalidade atentou para a presença de intersecções entre diferentes identidades sociais, que abarcam as vivências à que a mulher negra/e está submetida, tendo em vista a discriminação como característica singular. Nessa realidade, o racismo genderizado associa-se ao ponto de vista da interseccionalidade, ao identificar que as estruturas racistas interagem em ramificação e não perdem de seu alcance a tentativa de enfraquecer, a todo custo, os corpos racializado femininos/es.

Para o conhecimento hegemônico, as mulheres negras/es são corpos sem mentes, pois participam das narrativas de outridade achatadas pela associação entre raça e gênero. Os processos de genderização do indivíduo revelam que “raça e gênero são inseparáveis” (Kilomba, p. 94). Exemplo disso encontramos nos episódios corriqueiros da fatídica combinação étnico-racial-sexista: “aquela mulher negra é bonita” ou “aquela mulher que está acompanhada de uma mulher negra”. A constante associação emprega ao corpo negro feminino/e o rótulo da diferença, logo, a exclusão da parte ao todo. A título de exemplo, compartilho uma experiência pessoal vivenciada há alguns anos no entremeio cotidiano.

Durante um trabalho informal em uma marcenaria, tive um empregador branco da região Sul do país. Apesar de o trato social ser inicialmente respeitoso, o então “patrão” não continha seus modos e direcionava-se a mim com um “vem cá, preta”. Certo dia, em uma tentativa jocosa de explicar o motivo do apelido, revelou ser uma associação à cadela da raça *rottweiler*, que nos fazia fiel companhia todas as manhãs. Esbravejou com um sorriso canto de boca: “Tu és igual à cachorra, da mesma cor”. No mesmo local, havia um homem negro prestando serviço em outro setor. Sua condição de minimização não ultrapassava a ausência de um corpo, que serve e produz. Por sua vez, a presença de uma mulher no mesmo ambiente desencadeou a desumanização impregnada no mito da mulher negra disponível, animalesca e estereotipada. Minha única reação foi o silêncio.

Embora, internamente, o estrondo da revolta tenha me tomado, apenas fui silenciada pela ignorância e pela violência moral. O silenciamento por opressão esboça um dos panoramas comuns à realidade impositiva do período do cativo,

que diz respeito à tríade 'trabalho, força e produtividade'. Essa lógica foi mais relevante do que as questões de gênero, mas é necessário pontuar que as mulheres sofriam de forma diferente porque eram vítimas de outras violências que atingiam sua moral e seu corpo. O relato supracitado remonta fielmente ao que a filósofa estadunidense Angela Davis (1944) expõe em sua obra 'Mulheres, raça e classe' sobre o sistema de interesses nos períodos de cativo:

A postura dos senhores em relação às escravas era regida pela conveniência: quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens, eram vistas como desprovidas de gênero; mas, quando podiam ser exploradas, punidas e reprimidas de modos cabíveis apenas às mulheres, elas eram reduzidas exclusivamente à sua condição de fêmeas (Davis [1981] 2016, p. 19).

Nesse sentido, o corpo biologicamente feminino negro foi associado à ideologia tipificada de escravas trabalhadoras domésticas e reprodutoras bestiais, medidas por sua capacidade de multiplicar. Lembrei-me, ao recordar esse intento racista, da célebre frase da ativista afroamericana, ex-escravizada Sojourner Truth (1797-1883), proferida no discurso da Convenção de Mulheres (Women's Convention) no estado de Ohio, em 1851, "*Ain't I a Woman?*" ("Não sou eu uma mulher?").

Nessa infeliz ocasião, compreendi que uma mulher racializada/e não é apenas uma mulher, ela também é um corpo negro. Kilomba (2019) atestou que experiências racistas que envolvem o gênero e a raça são baseadas "em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de 'raça' e na experiência do racismo" (p. 94). Embora, nos anos seguintes, minha percepção sobre as relações racistas tenha se fortalecido, uno-me às demais mulheres negras/es que cruzam o meu caminho e às que vieram antes de mim. A performatividade dessas existências são comunicadas pela resistência cultural, pelo silêncio e, muitas vezes, pelo trauma, elementos constantes nessas trajetórias.

Para questionar o enquadramento polarizado da genderização e da interseccionalidade, pretende-se, também, nesta pesquisa, compreender como o corpo racializado feminino/e pode refutar, através da expressão artística, narrativas de controle que procuram determinar onde e como esses corpos racializados devem existir. As circunstâncias serão relacionadas à ação em performance arte, lograda como base s múltiplas camadas de leituras do corpo não branco, considerando as relações anacrônicas entre passado e presente.

Os fatos serão imbrincados por meio dos processos históricos e culturais do corpo como vetor performativo de resistência cultural até o reconhecimento da expressão corporal como ação artística contemporânea. A partir da coleta e da análise dos dados, utilizo a pesquisa qualitativa (Guerra, 2014) e os estudos de caso (Yin, 2011) apresentados nesta pesquisa por meio da revisão bibliográfica, dos registros fotográficos, do arquivo e do processo da escrita autobiográfica como *escrevivência*², termo concebido pela escritora e poetisa brasileira, Conceição Evaristo (1946), no livro ‘Becos da memória’ (2006).

Sendo assim, o interesse do trabalho foi de promover a construção social das realidades em estudo, na prática cotidiana e no texto como material empírico, levando em conta as várias interpretações de mundo e a multiplicidade de visões dos seres humanos acerca das relações que os contemplam, pois “o homem é diferente dos objetos” por isso o “estudo necessita de uma metodologia que considere essas diferenças” (Guerra, 2014, p. 10).

A análise documental abrange os registros fotográficos e o material de arquivo, coletados durante a residência artística ‘Prêmio Vozes Agudas & Usina de Arte – PE’, onde a performance *Fragile* foi realizada. As especificidades das reflexões aqui propostas serão delineadas pelo lugar “de onde escrevo”, evidenciado por eventos pessoais que envolvem diretamente meu núcleo familiar e que, por sua natureza dissidente, desembocam em questões de gênero, raça, classe e processos da produção de conhecimento decolonial sobre/com o corpo feminino/e nas relações sociais.

O conceito decolonial será abordado por meio do pensamento do Grupo Modernidade/Colonialidade, que, desde os anos de 1990, vem promovendo uma renovação teórica com importantes implicações políticas. A revisão dos fundamentos do conhecimento, das instituições e dos valores ocidentais facultou aos diversos membros do grupo desenvolverem estratégias de pesquisas e intervenções teóricas/críticas orientadas por uma ética libertária. Além de instaurar novas perspectivas acerca das populações silenciadas na América Latina, uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade, afirmam Bernardino-

² A partir da concepção da autora, a escrita de si se apresenta como um exercício do eu-central que se dispõe como “escrita de um corpo, de uma condição, de uma experiência negra no Brasil” (Oliveira, 2009, p.621).

Costa; Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018), “reside em sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade” (p.11).

O pensamento decolonial questiona o senso de segurança e legitimidade das estruturas imperialistas ocidentais e dos Estados-nação e encontra substância no compromisso de adensar a compreensão de que o processo de colonização é um movimento teórico-político. É importante esclarecer que os estudos decoloniais estão interessados na contraposição à “colonialidade”, que se refere ao vínculo entre o passado e o presente, do qual emerge um padrão de poder resultante da experiência moderna colonial. Segundo a socióloga Vivian Martins dos Santos (2018), o termo ‘descolonial’ associa-se à contraposição ao “colonialismo”, cujo entendimento é limitado ao período específico da colonização, já que o termo *descolonización* é utilizado para se referir ao processo histórico de ascensão dos Estados-nação depois do fim das administrações coloniais (p. 03). Segundo Maldonado - Torres (2018), a descolonização se refere a momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram a independência. Já a decolonialidade envolve a luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos. O pensamento decolonial desafia também a “respeitabilidade de qualquer conceito normativo e qualquer prática mediante as quais os cidadãos e as instituições modernas justificam a ordem moderno/colonial”. Nesse sentido, está incluído o “sentido normativo de raça, gênero, classe e sexualidade, entre outros marcadores da diferença sociogenicamente gerados” (Maldonado - Torres, 2018, p.38).

Assim, tendo em vista o exposto, este trabalho se propõe a revisar o passado e suas estruturas de poder hegemônico para tentar construir narrativas autônomas sobre o presente, tracejado pelos resquícios históricos da colonialidade através da performance arte.

As reavaliações reintegrativas decolonizadas estarão presentes na análise dos três registros fotográficos da performance autoral intitulada *Fragile* (2021), a partir da pesquisa qualitativa em artes, revisão teórica e dos registros fotográficos, tomando como referência as contribuições teórico-metodológicas dos estudos afrodiaspóricos e da produção em performance arte negra integrada diretamente

às vivências pessoais e coletivas. Questiono o corpo como um suporte de criação e elemento plástico autônomo, que, em atuação performativa, expõe as experiências de vida como vetor principal de comunicação, o “corpo de fala” que atua em “performativivência”.

A escolha desse tema foi impulsionada por minha prática artística, inicialmente derivada da gravura contemporânea, e a inquietação contínua para evidenciar o corpo como elemento processual expressivo. Dedico-me, há alguns anos, às atividades mútuas em pesquisa e produção em gravuras-objeto⁵, que partem das possibilidades de imprimir no campo ampliado como forma de aproximar a linguagem gráfica da participação com a vida, por meio de materiais escultóricos em plástico e concreto. O enlace corpo/impressão iniciou-se nos primeiros anos de pesquisa no Laboratório de Artes Gráficas Oswald Goeldi (LAG), situado no CCTA da Universidade Federal da Paraíba, durante a disciplina ‘Gravura I’ em 2017. Mesmo nos interstícios laborais e extremamente disciplinados da impressão, observei meu corpo entrar em uma espécie de transe junto dos materiais.

Nesses momentos de muita concentração, compreendi que a gravura/impressão acontece, em primeira instância, na matriz, em que encontro aproximação característica com o meu corpo: talhado, substancial, ora rijo ora falho, expressivo, repetitivo, entregue. No curso da pesquisa em gravuras expandidas, metaforizei minha presença corporal em objetos escultóricos moldados pelas máquinas fabris e descartados pelos acelerados processos de consumo e despojo. O corpo ganhou lugar de acontecimento artístico a partir de 2019, com o trabalho em videoperformance intitulado ‘Corpo Matriz’ (Imagem 4).

5 DIAS, Cristiane Peres. **Gravura-objeto**: o campo ampliado da impressão. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Centro de Comunicação, Turismo e Artes- CCTA/UFPB. João Pessoa-PB, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/18075/1/CPD02102020.pdf>



Imagem 4. Corpo Matriz. Cris Peres. Videoperformance2'47". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0EwtmJi5epg&ab_channel=CrisPeres

'Corpo Matriz' enseja a discussão sobre o apagamento do corpo feminino/e negro/e em suas disposições sociais, revelado por meio da entintagem do corpo/suporte pela tinta de cor branca e disposto rente à parede da mesma cor. Além disso, esse trabalho surge para propor a relação do 'Corpo de fala' como resultado de sua premissa matricial e fundadora. Neste trabalho, a relação com a matriz acontece anacronicamente, ou seja, ao invés de depositar tinta sobre o suporte/corpo, retiro a camada para evidenciar minha presença por meio da cor de minha pele. O processo de subtração da entintagem assume o revés às tiranias da colonialidade, e a tinta, nessa circunstância, assemelha-se à máscara punitiva imposta à Anastácia, mulher escravizada no século XVIII no Brasil.

A máscara do silenciamento para o corpo racializado/e, depois do período do cativo, manifesta-se de várias formas, a maioria iniciada pelo pressuposto de ausentar o corpo/matriz dissidente das estruturas sociais, seja a partir do exercício do silenciamento ou das violências intelectuais, morais e corporais. Tal ideia evoca e convoca um entrecruzamento de espaços permeáveis na construção de subjetividades, ressignificações e temporalidades. O "Lugar onde habito", expressão emprestada de Alves de Lacerda (2016), traduz-se, em minha pesquisa, em impressões bidimensionais ou na terceira dimensão, em objetos ímpares e nos espaços circundantes, todos atuantes como mediadores do entorno sensível. O corpo e a singularidade estabelecem sobreposições que abrem diálogos com "as sutilezas sugestivas da presença e da ausência e, assim, criam novas relações" (Alves de Lacerda, 2016, p. 15).

Em 'Corpo Matriz', revisito o sentimento inicial de depuração com o suporte por meio das nuances encavadas em meu corpo, ressaltadas pela cor fiel do suporte/pele. De pronto, percebi que a gravura não se encerra no objeto fora de mim, ela acontece, primeiro, em na minha subjetividade, pois o corpo/matriz não é um conceito, mas uma experimentação. O percurso de estreitamento entre o objeto e o corpo cumpre-se na catarse íntima e advém, sobretudo, de eventos pessoais e familiares que compartilho adiante nesta pesquisa.

Assim, o papel gerador da matriz deixa de servir exclusivamente ao múltiplo e começa a existir em sua potência expressiva. Nessa lógica, utilizo o corpo por meio da ação performativa para vivificar o meu lugar de fala matricial e, por vezes, negligenciado como mulher negra. Esse processo de reconhecimento assimila-se à ideia dos contrários, como "uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a "outra", mas sim, eu própria. Não sou o objeto, mas sim, o sujeito" (Kilomba, 2019, p.27). A performance acontece em minha produção em arte como parte do meu processo identitário e assumo o estatuto da presença no sentido direto da expressão, dando conta de onde falo, quem é o meu corpo e o que mobilizo a partir dele. Nesse sentido, o eu-objeto sai de cena para encarar os processos do "eu-central" ao lado das oposições indivíduo x coisa, expressa nas conjunturas em que os corpos negros/es foram e são nomeados pelas estruturas de poder colonialistas como lugares de "outridade" (idem, 2019, p. 28).

A construção de minha subjetividade como mulher negra é ativada em minha pesquisa artística pelo vazio, parte do sentimento de ausência expresso nas impressões ocas em objetos escultóricos dos trabalhos iniciais e no corpo ausentado na performance arte. A ausência se apresentou muito cedo em minha realidade. De algum modo, participa de uma das heranças de minha história, visto que minha mãe e avós desconhecem parte de seu passado e transferindo para mim a impossibilidade de reivindicar minhas origens.

O planejamento da performance *Fragile* baseou-se em vivências pessoais endossadas pelo núcleo estritamente feminino onde nasci e fui criada. Reconheci meus pares na Usina Santa Teresinha - onde a performance se realizou - da porta da cozinha para trás e em registros escamoteados do almoxarifado. Fui servida à mesa por mulheres parecidas comigo, com minha mãe e com minha bisavó. Da sala de estar para fora da Casa Grande, só habitara um corpo estranho: o meu. Ao

visitar a locação onde a performance ocorreu, fui tomada por um misto caótico de sentimentos, debulhados em emoção, raiva, desgosto, arrepio, comoção e silêncio. Todos eles agarrados em meu corpo e em confronto com o espaço circundante, que vibra os espólios da colônias junto com uma história sustentada por edificações em ruínas. O corpo em *Fragile* reativou alguns desses fragmentos soltos, vazios, ecoados, produzindo na existência silenciosa oralidade substancial para a discussão. Precisei dessa ação como alimento e proteção para reivindicar um espaço na memória daquele lugar, partindo de um olhar objetivo para o subjetivo. Meu corpo, em demolição estrutural, foi plural e carregou consigo inúmeras identidades e silenciamentos esquecidos na porta dos fundos.

Uma das maneiras de edificar portas de entrada que as ausências do corpo dissidente podem ser sobrepujadas se organizam através da produção do conhecimento, em muitos casos, por intelectuais, pesquisadores, filósofos e artistas negros/es. Djamila Ribeiro (2019) reforça a importância da documentação escrita e visual representada pelo negro/e como um ato decolonizador, pois refuta o epistemicídio como ferramenta de “apagamento sistemático de produções e saberes produzidos por grupos oprimidos” (Ribeiro, 2019, p.61).

Reconhecendo todos os significativos e pujantes esforços, filtrei os resultados obtidos na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBTD) dos últimos dez anos (2012-2022) para visualizar as produções mais recentes acerca dos estudos contemporâneos em Artes Visuais no que concerne à performance arte negra. Procurei identificar o quantitativo das pesquisas relacionadas à palavra-chave ‘performance arte’ que abrange diversos campos do conhecimento, como as ciências sociais, humanas, tecnológicas, biológicas, exatas etc. somando expressivamente o total de 1,394 estudos nesse assunto. O uso atrelado ao objeto de estudo ‘performance arte negra’ está, em sua vasta maioria, situado na área de Artes Cênicas, Música, Dança, Letras e Antropologia. Dos 44 resultados obtidos dessas variações nas buscas avançadas, destaco a dissertação de Daiana Moura – ‘Mulher negra e(n)cena: performances, encontros e utopias’ de 2019.

Moura apresenta um aporte teórico direcionado ao processo de criação nas artes cênicas e contribui para realocar o corpo negro na história com rigor ético e político,

levando em conta a condição de subalternidade imposta aos seres humanos escravizados, que carregam consigo, até os dias atuais, “a possibilidade de pronunciar a transformação de sua própria história (...) que, com sua própria imagem e presença, revertem tradições históricas de lugares sociais predeterminados” (2019, p. 34).

Tendo em vista a necessidade de se aproximar do objeto de estudo selecionado, agreguei à busca atenção às “mulheres negras” inserindo teses de doutorado. Dos 359 resultados, destaco um, que se refere diretamente ao diálogo entre o corpo racializado/e e os processos performáticos. Na tese intitulada ‘Memórias de um corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos’, Yasmin Nogueira elabora, por intermédio da escrita e da criação artística, uma persona “cujo corpo é produtor de sentido, suporte discursivo e performativo. Histórias passadas e presentes são revistas para romper com posicionamentos excludentes” (2019, p. 09). Nogueira (2019) analisou a visibilização das estruturas de resistência e de luta pela (re)existência das populações afrodiáspóricas, especialmente a mulher negra/e brasileira por meio da performance.

Já a performance associada ao corpo nativo será tratada com base na contextualização histórica apresentada por Diana Taylor (1950-), professora do Departamento de Estudos da Performance da *New York University*, a partir do texto ‘O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas’ (2013). A autora introduz uma reflexão sobre a tessitura da memória cultural nas Américas, pautadas nos processos coloniais, nos desaparecimentos culturais e nas relações da performance com a escrita, a arte, a mídia, a história e a política, evidenciando os rituais e as contradições que marcam esse processo. Conferindo mais uma camada a essa análise, trago a perspectiva do artista e teórico interdisciplinar em performatividade afroameríndia Zeca Ligiero (2011), que diferentemente das abordagens tradicionais da performance, examina o fenômeno em si e suas inter-relações com a diáspora africana.

A percepção progressista dos corpos dissidentes será realizada por meio da reflexão teórica dos estudos decoloniais, cujos pressupostos se relacionam com o gênero, o feminismo negro e o contexto socioeconômico, por meio das ricas

contribuições de Gonzáles (2020), Collins (2019), Davis (2016) e hooks⁶ (2020). Frantz Fanon (1925- 1961) intermedia os apontamentos acerca da máscara metaforizada pelo lugar de silenciamento na obra 'Pele negra, máscaras brancas' (2020). Nesse ínterim, destaco as abordagens teóricas de Grada Kilomba (2019), através do conceito de racismo genderizado e as consequências dos processos de branqueamento e segregação.

Este trabalho foi sistematizado em três capítulos, em que construí uma narrativa histórica tendo como eixo a ação autoral em performance e trabalhos de artistas negras/es brasileiras/es. Os fatos serão embrincados por vivências pessoais e experiências regimentadas pelo corpo não branco.

No primeiro capítulo, apresento os processos de construção do registro fotográfico da performance *Fragile*, pontuando os isolamentos históricos deliberados pela interseccionalização entre raça, gênero e classe, no contexto da mulher negra/e na produção no mercado de trabalho, inicialmente na conjuntura usineira, em que a performance se constituiu, pautada em experiências pessoais e históricas. Comportamentos racistas do passado são expostos nas estruturas do presente e apresentados, nesse primeiro momento, pelos problemas de classe e ocultação das narrativas ditas oficiais, com os silenciamentos dos subalternos que foram e são privados de falar sobre as próprias histórias.

Assim, a revisão do passado atua como uma retomada de autonomia mais consciente do presente. Esse pensamento conduz ao provérbio chamado "*Sankofa*", tradicional entre os povos de língua akan da África Ocidental: Sanko = voltar; fa = buscar, trazer. Lembro esse ensinamento como uma possibilidade de voltar às nossas raízes para realizar nosso potencial e avançar. *Sankofa* é uma realização do eu, individual e coletivo, e o que quer que tenha sido perdido, esquecido, renunciado ou privado pode ser reclamado, reavivado, preservado ou perpetuado.

Esse saber africano nos faz refletir sobre como os "comportamentos recuperados" podem ser manifestados na performatividade do corpo através da dança, do

⁶ bell hooks é o pseudônimo de Gloria Jean Watkins, escritora norte-americana (1952-2021). Adotou o nome artístico em homenagem à bisavó. A escritora usava bell hooks em minúsculo como forma de enfatizar, segundo ela, a "substância de seus livros, não quem eu sou".

esporte, da música, da religião e da linguagem, mesmo “não obedecendo à mesma estrutura mimética apreendida” (Ligiéro, 2011, p.16). A performance arte acompanha o percurso de resistência do corpo dissidente e a forma como se produzem conhecimentos, ações políticas e processos autônomos na contemporaneidade.

No segundo capítulo, demonstro alguns indicativos de como os processos de minimização gerados pela raça e pelo gênero podem se tornar conflitos traumáticos. Na “Fantasia branca/memória negra”, suscito alguns resultados da colonialidade a respeito do corpo negro feminino/e observados por Kilomba (2019) como a “máscara do silenciamento” (p. 33), apontados na fotoperformance pelo aparecimento da face embranquecida. Nesse momento, reavivo memórias pessoais e familiares metaforizadas pela máscara, para revelar a crítica pela busca da leitura do rosto embranquecido como resultado violento da legitimação dos corpos negros. O ponto de partida abrange as consequências do sistema colonial, que definiu existências com base na cor e na raça como vetor de deslegitimação. Sob o ponto de vista crítico da estereotipação dos corpos negros/es femininos/es nas artes visuais, faço uma breve análise da obra ‘A Negra’ (1923), da artista brasileira, Tarsila do Amaral (1886- 1976), ao lado de um dos registros de *Fragile* e de produções contemporâneas de artistas negras/es brasileiras, tendo em vista a análise do olhar branco sobre o corpo negro feminino/e e as considerações acerca de minhas perspectivas sobre meu corpo na conjuntura em que atuo.

Assim, as narrativas críticas que discorrem sobre o corpo apresentado nos registros serão abordadas pelas teorias anômalas do branqueamento, apontadas por Carneiro (2011) e Schwarcz (2012) como um dos fatores de acometimento do achatamento histórico aguerrido pela miscigenação. Analiso a imagem da ação de *Fragile* sobreposta às vivências pessoais, impactadas pelo sistema negacionista identitário racial e as afetações deliberadas para a mulher negra/e até os dias atuais, revelando a cor do corpo por trás da máscara.

Por fim, no terceiro capítulo, teço considerações sobre a perspectiva do ‘Corpo de fala’ como conduto de expressão do conhecimento decolonial e discuto sobre a presença de corpos negros despertos que são capazes de se manifestar socialmente como ferramenta política a favor da desarticulação das teorias de

controle impositivas, cuja existência agregada ao conhecimento é capaz de operar para a construção de novos saberes.

Abordo o trajeto da perspectiva do saber decolonial a partir do conceito de *'Performing Knowledge'* traduzido como performance do conhecimento praticado por Grada Kilomba (2016), em ação performativa interdisciplinar, intitulada *'Descolonizando o conhecimento'*. Nesse trabalho, a autora expressa a performatividade dos corpos racializados como produções alternativas do conhecimento em ação, para, mais uma vez, despedir-se da condição de objeto – identidades manipuladas pelas relações de poder- para a de presente e autônomo. Junto com esse pensamento, aponto alguns corpos negros femininos/es que produzem arte cujas ações se fundamentam na importância de o corpo apresentar-se como vetor decolonizado e decolonizador, e mais do que isso, como força matricial da comunicação performativa dissidente. Apresento a importância do Movimento Feminista Negro no empoderamento das mulheres negras/es, à luz de Collins (2019), hooks (2020) e Ribeiro (2018), e de produções de artistas/es que reconhecem, em suas identidades dissidentes, o potencial para sobrepujar o sistema opressor no qual estão inseridas/es. O corpo que fala e se manifesta como máquina de guerra decolonizadora busca pôr em questão a fragilidade das violentas práticas dominantes simbolizado por corpos despertos em ação performativa e na busca constante pelo egresso da ausência.



Imagem 5. Registro de detalhe da antiga olaria de tijolos localizada nas ruínas da Usina Santa Teresinha. Local: Água Preta- PE. Foto autoral - 2021

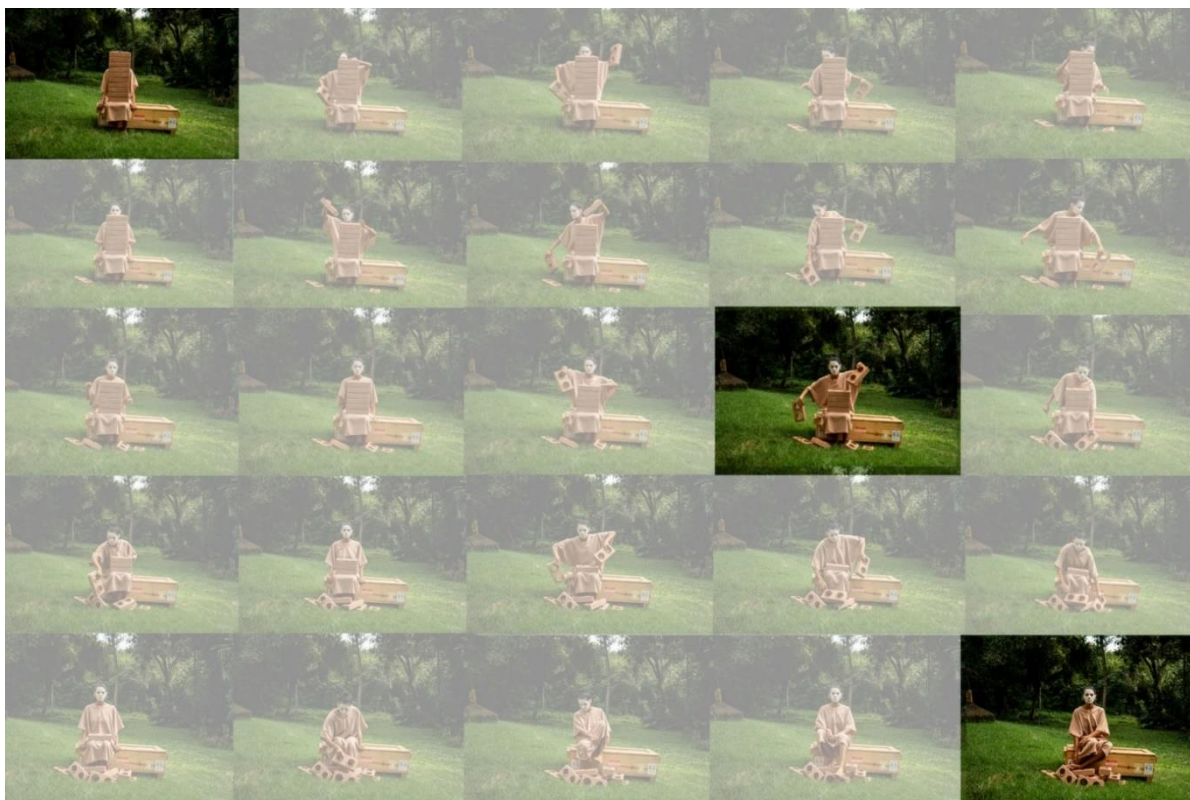


Imagem 6. *Fragile*, 25 quadros. Foto: José Rebelatto. Local: Usina de Arte-PE. 2021. Acervo particular

1. CONSTRUÇÃO *FRAGILE*

Os registros fotográficos da ação performativa intitulada *Fragile* (Imagem 6) foram realizados durante uma residência artística no município de Água Preta, distrito de Santa Teresinha, situado no interior de Pernambuco, aos arredores de uma usina sucroalcooleira desativada. A performance aconteceu com um número reduzido de audiência, devido ao cerceamento de convívio provocado pela pandemia da Covid-19. A ação resultou em 25 registros fotográficos, que acompanham o percurso do movimento corporal concentrado na sequência da decomposição de uma pilha de tijolos cerâmicos. A origem do título da performance *Fragile* deriva da grafia encontrada no adesivo com o mesmo nome (Imagem 7), na caixa de madeira em que a ação é realizada, que encontrei no percurso da visita guiada, guardada em um dos depósitos de material. O caixote retangular é de uma



Imagem 7. Detalhe da caixa de madeira da performance

embalagem comum para o trânsito de materiais frágeis. Apropriei-me tanto do suporte quanto da mensagem para fazer o trabalho artístico.

A tradução do título remete à relação que fiz com a existência subalternizada da mulher negra/e na sistematização social, ressignificada pela performatividade do corpo de fala em sua instância física. O desmantelamento da pilha de tijolos endereça a fragilidade das estruturas de poder pela ação performativa e atua liberando simbolicamente o corpo da condição de vulnerabilidade para a de presentificação. Durante o curso da visita, encontrei, ao lado de um dos prédios da antiga destilaria - atualmente em ruínas - uma olaria (imagem 8) onde eram produzidos tijolos cerâmicos para construir casarões e prédios da Usina Santa Teresinha, na última metade da década de 1920. A constante presença dos tijolos no entorno suscitou para mim a relevância histórica dedicada aos alicerces físicos da formação do espaço, sejam encontrados à deriva nas ruínas ou arranjados na forma aparente das restaurações arquitetônicas. Em contrapartida, encobrem, com essas estruturas, histórias dos corpos que os construíram.



Imagem 8. Registro da olaria de tijolos cerâmicos da Usina Santa Teresinha, Água Preta- PE. Registro pessoal - 2021

Os tijolos também foram efetivamente associados à construção da Casa Grande⁷ e, atualmente, estão expostos em registros fotográficos no interior de algumas das habitações para visitantes. Devido à constante presença desse material no espaço, decidi utilizá-lo na performance no vazio do interior do caixote, a fim de presentificar, em forma de narrativa corporal, a demolição das estruturas de poder sobre grupos dominados pelas lógicas coloniais usineiras. Realizei a performance ao lado de um dos casarões, que hospedou parte da família do então coronel de engenho nos períodos de atividade sucroalcooleira. (imagem 9)



Imagem 9. Registros dos estudos do espaço para a performance. Foto autoral - 2021

Atualmente, a antiga Usina fabril abriga o parque artístico botânico Usina de Arte e oferece à comunidade novas possibilidades de ocupar o local, que abrange aspectos ambientais, econômicos e culturais. Para além de um espaço regado de lembranças, a propriedade da família Pessoa de Queiroz busca ressignificar, por meio da arte contemporânea, um novo olhar no passado colonial-industrial.

Fragile aconteceu como um dos desdobramentos desse projeto e fruto da parceria do Prêmio Vozes Agudas - destinado a artistas mulheres, trans ou cis brasileiras e/ou residentes no Brasil; do Ateliê 397, espaço independente de arte de São Paulo; e do Parque artístico-botânico Usina de Arte. Durante dez dias do mês de maio de 2021, eu, Cris Peres, de João Pessoa – PB, e Lícia Vidal de Ubatuba – SP, tivemos

⁷ O imóvel onde abrigou a residência do antigo Coronel e fundador da Usina Santa Terezinha José Pessoa de Queiroz é chamado pelos moradores e familiares de 'Casa Grande'. José Pessoa de Queiroz faleceu em 1971 em Recife - PE.

acompanhamento da curadora e diretora do Ateliê 397, Thaís Rivitti, e apoio técnico de Bruna Queiroz, gestora da Usina de Arte.



Imagem 10. Retoque, Fotografia autoral, Água Preta- PE, 2021

1.1. A memória em performatividade

Durante a residência, aproximei-me da comunidade adjacente onde entrevistei um grupo de mulheres moradoras e/ou trabalhadoras da região onde concentrei os diálogos na partilha de memórias afetivas pessoais. No curso dos encontros, identifiquei, como fator comum, o traço de uma vida simples marcada por muito trabalho doméstico e de campo, em que poucas tiveram a oportunidade de concluir a formação escolar. No censo demográfico de 1950 - mesmo ano em que foi realizado o da autodeclaração racial - constou que a educação e os setores de atividade econômica da mulher negra eram muito baixos, e a escolaridade atingia, no máximo, o segundo ano primário ou o primeiro grau, atestou Gonzáles (1979 [2020]), “o analfabetismo o fator dominante.” Esse recorte temporal inclui a realidade das mulheres com quem mantive contato - todas elas com mais de 60 anos de idade e negras.

Acerca desses fatores, procurei investigar um pouco sobre o contexto histórico e os atravessamentos da atuação dos corpos femininos/es na época da ativação da Usina, que compreende, inicialmente, as décadas de 1930 e 1950. Em breve pesquisa nos arquivos do almoxarifado, descobri resquícios tímidos, tanto documentais quanto objetais da participação de mulheres na estrutura de trabalho no município de Água Preta (Imagem 11), fato que confronta a realidade das narrativas orais.



Imagem 11. Registro da coleta documental de objetos e documentos de trabalhadoras da Usina Santa Teresinha, Água Preta- PE. Registro autoral - 2021

A inexistência corrobora uma ampla negligência estratificada da mão de obra feminina/e no curso da história, no espectro amplo brasileiro e reflete a minimização

da mulher na produção extradoméstica. O arquivo documental evidencia a atividade de força masculina, comum ao ambiente fabril daquele período, azeitado* pelo patriarcado estrutural. Só uma pequena fração das mulheres era destinada aos trabalhos administrativos, e a maioria exerceu o serviço de campo subdividido no plantio e na colheita de cana-de-açúcar. A outra parcela desempenhou/desempenha jornada dupla entre o setor doméstico e a manutenção da Casa Grande. Os registros gerais dos períodos de ativação da moagem encontram-se em processo de catalogação em um amontoado de papéis corroídos pelo tempo que permanecem armazenados no prédio, sob os cuidados de profissionais das áreas de Historiografia e Biblioteconomia (imagem 12).



Imagem 12. Fachada e interior do prédio do Almoarifado da Usina Santa Teresinha. Registro autoral - 2021

Até o presente, poucos são os registros encontrados acerca da presença da mão de obra feminina. A exclusão histórica, para além dos limites do contexto citado, reforça que alguns estereótipos direcionados às mulheres negras/es e suas subjetividades pairam na cultura popular, na mídia, nas políticas públicas e, conseqüentemente, em exercício nos mecanismos cotidianos.

Os relatos de algumas moradoras denotam que grande parte da população que se deslocou de distritos adjacentes em busca de trabalho em Água Preta era destinada às atividades da agricultura e ao setor doméstico. Poucos indícios atestam a inserção nas atividades industriais devido à falta de formação escolar. Uma das moradoras mais antigas que cuidou da Casa Grande relembra que chegou à região aos 18 anos de idade, a fim de prestar serviço doméstico na residência do então coronel, para “varrer terreiro e semear no campo”. Dona Alaíde perdeu os pais muito cedo e, na juventude, cuidou dos seis irmãos mais novos. Na maioridade,

mudou-se para o município vizinho, com o objetivo de ganhar a vida no contexto usineiro. Atualmente, aos 78 anos, a senhora Franzina, de vestido floral e na varanda/quintal de sua casa, estendida às margens do rio Jacuípe (Imagem 13) que banha os estados de Alagoas e Pernambuco, dividiu, com orgulho, o fato de não ter gerado filhos biológicos para tutelar afetivamente as crianças da redondeza.



Imagem 13. Vista do Rio Jacuípe do quintal de Dona Alaíde, Água Preta- PE. Registro autoral - 2021

Das nove mulheres com quem conversei, nenhuma delas completou os estudos, a maior parte não é alfabetizada, com experiência no serviço de campo e no doméstico, e todas exercem a chefia de seus lares. O lugar da força de trabalho da mulher negra está intimamente ligado aos processos de divisão sexual do trabalho, cujo processo se estabelece por meio da tríplice 'raça, classe e sexo', o que justifica a exclusão de suas atuações em outros setores de trabalho. Nesse ínterim, a interseccionalidade elucida as articulações das estruturas modernas coloniais que tornam a identidade vulnerável, analisando contextos de colisões e fluxos entre estruturas, frequência e tipos de discriminações interseccionais, além de evidenciar "como e quando mulheres negras são discriminadas e estão mais vezes

posicionadas em avenidas identitárias, que farão delas vulneráveis à colisão das estruturas e dos fluxos modernos” (Akotirene, 2019, p. 37).

Dando continuidade aos relatos, durante o trajeto, fui recebida por uma jovem senhora, conhecida carinhosamente como Coe. Entre os estofados da sala de tecido zebrado e o sofá rosa neon, na prosa, com tom de voz vibrante e sempre acompanhado de um sorriso largo, narrou com objetividade suas memórias das quais se orgulha (Imagem 14). Coe criou dois filhos sozinha, a quem fui apresentada pelo porta-retrato exposto na parede da sala. Disse altiva: “Formei dois filhos doutores que moram hoje na cidade grande”. Desprovida de tempo para estudar, trabalhou, durante anos, nos serviços do campo, na lida com a terra e na manutenção dos casarios. Ao perguntar se já havia trabalhado nos setores administrativos da Usina, Coe respondeu: “Minha caneta pesava mais de quilo, menina!” A caneta, em formato de enxada e estrovenga, conferiu-lhe o alimento e os estudos de seus filhos. Finalizamos nossa conversa com a generosa lição semeada por Coe: “Nunca esqueci de uma coisa que vou lhe dizer agora: engula o

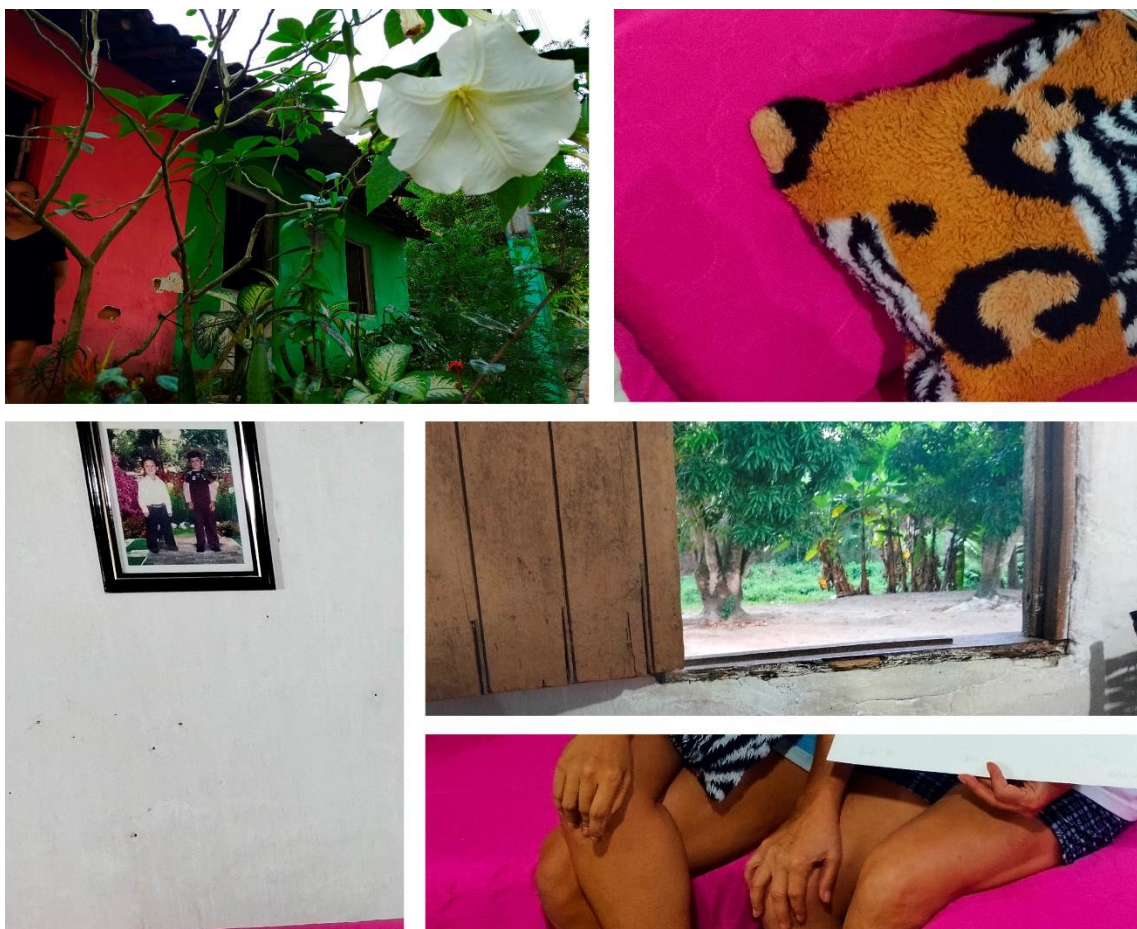


Imagem 14. Fragmentos de vivências 01. Montagem digital autoral - 2021-2022

mundo, mas não deixe que o mundo te engula, nunca desista dos teus sonhos, porque os teus sonhos é o que fazem você crescer”.

Despedi-me dessa profetiza sorridente, inebriada com o estampido de sua força. Entre relatos e comoções, percebi que essas mulheres estavam em mim, e suas histórias me encontravam em contextos diversos, seja na condição da autoridade sob suas vidas, na força de trabalho que me remete diretamente às minhas avós e à minha mãe ou na aparência física apresentada em seus corpos em performativivência.

No que tange ao corpo, uma situação me chamou muito a atenção, e alinhavo a esses relatos uma memória pessoal de cerceamento. Desde criança, fui assoberbada pela aparência lisa e escura dos meus cabelos. Minha mãe, ao saber de sua gravidez, iniciou preces diárias para que não brotassem crespos como os do meu pai. Ao nascer, todos ficaram surpresos e ansiosos, pois, na minha cabeça, não havia um fio para contar história. Durante a infância, em minha cabeça, carreguei os resultados “eficazes” das orações de minha mãe e, durante longos anos, tive os cabelos pretos da cor da noite, lisos e grossos como os da minha bisavó de origem indígena. Mas o assombro dos cachos ainda estava presente, pois, por debaixo da cabeleira, habitavam os fios enrolados e de muita personalidade. Nos recônditos escuros de minha nuca, estavam os negros, que me ensinaram a esquecer. A repreensão acontecia quando eles surgiam e, mais uma vez, ensinaram-me a esconder minha negritude e a imaginá-la como algo ilícito e fatídico ao escárnio. Escamoteando esses vestígios, ingressei no mercado de trabalho sendo vista como a menos negra. Mais tarde, depois de alisar meus cabelos por décadas, decidi deixá-los respirar e os livre das promessas maternas contra as ondas, e eles se cachearam a ponto de gerar revolta em alguns membros da família, pois expus meu ponto de vista como mulher negra descentralizando o lugar da branquitude impressa no imaginário do meu núcleo familiar. Essa vivência construída pelo racismo estrutural é banhada de repressão, de negação de si e dos meus ancestrais. Como amar o que não é espelho? No capítulo ‘Políticas do cabelo’, do livro ‘Memórias da Plantação (2019)’, Kilomba questiona: “Quem é diferente de quem?” Ao ser questionada sobre a natureza do meu cabelo, assumo, em determinados grupos de convívio, a diferença pela ótica daqueles que “têm o poder de se definir como “normal””, ou seja, “não se é diferente, torna-se diferente

por meio de um processo de discriminação”, logo, a diferença é usada como marca para invasão” (2019, p. 121).

Anos depois desses acontecimentos, encontrei dona Josefa Maria, na Rua dos Eucaliptos, em Água Preta, com seus crespos grisalhos amarrados sem deixar escapar um fio sequer. No final de nossa conversa, ela tocou o volume do meu cabelo, encorajou-se e disse: “Você parece com minha gente e te vejo muito bonita, irei soltar os meus também”. Nós nos abraçamos e controlei as lágrimas, pois, para mim, aquele encontro dissipou todo o vestígio de negação que ainda existia em minha memória. Escutar essas palavras endereça a mim e a Josefa respeito aos nossos corpos (Imagem 15 - Fragmento de vivências com Josefa Maria)

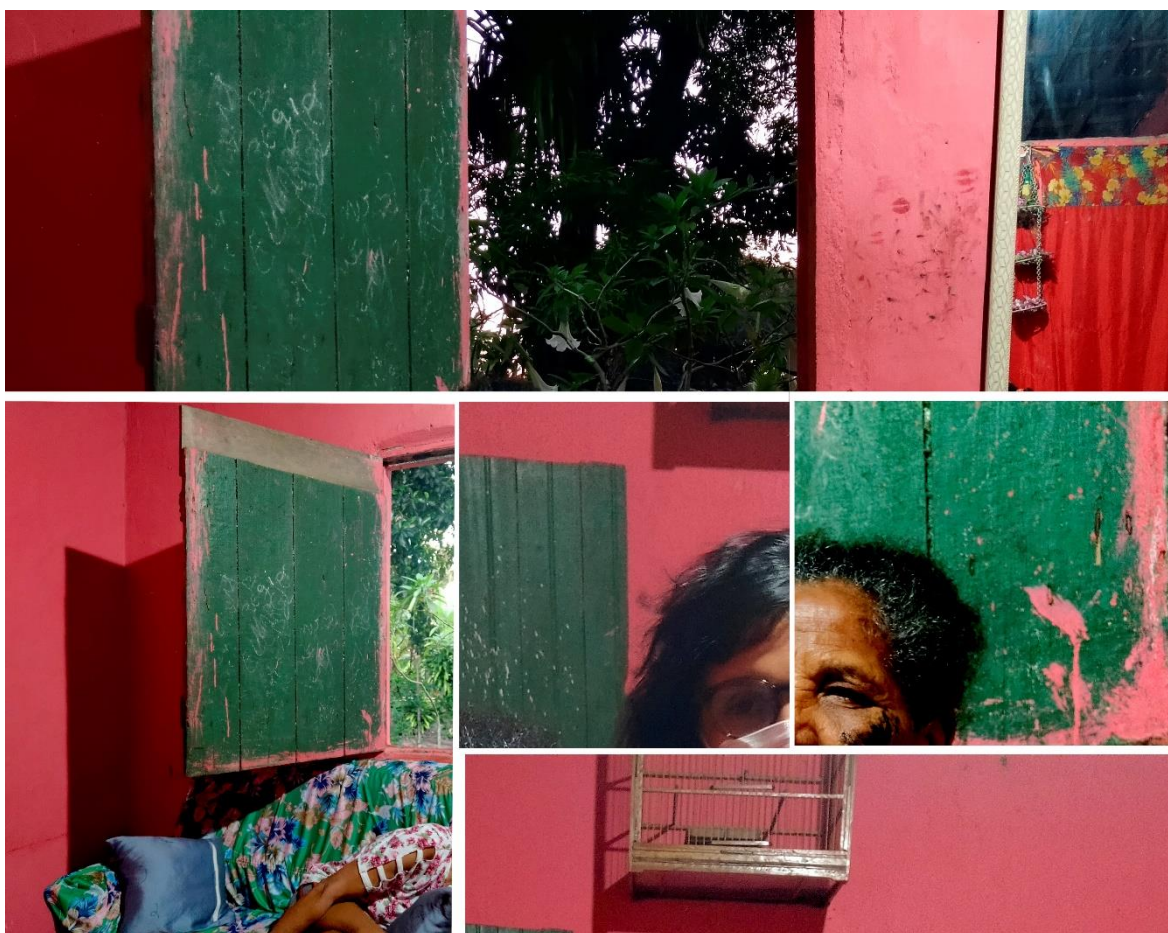


Imagem 15. Fragmentos de vivências 01. Montagem digital autoral - 2021-2022

O cabelo crespo foi reapropriado pela população negra/e como um abre-alas do movimento negro, o que, para a perspectiva racista, seria um signo de violência, e para o movimento antirracista, metaforiza uma “identidade positiva” (Avelar, 2017, p. 36).

Vale salientar que, historicamente, os cabelos das negras e dos negros foram usados como mais um estigma para justificar a subordinação dos/as africanos/as. “Mais do que a cor da pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período da escravidão (...) acabou se tornando um símbolo de “primitividade”, desordem, inferioridade e não-civilização” (Kilomba, 2019, p. 127). A artista Juliana dos Santos traduz essas práticas coercitivas na performance ‘Qual é o pente’ (Imagem 16), realizada, pela primeira vez, em 2013. Ela convidou sua avó, Dona Benedita, para fazer o alisamento térmico de seus cabelos usando uma técnica antiga alternativa com banho de chá de carqueja. O uso do chá amargo é uma metáfora para um processo de quebra do ciclo de práticas violentas contra os cabelos de mulheres negras.

A tomada de consciência de seu corpo pode acontecer de diversas maneiras. Uma delas é a representatividade encontrada nas demais pessoas de um mesmo grupo. Então, o cabelo, como um dos exemplos dessa tomada de poder, torna-se a “mola propulsora de um questionamento desse padrão de beleza e feminilidade imposto,



de forma vertical, às mulheres, em geral, e às negras, de forma específica” (Avelar, 2017, p. 37).



Imagem 16. Juliana dos Santos, “Qual o pente?”, Performance com avó Benedita Oliveira Santos, Fotografia: Mayara Tutumi, 2014.

Os mecanismos de apagamentos da existência dos corpos negros se manifestam em todos os recantos das suas histórias, seja como trabalhadores/as invisibilizados/as/es, seja na normatização de negligenciamento de seus corpos pelos fatores

raciais, o que lhes confere performatividades atuantes na resistência.

Na bruma dos cabelos soltos de Josefa Maria, no peso da caneta de Coe, na maternidade afetiva de dona Alaíde, essas mulheres de Água Preta dividiram comigo não só suas memórias mas também um pedaço de vida que não foi contada nem registrada nos documentos oficiais no contexto em que estão inseridas.

Elas representam o imaginário coletivo da massa de trabalhadores/as que desempenharam, durante muitos anos, o serviço da construção do espaço. Seus corpos existem como matéria viva, mas suas histórias seguiram o curso do esquecimento. Ao realizar a performance *Fragile* ao lado de um casarão colonial, senti-me como uma rachadura ruidosa e ameaçadora.



Imagem 17. Detalhe, Fotografia autoral, Água Preta- PE - 2021

Performando, consegui deslocar a reverberação subalterna expressa por meu corpo e demolir, ainda que simbolicamente, o silêncio construído sobre a (re)existência das que vieram antes de mim.

1.2. O legado da resistência cultural na performatividade dissidente

Procurei compreender, no recorte dos três registros da performance *Fragile*, como o meu corpo negro feminino/e manifesta performatividade de resistência e autoconhecimento antes mesmo de obter um resultado artístico, tendo em vista o arcabouço histórico e dialético entre a resistência cultural e as interpretações impositivas. Considero o resguardo cultural por meio do corpo performativo na diáspora e as tradições recuperadas como processo de oposição ao cerceamento pela diferença, construído pelo sistema racista colonial e representado na performance *Fragile* pelos tijolos cerâmicos. Em meu ponto de vista, a performatividade ativada pelo corpo negro está intimamente ligada às experiências de vida impressas em nossos corpos na atuação social, cultural e identitária. Neste trabalho, a performance sugere a ideia de um corpo de fala, em cuja presença física carrega a oralidade política da existência dissidente.

O prólogo desse momento se atém a uma perspectiva ampla do corpo em sua presença expressiva, apresentado nesta discussão teórica como suporte para as questões de gênero e raça que serão levantadas mais adiante. Apresento o termo *performance* na relação com a vida e a história do corpo como repertório cultural, sistema diverso e híbrido, bem como sua relação interartes que, segundo Moraes (2021),

(...) designa as apresentações de dança, canto, teatro, mágica, mímica, malabarismo, podendo ser compreendida também como um tipo de espetáculo em que o artista atua com inteira liberdade e por conta própria, interpretando papel ou criações de sua própria autoria. (p. 61-62)

A palavra 'performance' está relacionada a ação e originou-se do verbo em inglês, 'to perform', que significa realizar, completar, executar ou efetivar. Quando essas ações são enunciadas pelo corpo, operam como suporte de desempenho, seja para comunicar ou para expressar determinada situação. No contexto artístico, é atribuída a apresentações de dança, canto, teatro, mágica, fotografia, vídeo etc. O executante da performance é denominado de performista. O termo em inglês, *performer*, é mais utilizado entre os artistas como um todo.

Embora eu utilize o termo *performer* para me referir aos trabalhos com o corpo, julgo importante considerar o ponto de vista enriquecedor e questionador do teórico,

artista e escritor brasileiro em estudos performativos afroameríndios, Zeca Ligiéro, que, em sua pesquisa, contesta que a expressão não representa “fidedignamente o executor da performance” (p.16) e exprime limitação quando empregado nas práticas performativas populares e culturais. Considera que cada expressão performativa está agregada ao seu contexto e, por esse motivo, detém significados distintos, como, por exemplo, as práticas religiosas afrodescendentes, em que os corpos dançantes, nos terreiros “virados” pelos orixás, são reconhecidos por ele como “devotos”. Já o termo “brincante” parece mais adequado quando direcionado aos palhaços ou comediantes populares do Nordeste. Portanto, ao direcionar a atenção ao estudo da performance brasileira, podemos afirmar, com base em Ligiéro (2011), que

um estudo das principais performances brasileiras abrange teatro, dança, música, arte, ritual e esporte e suas inter-relações e interpretações, pois, em muitos casos, as características de uma atividade avançam sobre a outra e vice-versa, como um fluxo e refluxo de uma mesma maré de ritmos, formas, cores e jeitos de brincar e refletir sobre o vivido. (p. 17)

O reconhecimento de várias manifestações do corpo na performance oferece a “possibilidade de um pensamento crítico que pode iluminar práticas culturais como aspectos da vida cotidiana no complexo movimento social dos nossos tempos” (Ligiéro, 2011, p. 69). Aliada a isso, a performatividade do corpo racializado, inserida na margem pelos discursos coloniais, ajuda-nos a atentar para o risco de romantizar a coerção no lugar da criatividade e das expressões culturais afrodiáspóricas. A margem, como um lugar de subalternidade, representa a supressão e o local de resistência. “Ambos os locais estão sempre presentes porque onde há opressão, há resistência. Em outras palavras, a opressão forma condições de resistência” (p. 69), como enfatizou Kilomba (2019).

As várias maneiras “de criar novos papéis fora dessa ordem colonial” (idem, p.69) são praticadas no Brasil pela diversidade de manifestações corporais afro-brasileiras, referenciadas como de “matrizes africanas”. Ainda que confrontadas a todo instante pela profunda obstinação cristã, a preservação das tradições africanas na diáspora continua sendo mantidas no candomblé, na capoeira, no ritual, na ginga corporal etc. Ligiéro foi além do conceito de matriz quando o percebeu muito amplo para dar conta dos processos interétnicos e transitórios

encontrados nas práticas performativas ou performances culturais e propôs a definição/conceito de “motrizes culturais”. O conceito visa

(...) definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A esse conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro. (Ligiéro, 2011, p. 107)

A perspectiva abrangente de Ligiéro enriquece a análise dos registros fotográficos de *Fragile* e os caminhos que escolhi intuitivamente no ato da realização. Utilizo a palavra intuição para sinalizar o resgate de um comportamento ancestral, subjetivado no dinamismo contemporâneo.

A experiência do corpo retratada por Ligiéro se coaduna com a perspectiva de a performance estar associada diretamente à relação com a vida. O corpo racializado interage, em sua diversidade, com a comunicação cultural, política e identitária, mesmo sem, necessariamente, atender às práticas afrodescendentes do brincante, do devoto e do ritual, diagramadas pelo autor por meio do trio cantar-dançar-batucar. Minha experiência em performance encontra na expressão corporal o lugar do corpo que fala em uma experiência de performancevivência, (performance + vida) articulada nas interações cotidianas nas quais estou inserida. Acontece entre os limiares da ação em performance afro-brasileira e o eu *performer* negra/e e localiza-se na absorção da cultura precedente reconhecida pelos corpos negros/es por meio do gestual, dos fenótipos, das visualidades e mais. Esse processo identitário conduz às minhas expressões artísticas o que identifico como a existência que comunica na condição de ser, pois, na contemporaneidade, a diáspora negra se constitui no corpo.

O conhecimento, nesse caso, aglutina todos esses comportamentos recuperados sinalizados pela interdisciplinaridade da performance e os transcreve em narrativas híbridas, os quais são alinhados ao contexto do vivido. Nesta pesquisa, entende-se por conhecimento as referências afrocentradas de teóricos/as, filósofos/as, artistas/es, representantes políticos e mais. Assim, a descolonização do conhecimento a partir do corpo atravessa a subordinação absoluta criada pelo sujeito branco, desenvolvida sobre discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o outra/o.

Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar de “outridade” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade negra” (Kilomba, 2019, p.51).

Trazer à luz a performance arte como suporte deste trabalho possibilita mais um acesso discursivo para a prática decolonizadora, presente em seu foco interdisciplinar. A performance arte rejeita alguns dos aspectos limitadores etnocêntricos herdados da tradição do teatro e dos estudos de dança e permite a quebra dos limites fronteiriços dos padrões europeus. Com a ampla gama de possibilidades discursivas, registros culturais expressivos podem ser compreendidos para além das limitações do tempo, do espaço e do texto, o que é comum, especialmente, às práticas teatrais clássicas herdadas das tradições greco-romanas via Península Ibérica, como pontua Ligiéro (2011).

As tentativas de coagir a performatividade do corpo dissidente são apresentadas pela teórica americana Diana Taylor, ao analisar as memórias culturais da América Latina tencionadas a partir da escrita e do corpo, no texto ‘Historicizando a performance’ (2013). Para a autora, a prática da documentação cultural de certo grupo esteve sempre ligada ao texto determinada pela sistemática colonial, por meio do qual se tomava como referência o único processo de legitimação documental: a escrita. Assim, culturas que enxergam o corpo como oralidade são desconsideradas em sua episteme pelo sistema de invasão colonial e lidas como “modos e condutas estranhos e ações inferiores” (Taylor, p. 67).

Assim, a posse do narrador – colonizador- abstém sob seu domínio tanto o espaço quanto a própria autonomia descritiva de um corpo que representa um povo. O despojo geralmente é mediado por meios simbólicos, interpretados sob o ponto de vista autocentrado europeu. Nos estudos de Taylor, encontra-se a relação da minimização com a compreensão dos sistemas documentais dos povos indígenas na América Latina, atrelados às expressões corporais mantidas por meio de rituais, cerimônias e superstições em razão da falta de aporte da escrita.

Esse exemplo demonstra que a colonização engendrou a rejeição do conhecimento do “outro” para disseminar a diferença com o fim de fortalecer a referência unilateral, que Taylor (2013) sistematizou em dois processos:

(...) o momento inaugural nas Américas introduz dois movimentos discursivos que contribuem para desvalorizar a performance nativa (...)

- 1) a rejeição da performance indígenas como episteme;
- 2) a

rejeição do conteúdo (crença religiosa) como sendo objetos maus ou idolatras. (p.68)

Segundo a autora, as postulações da performance, como fenômeno efêmero e não escrito, participam de mais uma invenção colonial, pois, dessa maneira, todos os traços de povos sem escrita desaparecem. Mais adiante, Taylor reitera que “os estudos da performance articularam-se inicialmente nas Américas como ‘estudos da ausência’, fazendo desaparecer as próprias populações que procuravam explicar” (2013, p.69).

A relação passageira da ação performativa retoma seu valor após sua inserção na condição de expressão artística, quando deixa de existir em prol da comprovação de existência de vetores culturais para atender ao fluxo comunicativo:

performance tem se revelado um conceito cada vez mais adequado aos estudos da tradição e das artes iminentemente efêmeras, como o teatro e a dança, na medida em que se propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla (Ligiéro, 2011, p.68).

A performance, como prática artística, é denominada, na língua inglesa, de performance *art*, usada para descrever obras em que os artistas utilizam seus corpos como meio de realizar ações, que podem incorporar outros elementos, como a música, a dança etc. Os termos relativos à ‘arte performática’ também ficaram conhecidos como ‘performance arte’ ou ‘arte de performance’. A ‘performance arte’ se originou dos eventos teatrais montados pelos artistas dos movimentos futurista, dadaísta e surrealista no começo do século XX. Muito antes de a performance ser considerada um meio de expressão artística independente, na década de 1970, nos Estados Unidos, a arte conceitual alicerçou o terreno a partir da valoração das ideias muito mais do que os objetos artísticos em sua materialidade.

Além disso, nessa mesma década, os artistas começaram a aderir à performance para tratar de temas específicos da diversidade corporal que eram representados e abrangiam a identidade cultural e a de



Imagem 18. Detalhe da Performance 1/25

gênero e dimensões políticas e sociais. As características específicas das ações corporais e seu poder de questionar e ressignificar tornaram-se expressivos condicionantes de análise científica, conjugadas à relação subjetiva com o corpo, a mente e o tempo. Até os dias atuais, a performance se mostra como uma maneira de dar vida a ideias formais ou conceituais nas quais se baseia a criação artística. Quando executada por corpos abjetos, incorpora, em seu cerne expressivo, a dinâmica política como um ato decolonizador do conhecimento na história da arte do século XXI.

O ato performático reivindica, sobretudo, o conhecimento de algo a partir do corpo, com a possibilidade de gerar novos espaços e levantar questões acerca de temas que são feridas sociais para sinalizar as perspectivas de grupos oprimidos.

A opressão, nessa perspectiva, é “um termo que descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega ao outro o acesso aos recursos da sociedade” (Collins, 2019, p.33). Em *Fragile*, experimentei o corpo racializado em um ato de existência por detrás da objetificação opressora, com a consciência inclusiva e subjetiva como validação científica.

Nesse contexto, a corporeidade artística para os corpos negros/es, além de estabelecer o vínculo com a autonomia roubada pela agenda eurocêntrica, põe em questão a erudição e a ciência de propriedade “exclusiva e inquestionável da branquitude.” (Kilomba, 2019, p.53). Portanto, o que encontramos na Academia, nos centros culturais, em monumentos públicos e nos livros de referência histórica não correspondem a “uma verdade objetiva científica, mas sim, ao resultado de relações desiguais de poder de ‘raça’” (Idem, p.53), cuja lógica, neste estudo, determina teorias frágeis.



Acima de um passado enraizado na dor
Eu me levanto
Eu sou um oceano negro, vasto e irrequieto
Indo e vindo contra as marés, eu me levanto
Deixando para trás noites de terror e medo
Eu me levanto
Em uma madrugada que é maravilhosamente clara
Eu me levanto
Trazendo os dons que meus ancestrais deram
Eu sou o sonho e as esperanças dos escravizados
Eu me levanto!

Maya Angelou. Ainda Assim eu me levanto. [1995]
2020

Imagem 19. Performance Fragile, 14/25. Fotografia: José Rebelatto - 2021

2. FANTASIA BRANCA/MEMÓRIA NEGRA: A DESCOBERTA DA MÁSCARA

A performatividade de corpos negros/ femininos/es existe nas interações sociais e afetivas nas quais podem ser ressignificados. Porém, antes disso, são submetidos à experiência do olhar de controle e domínio do sujeito branco, gerando uma luta de identificação “*com o que se é*”, e não, “*como se é visto*” (Kilomba, 2019, p.153). No mundo conceitual branco, a negritude é vista como uma ameaça de destronamento dos símbolos internalizados pela exploração da identidade do/a outro/a, instruído pelo processo de expansão europeia para “dominar, cultural e ideologicamente, as Américas, a Ásia e a África, utilizando-se do argumento da “Outridade” para espoliar, dizimar e deslegitimar saberes” (Moraes, 2021, p. 60). As estruturas de opressão pela dessemelhança são exercidas pelo padrão da cor da pele e têm o branco como referência, isto é, ser branco significa ser o proprietário dos privilégios raciais, simbólicos e materiais.

A identidade branca é a estética do belo expressa no corpo, a partir da ideia do que é único. Portanto, a branquitude “significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não-brancos, dessa forma, significa ser menos do que ele. Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura (...) vai além do fenótipo” (Cardoso, 2014, p. 17). Nessa infeliz realidade, o negro é muito mais do que o/a outro/a como corporeidade, situado na diferença, mas também a “personificação de aspectos repressores do “eu” do sujeito branco” (Kilomba, 2019, p. 38). Nesse sentido, ele/a atua socialmente como a representação mental de repulsa do sujeito branco, e é pela própria dessemelhança que a “negritude serve como uma forma primária de outridade, por meio da qual a branquitude é construída. A/o “outra/o” não é “outro/a” *per ser*, ela/ele torna-se através de um processo de absoluta negação” (Idem, p.38).

A inter-relação entre branquitude e negritude nos lembra que, para além do sujeito negro, estamos lidando com “as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser” (Idem), as quais não representam os grupos racializados, mas o imaginário branco. As teorias de controle manifestadas nos fenótipos étnico-raciais traduzem em estereótipos a exclusão das minorias em suas relações internas e

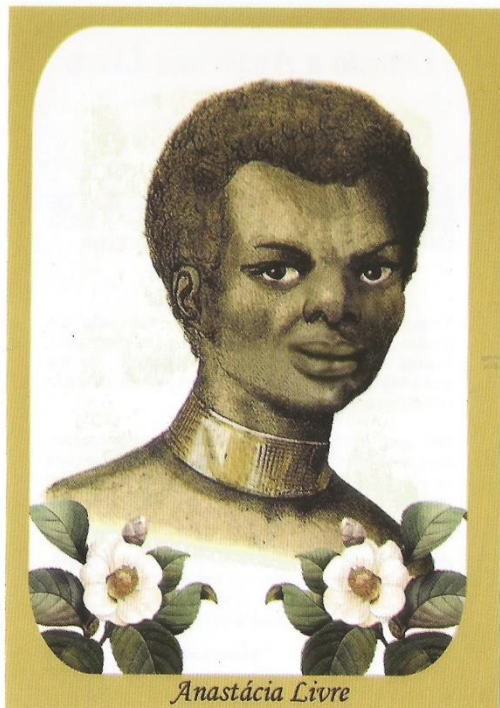


Imagem 20. A máscara do silenciamento em *Fragile*.
Imagem digital. Cris Peres - 2022

externas, visto que o sujeito negro/e, depois do processo do cativo, foi inserido em um profundo contexto de alienação, silenciamento, dúvida e, sobretudo, de controle.

Tal separação devido ao problema da cor caracteriza um trauma clássico de privação da conexão do indivíduo com a sociedade, minuciosamente apartado de qualquer identidade que realmente possa ter/ser. A realidade irracional do racismo produz, em sua essência, o alimento do complexo de inferioridade e

submissão, bem como uma fantasiosa máscara de conformidade imposta aos sujeitos negros, especificamente ao controle dos corpos das mulheres negras/es. A máscara ilustrada na imagem, pela sobreposição da representação da mulher escravizada Anastácia e o recorte do registro da performance *Fragile* (Imagem 20) exhibe o ponto de vista do trauma, do racismo acentuado pelo gênero, que coabita em memórias da corporeidade negra/e ante o desejo alegórico patriarcal branco da diferença. Anastácia veio do Congo, no século XVIII, e foi condenada a usar uma mordaza pelo resto da vida por ter enfrentado um homem branco que tentou abusá-la sexualmente. Por causa disso, sua imagem se tornou um símbolo de resistência, porém, na maioria das vezes, Anastácia é retratada com esse instrumento de tortura. O artista Yhuri Cruz restaurou a imagem e reproduziu a libertação da mordaza, o que resultou na obra intitulada 'Anastácia livre' (imagem 21). Acredita-se que Anastácia era dona de uma beleza extrema e que era curandeira. Salvou muitas vidas e se tornou uma imagem de fé e devoção. Quando faleceu, seus restos



Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Imagem 21. Yhuri Cruz. Monumento à Voz de Anastácia - Afresco-monumento à voz e distribuição de santinhos de Anastácia Livre. Foto: site do artista/Reprodução - 2019

mortais foram sepultados na Igreja do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro, e sumiram depois de um incêndio.

As histórias de resistência anonimadas e silenciadas presentes na memória de um corpo negro feminino/e têm atravessado séculos de violência atravancados por eventos intensos de ausências.

A cisão pela diferença participa de minhas memórias íntimas como mulher negra e se estende a todo o meu contexto familiar. As histórias de resistência se apresentam a partir da estrutura matriarcal formada por três mulheres, a maioria impactada por narrativas do corpo associadas às relações de supressão, como os grandiosos esforços nas atuações cotidianas e afetivas. Em referência ao exposto, coloco como exemplo as fragmentações ocorridas em meus eventos parentais, cujas mordanças são metaforizadas pelos apartamentos da genealogia masculina gerados por motivos particulares que desconheço. Minhas avós maternas - mulheres racializadas – omitiram, desde o nascimento de seus filhos, a identidade dos genitores e assumiram a hierarquia de poder sobre suas famílias e, conseqüentemente, a expoente ode ao trabalho. Embora as razões estejam reservadas a cada contexto, práticas em comum religam a antigas lógicas coloniais,

embaralhadas pelo anacronismo do tempo e das decisões. Desde cedo, compreendi, em meu ambiente doméstico - o que chamo de redundância do ser materno: mãe e avós - que as relações de opressões brancas e patriarcais poderiam nos sucumbir, porquanto fomos vítimas de graves episódios de violência, especialmente afetivas. Minha mãe, uma mulher racializada, nunca conheceu seu genitor. O mesmo ocorreu com o meu pai. Minhas avós não tiveram maridos e, como consequência, nunca conheci a identidade dos meus avôs.

Minha avó materna foi violentada aos 12 anos de idade por um homem branco do seu convívio familiar e, em suas falidas tentativas de relatar o ocorrido, fomos sucumbidas, durante anos, ao conchavo de “mulheres da vida”. A vida dessa mulher, em sua realidade não postulada, foi marcada pela interrupção da primeira gravidez aos 15 anos. Logo depois que seu pai (homem de pele e olhos claros) descobriu a cor da pele retinta do então genitor, o aborto foi provocado pela privação de alimentação e sequente desnutrição fetal. Depois do “sucesso” da ação negrofóbica¹⁰, minha avó despediu-se de um casal de gêmeos negros.

Do outro lado, minha avó paterna carregou consigo apenas um sobrenome, Dias. De baixa estatura e de pele preta, migrou do estado de Pernambuco para a capital paraibana sem eira e com a beira: uma criança no colo. O moleque, preto e magricelo, guardava, em sua bagagem, a mácula do passado desconhecido, refestelado de episódios fóbicos dirigidos à cor de sua pele. Na maturidade, entre piadas violentas, como “macaco” e “negro feio”, decidi entregar o negligenciamento parental vivenciado à sua filha (eu), fruto da relação com a também órfã paterna, minha mãe. Nesse contexto de apartamento, conheci o espaço de estímulo de resistência da minha ancestralidade marcada pelo vazio, expresso nesta pesquisa pelo uso do termo “ausência”, comum em tantas famílias racializadas.

A ausência é uma realidade habitual (não menos grave) das famílias afro-brasileiras bem como a prática da negação identitária exercida pela associação de benfeitorias relacionadas a parceiros brancos. O problema com a cor da pele, nas relações dos sujeitos racializados, incide relevo ainda maior quando aplicado às relações

¹⁰ Termo utilizado por Frantz Fanon, no livro ‘Pele negra, máscaras brancas’ ([1975] 2020), ao descrever situações de racismo de europeus contra sujeitos racializados. (p.67)

afetivas, especialmente quando esses indivíduos ou grupos negam si mesmos e aos seus pares, na eterna busca por se branquear.

Raramente, atitudes pleiteadas pela diferença em um núcleo de semelhantes procuram o pertencimento em seu povo, e o ódio ao/à negro/e pelo próprio/a negro/e escapa em experiências de dor em nome de um passado e de um futuro desconhecidos. O comportamento derivado do problema da cor alicerça a construção da repulsa ao/à negro, alimentada fielmente pelos mecanismos incrustrados socialmente:

O ódio não está dado, precisa ser conquistado a todo instante, precisa ser alcançado ao ser, em conflito com complexos de culpa mais ou menos assumidos. O ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar esse ódio por meio de atos, de um comportamento adequado. (Fanon, 2020, p. 68).

O despojo pelo corpo negro é de ordem geral, uma atividade constante de alienação, que, quando direcionada ao corpo feminino/e, implica profundas invasões controladas pelo comportamento masculino, sobretudo pelo homem branco. Uma das buscas do comportamento adequado em favor da extinção do negro/e começou a surgir durante o cativeiro com as teorias de controle sobre a existência dos grupos subordinados, a partir das tentativas de branqueamento e de fragmentação identitária consanguínea. Esses muros que buscavam apagar, a todo custo, a existência das famílias afrodescendentes foram alicerçados pelos arranjos econômicos da escravidão, que contradiziam a hierarquia entre homem e mulher no interior da comunidade escravizada, com o intuito de implantar mais uma diferença entre as relações familiares praticadas pelos brancos.

No caso da mulher negra, um dos mecanismos de controle inferidos ao seu corpo, no período do cativeiro, foi manifestado na “preocupação” com a fertilidade das escravizadas, devido à reprodução exacerbada nas Américas por ventres africanos e à desenfreada mestiçagem proveniente das relações abusivas ou permissivas com os senhores brancos. A construção do ódio, nesse contexto primário, foi embasado na distinção, intencionalmente ou não, e o sujeito branco desempenhou um papel fundamental na manutenção e na legitimação das desigualdades raciais.

Outro fato importante que justifica o apartamento das histórias das famílias afrodescendentes deu-se por meio do exercício de ocultação da identidade paterna como prática comum, inicialmente, entre alguns latifúndios estadunidenses, a partir

da adesão a uma das legislações abolicionistas do século XVII, originada no Norte dos Estados Unidos e conhecida pelo termo em latim como *Partus sequitur ventrem*: "O que nasce segue o ventre" ou "parto segue o ventre" (Sousa, 2021, p.18). A decisão detinha o propósito de isentar os genitores brancos do imbróglio de um filho mestiço (branco o suficiente para um escravo e negro o bastante para um liberto) e responsabilizar o destino do descendente à condição da mãe. "Ou seja, o mecanismo de escravização também recorreu ao corpo da mulher negra, quando determinou o *status* de escravidão pela mãe" (Sousa, 2021, p. 18).

As práticas de ocultação da paternidade fortaleceram a "matrilinearidade" (Sousa, idem) entre os escravizados e foi expandida para a América Latina Hispânica: "podendo identificar uma tradição atlântica que utilizou a liberdade do ventre escravo para dar início ao processo de abolição" (Sousa, 2021, p. 18). Mesmo que essas iniciativas abolicionistas angloamericanas tenham acontecido sem quaisquer interesses na decisão da mulher, as ideias de liberdade foram capazes de produzir discursos sobre feminilidade e a questão da mulher escravizada desembocando no próprio ativismo de mulheres brancas e negras ao movimento antiescravagista do século XIX.

Semelhante ao sistema produtivo do passado desencadeado em fragmentação, hierarquia impositiva e trabalho, minha mãe e avó encobriram, durante o período de minha infância, uma larga fenda repleta de histórias silenciadas, mantidas pelo afeto tímido e a impenetrabilidade de suas memórias íntimas. Tais repressões reproduzem, até o presente, mais uma camada de supressão da mulher negra/e na sociedade como uma existência pautada na inadequação afetiva e social, condicionada em estruturas violentas de fragmentação biológica "matrilocal" (Davis, p. 20, 25) ou mãe solo.

As narrativas passadas andam muito mais presentes do que imaginamos e detêm o poder de elucidar, por exemplo, a origem da habilidade à guerrilha - longe da pretensão romantizada - dos corpos femininos negros:

Essas mulheres podem ter aprendido a extrair das circunstâncias opressoras de sua vida a força necessária para resistir à desumanização diária da escravidão. A consciência que tinham de sua capacidade ilimitada para o trabalho pesado pode ter dado a elas a confiança em sua habilidade para lutar por si mesmas, sua família e seu povo. (Davis [1981] 2016, p.24)

É importante ressaltar que, como não tinham a oportunidade de uma formação acadêmica, as mulheres da minha família mantinham longas jornadas de trabalho. Ainda assim, manifestavam orgulho perante os demais. Lembro-me do sacrifício de minha mãe para concluir um Curso Técnico de Enfermagem no período da noite, pois, durante o dia, dedicava-se ao serviço de manicura, à minha criação e aos afazeres domésticos. Enquanto minha avó, com os estudos interrompidos na quarta série do ensino básico, prestava o expediente de serviços gerais em uma repartição pública.

Essas circunstâncias são muito comuns quando comparadas com as demais realidades. Davis ([1981] 2016) atestou que, proporcionalmente, as mulheres negras/es exercem jornadas de trabalho maiores do que as mulheres brancas, fator proveniente da herança escravagista, em que a mulher em cativeiro era, antes de tudo, trabalhadora em tempo integral e apenas em breves ocasiões, mãe e dona de casa, “como escravas, tinham todos os outros aspectos de sua existência ofuscados pelo trabalho compulsório” (Davis, p.17). O enorme espaço de trabalho traz à tona padrões vigentes reproduzidos em cadeia pela sociedade sobre a mulher negra/e. Em um ponto de vista geográfico mais abrangente, o Brasil tem regiões dominantes que nutrem o aumento da força trabalhista dos indivíduos negros/es, como o Nordeste do país, por exemplo. Gonzalez [1979] (2020) assevera que, desde a Independência até os dias atuais, vêm sendo fomentados um pensamento e uma prática social preocupados com a chamada “questão nacional”, guiada na exclusão da população negra dos projetos de construção da nação brasileira.

O passado da mulher escravizada teve em seu corpo e em sua cor o registro do labor e da sexualização, atuantes como fortes aliados de coerção do sistema colonial. Embora a situação da mulher negra, no período da escravização, tenha sido obscurecida pelas incessantes discussões sobre a “promiscuidade sexual” e os pendores matriarcais” (Davis, [1981] 2016, p.17), não podemos descartar as possíveis propensões e/ou desejos de se tornarem esposas, de constituírem um lar com seus filhos, de serem donas de casa e o mais que estivesse ao alcance de suas escolhas. É fatídico pensar que essas aspirações poderiam igualá-las às mulheres brancas, e apenas por esse motivo ter seus desejos domésticos frustrados pelas exigências escravocratas.

Depois da abolição, novas práticas coercitivas foram gestadas, como, por exemplo, as marcas fatais de inferiorização da mulher negra como subproduto da industrialização do século XIX. A propaganda da “mulher” como sinônimo de “mãe” e “dona de casa” foi aplicada a ideologia da feminilidade popularizada nas mulheres brancas por meio de revistas de conteúdo feminino, de romances e de tudo o que referenciasse a delicadeza e a sutileza. Mas, devido aos arranjos econômicos herdados da escravidão, o ambiente criado para receber a mulher negra socialmente foi convertido em “uma horda sub-humana de unidades de força de trabalho” (Davis, [1981] 2016, p. 28) distribuídas em diversas explorações corporais.

Os produtos da opressão podem ser acompanhados, no século XXI, por diversas agendas discriminatórias, tendo em vista que “o racismo colonial não se diferencia de outros racismos” (Fanon, p.103). Todas as formas de exploração de outrora são revisadas na prática da depreciação moral, do paternalismo racista, da minimização econômica, do cerceamento de políticas públicas de proteção sobre os corpos não brancos, da imposição de dogmas religiosos cristãos, entre outros.

Mesmo depois da promulgação da Lei Áurea no Brasil (1888), alguns sistemas escravocratas ainda são percebidos nesses projetos de construção social e costumam se manifestar no julgamento dos fenótipos e na genderização articulada pela exploração do corpo das mulheres negras/es, como aporte de uma “avaliação de seu papel como trabalhadoras” (Davis, [1981] 2016, p.17).

A contínua luta dos nossos corpos femininos em performatividade social configura a prática da descolonização de partes da história hegemônica, não como um passado que perdura como um traço, mas como um presente vivo dedicado à existência. Um corpo racializado se comunica por meio de sua estética visual. E antes mesmo de qualquer verbalização discursiva, a corporeidade é, em si, a fonte narrativa de todo o contexto passado de opressão e criminalização. Portanto, mesmo que um corpo racializado busque tratar de assuntos que escapem a esse passado, sua condição étnico-racial levantará tais questões no silêncio de sua cor. A vivência na residência artística em Água Preta-PE construiu o pano de fundo estimulante para suscitar as experiências brevemente partilhadas. As memórias de corpos negros são desempenhadas na luta diária para existir como indivíduos. O grandioso fato de resistir ao sistema impositivo e controlador confere a mim,

mulher negra, emancipação e liberdade identitária, cujas forças renovo “(...) em cada um dos rostos negros que encontro em minha caminhada”. Pulsa em mim a “esperança de vida que desafia a violência do racismo. Viveremos!” (Carneiro, 2011, p. 85).

Portanto, trago à luz os nomes dos corpos negros que reproduzem em minhas memórias o lampejo da vida. Assim, eu, Cristiane Peres Dias, agradeço ao ventre livre da minha avó materna, Valdemira Gonçalves Peres, e à identidade mestiça de minha mãe, Isabel Cristina Gonçalves Peres. Juntas, saudamos o estado de encantamento de minha avó paterna, que, de tão miúda, preta e sábia, chamava-se Alta Dias. Continuaremos espreitando a máscara da fantasia branca durante a luta por nossa integridade psicológica, em revelia ao jugo heteropatriarcal, às violências sexuais, morais e intelectuais, apresentados como exercício da dor e do trauma apreendidos em nossos corpos racializados.



Imagem 22. Cris Peres, Corpo Insurgente, Montagem digital - 2022

2.1. A negra: demarcações sociais e artísticas de corpos insubmissos

Para levantar questões acerca da necessidade de criar ações que se refiram à resistência, considero fundamental identificar alguns provedores de opressão a fim de construir um conduto discursivo a respeito de gênero, raça e classe como análise das teorias de controle impostas ao corpo negro. A tríade participa do caminho em comum à correlação de gênero e raça, aqui identificados como genderização e as demarcações sociais que se relacionam com a classe desses grupos. Essa combinação rebaixa o entendimento do corpo negro feminino/e a estereótipos historicamente nutridos pelo imaginário racista, construindo uma espécie de máscara do silenciamento sobre suas existências. A artista multidisciplinar e doutora em Artes Visuais, Renata Aparecida Felinto dos Santos, conhecida artisticamente como Renata Felinto, afirma que “(...) a mulher negra brasileira tem, em seu passado histórico, o ambiente doméstico, no qual, durante o período da escravidão, desempenhou inúmeras funções (...)” (Santos, 2013, p.90), todas elas derivadas da condição étnico-racial que seus corpos representavam.

O dispositivo racial inclui todas as mazelas a que foi submetida, como a impossibilidade de exercer minimamente sua cidadania ou de ter seus filhos tão cedo retirados de suas vidas, submetidas ao distanciamento involuntário do seu país, marginalização religiosa, cultural e até mesmo artística. Nesse cenário, a atriz e pesquisadora de performance em mulheres negras, Daniele Anatólio, reitera:

(...) a mulher negra escravizada no Brasil teve de ocupar os piores níveis e funções sociais. Foi o seu corpo sinônimo de coisa e utensílio, aquilo que a casa grande naturalizou como portal de sujeição, um corpo que a priori deveu-se a curvar-se às demandas patriarcais. Um corpo a serviço. (Anatólio, 2018, p.87)

Assim, a performatividade do corpo da mulher negra/e, sobre o ponto de vista da conjuntura de atividade social, é vista exclusivamente como um setor servil às lógicas fortalecidas no período colonial, que sobrepõem a esses corpos o processo de coisificação, no qual são anulados sua condição de mulher e seu direito de dignidade como ser humano. Esses processos são representados, em muitos casos, pelo estereótipo da ama de leite, da amante, da cozinheira etc., que deliberou/delibera, no imaginário social, processos de coerção das possibilidades

profissionais, o que impactou os resultados de classe das afro-brasileiras que, em muitos casos, continuam a desempenhar, mesmo no século XXI, “funções domésticas exercidas por suas antepassadas” (Anatólio, 2018, s/p).

Em breve recorte, a história das mulheres foi marcada, em grande parte, pela falta de documentos oficiais. Há menos de dois séculos, os homens detinham o poder do conhecimento e da razão porque a maioria deles eram letrados, e às mulheres cabiam o serviço doméstico e o materno. A gênese da tomada da condução histórica é masculina e continua como braço do patriarcado a articulação dos lugares marcados onde as mulheres podem e devem estar.

Na história da arte, podemos acompanhar esses cerceamentos que sobrepõem o corpo feminino a coisificação em diversas linguagens. No tocante à performance como ação e desempenho, especificamente a performance negra, tem parte significativa articulada no Brasil pela ação direta e ativa de mulheres negras/es, sempre sob a sombra do sexismo e do racismo. Segundo a pesquisadora em doutoramento e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Mônica Santana (2021), “essas mesmas elaborações, ao ganharem *status* de arte, contaram com inúmeros processos de mediação, fazendo com que fossem tema de outras obras, mas não autoras das elaborações que tornam essas obras originais” (s/p). A busca por documentos/comprovações das atuações femininas autorais na história da arte performática se veicula também à ausência. O corpo do racializado/e nas Artes Visuais constituiu, na modernidade, material representativo e não autônomo. Exemplo disso está expresso no contexto brasileiro do início do século XX:

o saber dos corpos negro e indígena no Brasil foram amplamente tematizados em obras das mais diferentes linguagens artísticas, o que as tornaram únicas dentro de um cenário nacional e internacional especialmente no período de construção de um discurso nacionalista a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. (Santana, 2021, s/p)

A primeira fase do Modernismo brasileiro (1922 “fase heroica” - 1930) aconteceu como contraponto entre as tendências técnicas da Europa e o tema das origens brasileiras. A crítica de arte, Aracy do Amaral, confirma os interesses representativos do país, ao buscar o reconhecimento de uma cultura propriamente

brasileira por meio do internacionalismo e do nacionalismo, que “foram simultaneamente as características básicas do movimento modernista ocorrido nas letras e artes a partir de meados da segunda década do século passado” (Amaral, 2012, p.11). A ânsia por se afirmar promoveu o “sentimento nativista” e visou “assumir nossa realidade física e cultural, até então menosprezada pelas elites, que se identificavam com a Europa” (Idem). Em vista disso, as pautas da elite foram os modos de fazer dos povos indígenas e afrodescendentes, que

serviram para criar um vocabulário muito útil ao projeto nacionalista e ao modernismo, pouco se articulou nesse projeto nacionalista uma inclusão dos sujeitos desses grupos identitários ou de suas pautas contra o genocídio indígena ou a exploração e marginalização dos negros. (Santana, 2021, s/p)

Podemos citar a Antropofagia como um protótipo da apropriação dos saberes culturais em favor da elaboração de um movimento artístico, literário e musical, que inaugurou o começo da segunda fase do modernismo brasileiro na Arte, iniciado em 1928. O termo condiz à prática tupinambá¹¹ e só se constituiu como um saber deslocado do gesto canibalesco depois de absorver sua expressão metaforizada pelo escritor paulistano e um dos promotores da Semana de Arte Moderna, Oswald de Andrade (1890- 1954), ao sugerir devorar a cultura de outros países para assimilá-la. Desse modo, a expressão passou a ser conceituada como uma prática cultural de absorção, quase sempre, por criadores distintos de grupos subalternizados. O Manifesto Antropofágico estruturou o projeto de “invenção” de uma arte brasileira dos modernistas acrescido das obras de Tarsila do Amaral e constituiu a estética antropofágica.

As culturas indígenas foram fundamentais para as conquistas mais radicais do modernismo paulista, sobretudo na segunda fase. Na atualidade, artistas indígenas brasileiros buscam repensar os repertórios que foram e ainda são silenciados na

¹¹ Os tupinambás eram uma das mais importantes greis ou tribos primitivas do Brasil (sécs. XVI e XVII). Aos tupinambás estavam filiados quase todos os povos aborígenes do litoral e diversos grupos indígenas de língua tupi que viviam no litoral do Rio de Janeiro e da Bahia, e também no Pará e no Maranhão. Tupinambá era, assim, como um nome geral, que se modificava logo que o grupo se fracionava. No início, as relações dos tupinambás com os portugueses foram amistosas. Em 1531, porém, descontentes com o tratamento recebido, os indígenas tentaram enfrentar o colonizador em uma guerra desastrosa. Foram expulsos de seus territórios, e seu último foco de resistência, em Cabo Frio, foi vencido em 1574, com um número incalculável de índios mortos e cerca de dez mil prisioneiros. Disponível em: Dicionário online de Português.

história da arte de modo horizontalizado, em um contexto que tange à história de violência dada tanto pelo apagamento identitário quanto pelo genocídio em massa dos povos originários do Brasil, que, de maneira trágica, vem se perpetuando até os dias atuais. Um dos marcos dessas ações de dessacralização dos mitos aconteceu com a primeira exposição coletiva composta somente de artistas indígenas intitulada ‘ReAntropofagia’, em 2019, realizada no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói - RJ. Contou com obras dos artistas Jaider Esbell (*encantado*¹² em 2021), Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Denilson Baniwa, Aredze Xukurú, Salissa Rosa, Edgar Kanaykõ, Graça Graúna, Naná Kaigang, Moara Brasil, João Nyn, Gustavo Caboco, We’e’ena Tikuna, Larici Moraes, além dos coletivos Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU) e Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI). A curadoria foi assinada pelo curador e artista indígena Denilson Baniwa e pelo pesquisador e produtor do Centro de Artes da UFF, Pedro Gradella. Baniwa participa com a tela-documento com o

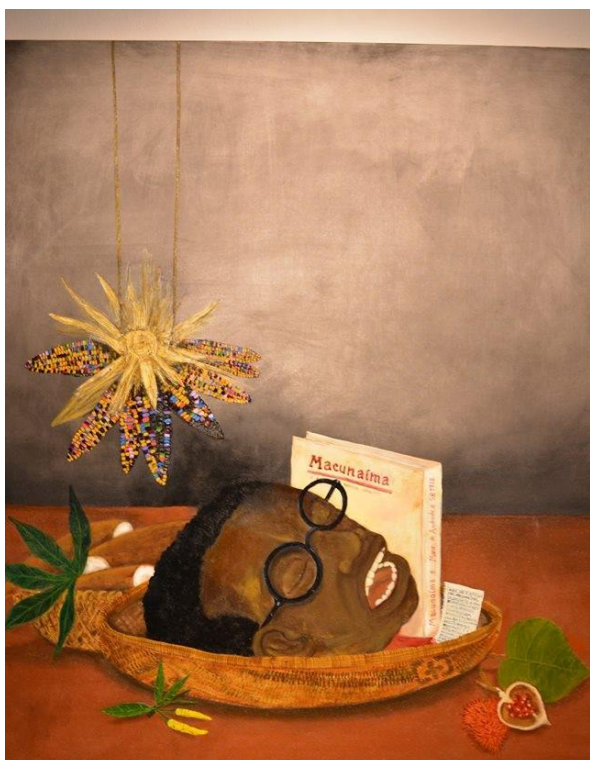


Imagem 23. ReAntropofagia. Denilson Baniwa, Técnica mista, 2018 - Acervo do artista

mesmo título da exposição. Na pintura, encontra-se um bilhete com a seguinte frase: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com *bordeaux* e *pax mongolica*” (Imagem 23). O artista apresenta uma fusão da cabeça de Mário de Andrade (1893 – 1945) – escritor, um dos fundadores do modernismo brasileiro e autor da *Pauliceia Desvairada* em 1922 - junto com Grande Otelo - ator que interpretou Macunaíma no filme de Joaquim Pedro de Andrade - ofertada em uma bandeja de palha, com elementos tradicionais

¹² ‘Encantado’ está associado a algo da natureza – e por meio dela exerce uma função nos “incantes” – local que está entre a Terra e o Céu. Os povos indígenas não acreditam que um Encantado tenha sido alguém que morreu, e sim que se transformou. Então em uma tribo quando alguém alcança um grau muito alto de sabedoria, antes do momento da sua morte ele encanta. E assim, passa a ser uma energia que é integrante da natureza.

dos encontrados nas oferendas indígenas, como: urucum, milho guarani, mandioca e pimenta. O artista devora o que existe sem usar talheres franceses, o que, outrora, a utopia modernista pretendia e não deu conta. Denilson antropofagiza a Antropofagia modernista ao usar as referências e as técnicas "brancas" (não indígenas) e distribuí-las com os artistas ali presentes" (Dinato, 2019, p. 278).

Ao longo da arte moderna brasileira, tanto os/as/es indígenas/es quanto os/as/es mestiços/es, o/a/e negro/e e a população não branca pertenceram ao lugar comum da busca por um "outro" que permitisse uma autocrítica das próprias tradições, que detinham o "branco" como norma e centro de relações. No contexto paulista, especificamente, "essa alteridade era o indígena, usado pelo grupo em torno de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral como forma de resistir à hegemonia cultural europeia" (Leandro Muniz¹³, 2021).

Esses percursos buscaram atestar que as pessoas indígenas/es e negras/es não seriam consideradas produtoras de conhecimentos artísticos tampouco intelectuais, seja nas expressões artísticas em sua diversidade expressiva ou na literatura. Quanto à mulher racializada/e, coube aos seus corpos representações de submissão, que reforçam o percurso ferrenho da colonialidade/modernidade. Trago para discussão a obra 'A negra', realizada em 1923 por Tarsila do Amaral, como exemplo extraído da primeira fase do modernismo brasileiro para situar nitidamente o problema. A artista era filha de fazendeiros, foi criada em um ambiente patriarcal, autoritário e marcado por dois polos: o tradicional e o progressista. Nessa pintura, Tarsila buscou trazer à tona memórias afetivas de sua infância onde cresceu inserida na elite paulistana e intelectual do país marcada por uma cultura escravocrata.

A tela 'A negra' mede 100 cm x 81,3 cm. A imagem central é a de uma mulher negra, nua, com a cabeça ovoide, lábios demasiadamente largos, o seio direito caído sobre um dos braços. A figura atestou o imaginário ainda vigente da cultura escravocrata, impresso na imagem de uma mulher negra/e hiperbolizada, com traços exóticos personificados de elementos mais "abrasileirados". Evidenciou,

¹³ Citação extraída do texto: Antropofagia em questão - A Semana de 22 se aproxima de seu centenário, e a seção de crítica da revista The Brooklyn Rail problematiza o debate sobre arte moderna. Por Leandro Muniz. **Revista Select**. Publicado em: 17/05/2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/antropofagia-em-questao/>

também, o desejo da artista de atender a uma demanda da crítica parisiense, que estava encantada pela arte negra. A crítica de arte, Aracy do Amaral, contextualiza esses fatos:

O aguçamento da percepção sensível em relação à nossa realidade local se daria, contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência europeia: assim é que Tarsila (1886-1973) se sente tocada pelo dado popular brasileiro quando na França em 1923 (“quero ser a caipirinha de São Bernardo...”, escreve em carta à família, e pinta *A Caipirinha* e *A Negra*, inspiradas em memórias de sua infância nesse ano, ainda em Paris). (Amaral, 2012, p.12)

Esses dois aspectos que versam entre técnica e tema revelam, no trabalho em questão, a visão do ponto de vista do centro de poder sobre o estereótipo do povo brasileiro. Para representar o coletivo masculino, cabe à ação que determine seu posicionamento social como o lavrador de café, de Cândido Portinari (1903-1962), em que, do lado feminino, estão as mulatas, de Di Cavalcanti (1897-1976), ou o olhar saudosos expresso e contorcido em obras de Tarsila do Amaral.

O corpo mestiço que ocupa grande parte do espaço de ‘A Negra’ expõe traumas históricos que a obra de Tarsila sintomaticamente formaliza. Além disso, traduz a forma como o corpo de uma mulher escravizada era visto pelo olhar da sociedade elitista daquela época.

Esse aspecto é muito diferente dos encontrados nos retratos das mulheres brancas,



e na obra ‘Autorretrato’, da própria artista, produzida no mesmo ano (1923), também conhecido como ‘*Manteau Rouge*’, em que aparece vestida em um luxuoso casaco vermelho e com os

Imagem 24. Autorretrato (Le Manteau Rouge) (1923) e A Negra (1923), pinturas de Tarsila do Amaral. Fotos: Jaime Acioli, Romulo Fialdini. Disponível em: <https://www.select.art.br/contradicoes-do-moderno/>

cabelos penteados para trás (Imagem 24).

Já 'A Negra' apresenta uma mulher nua, com o corpo deformado –devido aos diversos tipos de violência e de coerções que sofreu, sem cabelo e descalça, e cuja robustez do corpo sugere um bloco sólido e fechado em si. Considerando o exposto, repito que é na diferença que se localiza a premissa do racismo. Possivelmente esse corpo negro disponível para o imaginário da Sinhá branca viveu em cativeiro, foi ama de leite ou apenas uma existência a serviço, e a mais acentuada diferença que as distancia são as privações para ocupar os mesmos espaços, desfrutar das mesmas oportunidades e, até mesmo, ter autonomia sobre a própria vida. A vaga ideia de empatia demonstrada pela pintora não esconde o lugar de privilégio em que ela se encontrava em relação às negras de sua fazenda.

A visão romantizada da margem detém, no centro, o reforço do lugar-comum do/a negro/e ou da “mãe-preta” para as mulheres negras. Mesmo compreendendo a pretensão do movimento modernista de procurar representar o povo brasileiro em suas características diversas, o que se tem em registro pictórico são as várias

visões de como a sociedade civil, o/a trabalhador/a e o/a escravizado/a foi relocado/a para seus novos lugares de subalternidade. Fiz um paralelo entre a imagem da Negra de Amaral e um registro da performance *Fragile*, a fim de



Imagem 25. Esquerda: A Negra. Autor: Tarsila do Amaral, 1923. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-negra-de-tarsila-e-esfinge-que-perturba-boas-intencoes-do-masp.shtml> . Direita: Da performance *Fragile*. Cris Peres, 2021.

abastecer nosso olhar para as temporalidades (Imagem 25).

Fragile - à direita - atesta uma tentativa de romper com as alegorias impostas ao corpo negro feminino/e visto em “A negra”. Ao unir as imagens, percebi características em comum que são inerentes ao meu corpo e ao que dele é

representado, porém sem os excessos exotizantes, justamente por ter sido construído pela autorrepresentação.



Imagem 26. Cris Peres, *Outridade*, Montagem digital - 2022

Os tons do espaço natural das fotografias da ação performativa assemelham-se às formas geométricas e rígidas da tela, e o semblante austero também. O duelo se inicia com o desaparecimento do corpo nu para uma veste do mesmo tom da pele e o aparecimento de uma máscara branca. As imagens estão separadas por quase um século. Esse espaço de tempo reflete as conquistas contemporâneas da mulher negra/e sobre a política do seu lugar de fala, expressos na liberdade crítica encontrada nas fotografias de *Fragile*. Na imagem, o olhar do outro está impresso no meu rosto. Do tronco para baixo, libero o meu corpo dos apelos sexistas e maternos para evidenciar a alegoria destoante que revela a hostilidade da diferença.

A teórica indiana Gayatri Spivak (1942), no artigo 'Pode o subalterno falar?' ([1942], 2010) atestou o esforço na posição do subalterno de questionar o lugar do investigador – aqui exposto na obra 'A Negra' – como incômodo, pois a ação crítica, por mais elaborada que seja, fica concebida como uma crença sem sentido e fadada à precariedade. "Assim, a crítica ao sujeito soberano realmente inaugura o Sujeito" (Spivak, 2010, p.11). Continuo com minhas reflexões que, ao ser enfatizado sob o aporte crítico dos grupos oprimidos, também tende a ser

interrogado sob o ponto de vista do subalterno e não somente dos seus aliados, evidenciando os alicerces fraturados pelo racismo.

Os ruídos provocados pelos grandiosos esforços do subalterno em incessante busca por ser ouvido se destacam quando ele consegue se deslocar da posição de subordinação discursiva para a de autonomia crítica. A postura emancipada põe em xeque a posição de marginalização e de silêncio fincada, séculos a fio, pela coloniedade, sustentáculo da ideia de que o/a/e negro/a/e não tem capacidade de combater discursos coloniais. A conduta de silenciamento delibera surdez à voz nativa em que o indivíduo dissidente pode ser ouvido. Evoco as palavras de Kilomba (2019) para respaldar a importância de se entender e de estudar a própria marginalidade como uma possibilidade de criar o devir de um novo sujeito, porquanto não estamos lidando com informação privada, mas com histórias pessoais e relatos de racismo:

Eu, como mulher negra, escrevo com palavras que descrevem minha realidade, não com palavras que descrevam a realidade de um erudito branco, pois escrevemos de lugares diferentes. Escrevo da periferia, não do centro. Esse é também o lugar de onde eu estou teorizando, pois coloco meu discurso dentro da minha própria realidade.

(...)

Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético. (Kilomba, 2019, p. 59)

Nessa experiência, a performance arte articula o trânsito de abordagem à noção de lugar, origem e pertencimento a vivências impactadas por temas raciais, pois é no corpo que essas experiências transcorrem. Como linguagem artística híbrida, pode estabelecer relações que ultrapassam o meramente estético e se infiltrar no cotidiano ativando outras formas de perceber o corpo e o mundo, o que podemos traduzir como uma ação em performativivência. Nessas perspectivas, artistas contemporâneos interrogam o passado a partir da oralidade corporal, em movimentos performativos antirracistas tencionados às ações culturais e diárias. Destaco a performance 'Axexé da negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas' (2017), da artista Renata Felinto (imagens 27, 28), para propor a possibilidade de discutir sobre perspectivas reais acerca do corpo negro feminino/e em oposição aos estereótipos encontrados na obra 'A Negra'.

Axexê é uma cerimônia de enterro da espiritualidade de uma pessoa iniciada falecida, como um “desfazimento” da iniciação dentro do candomblé nagô. Segundo a artista, esse termo é utilizado como um conceito, e não, como uma representação da cerimônia (imagens 27 e 28).

A partir disso, Renata propõe “o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras que foram amas de leite no Brasil escravocrata a partir de reproduções impressas.” A premissa que endossa essa problemática parte da pintura ‘A Negra’ (1923), “cujo modelo foi a ama de leite da autora da obra, Tarsila do Amaral,



Imagem 27. Renata Felinto, Registro da performance Axexê da negra ou o descanso das negras que mereciam serem amadas. Foto: Shay Peled



Imagem 28. Renata Felinto, Registro da performance *Axexê da negra ou o descanso das negras que mereciam serem amadas*. Foto: Shay Peled

também enterrada juntamente com um culto infinito aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas.”

Tanto a obra de Felinto quanto as executadas por corpos negros despertos proporcionam visibilidade para as biografias e as visualidades dos demais artistas não brancos e afrodiaspóricos nas representações da arte brasileira, nos movimentos artísticos, acadêmicos e hegemônicos e em narrativas que abram espaço para essas produções silenciadas por tanto tempo.

A presença dos tijolos na construção da performance *Fragile*, além de representar a ausência do corpo nas inserções da história, sinaliza a sobrecarga da nulidade das identidades e da memória de corpos dissidentes. O encobrimento do corpo pela estrutura rija mostra como o desprezo e a exploração do corpo negro feminino causou e ainda causa sofrimento para essas mulheres. Demonstro, com o desmantelamento estrutural, minha inquietação sobre várias nuances do feminino/e negro/e, fortemente marcado pela historicidade “permeada por omissão, humilhação e projeção” (Santos, 2013, p. 92).

A via de acesso da ação foi ativada pelas afetividades em que se realizou a performance, seja por meio da vivência com as mulheres negras de Água Preta, seja por meio do encontro com minha trajetória atravessada pelos saberes



Imagem 29. Detalhes performance *Fragile*

domésticos - ressignifico o lugar doméstico de coerção para o de conhecimento plural - sobre o amor, o afeto, o trabalho e, sobretudo, a resistência.

Assim, o corpo que verificamos em *Fragile* (Imagem 29) apresenta o peso sustentado durante o período da escravidão - que compreende o século XIX no Brasil - em revelia às propostas modernas de apagamento que pesaram a existência da mulher negra/e, fazendo com que fosse vista exclusivamente como um objeto de manipulação e experimento da elite. A derrubada dos tijolos, um a um, procura adjetivar a fragilidade dos mecanismos estruturais como um ato de libertação do corpo negro feminino em sua efetiva condição humana. Desse modo, a resistência, para um corpo negro feminino/e, abrange camadas múltiplas de realização e continua com a atividade de desarticulação simbólica da subalternidade.

2.2. A cor do corpo por trás da máscara



Imagem 30. Fragile - Detalhe

A máscara, nesta pesquisa, é o resultado das violências raciais – sexistas. Carrega, na alegoria da diferença tonal entre o branco e a pele preta, “verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. (...) Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo” (Kilomba, 2019, p. 41). Além disso, encobre o exercício dos sentidos dos corpos racializados em revelar os segredos dos quais “o senhor branco quer se “desviar”, manter à “distância” nas margens, invisíveis e “quietas”. Por assim dizer, esse método protege a pessoa branca de reconhecer o conhecimento da/o Outra/o” (p.42). A máscara não pode ser esquecida, afirma Kilomba (2016), pois

ela foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de 300 anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar, cacau ou café, enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo. (p. 01)

O aparecimento da máscara, como mecanismo de obstrução da existência identitária, controla a possibilidade de que grupos impositivamente colonizados possam reconhecer-se com orgulho, sem esperar de seus pares a adjetivação limitada à brancura. Devido à natureza da base racista produzida pela dessemelhança, Kilomba expressa:

Parece, portanto, que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o “Outra/o”, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum. (Kilomba, 2019, p. 40)

As condições emocionais do/a negro/a/e afetadas pelo mundo branco podem ser vetores de reproduções em favor da estrutura opressora, impressa nos corpos e nas ações dos núcleos de indivíduos racializados/es. Fanon (2020) observa que esse cenário sinaliza o alerta de mais um resultado traumático servil velado nas estruturas de poder, como causa e efeito das imposições da civilização branca e cultura europeia sobre o indivíduo negro/e em confronto com sua própria raça. Esse processo de negação e rejeição ao semelhante expressa o “desvio existencial” (Fanon, p.27) que o “negro evoluído, escravo do mito grego, espontâneo e cósmico, em dado momento, sente que sua raça não o compreende mais” (Idem, p. 28) e, mais uma vez, por meio da dessemelhança, da incompreensão e da desarmonia, o indivíduo negro/e erroneamente encontra sua verdadeira humanidade. “É pelo interior que o negro tentará alcançar o santuário branco. A atitude se refere à intenção” (Fanon, p.66).

A cor, para o racializado/e, configura o sinal externo mais visível da raça a partir do julgamento das pessoas e minimiza suas conquistas sociais e, até mesmo, educacionais. Uma das práticas comuns aos processos de negação do negro/e pode ser vista na relação com indivíduos brancos, pelo intento de aceitação e da mesclagem racial. Segundo Fanon, as intenções de branquear por emparelhamento podem partir de um desejo íntimo, afetado pelo psicológico do racializado/e: “Da parte mais negra da minha alma, através da zona sombreada, irrompe em mim esse súbito desejo de ser branco”, adiante reitera: “Não quero ser reconhecido como negro, mas como branco (...) e quem pode propiciar isso senão a branca?” (Fanon, 2020, p.79).

A constante reprodução do estado de absoluta “outridade” e conseqüente negação de si é um dos traumas do/a negro/a/e revelados em seus atos e na própria história. Todo o arranjo é emitido nas ações corporais e, muitas vezes, negociados por sentimentos de vergonha e de culpa, geralmente ocultados pela máscara do silenciamento. A máscara representada na performance *Fragile* pela cor branca sobre meu rosto simboliza um elemento hétero da natureza do meu corpo de mulher negra. Sua aparição depois da retirada dos tijolos aponta para as múltiplas esferas de opressão vivenciadas pela condição da raça e, por acréscimo, do gênero. A mulher negra/e reconhece a máscara muitas vezes como imposição inconsciente em prol de sua sobrevivência.

Fragile exterioriza algumas metáforas de poder dinamizadas por corpos ausentados, contestados, nesta pesquisa, pela demolição narrativa estrutural. A imagem analisada (Imagem 28) constituída de um rosto forçadamente embranquecido e amalgamado a uma coluna de tijolos cerâmicos desarranjados esboça o símbolo da desaparecimento do indivíduo negro/e no contexto social como consequência da cor de sua pele. Na performance “Tutorial” (imagens 31 e 32) da artista visual e Dra. em Artes cênicas, Yasmin Nogueira, esses desarranjos são expressos pela presença do rosto ou do corpo negro embranquecido por itens de maquiagem, todos em tons de pele muito mais claros que o seu.

O processo da performance da artista evidencia a inoculação do desejo das mulheres racializadas/es em um contexto de opressão estética para “disfarçar as imperfeições” negando suas características físicas e escamoteando tudo o que é considerado “grosseiro” no rosto. O excesso de negação cobrado pelo padrão branco produz no/a negro/a/e a procura por sinais branqueados em suas marcas raciais.



Imagem 31. Yasmin Nogueira, Tutorial, fotoperformance - 2017



Imagem 32. Yasmin Nogueira, Tutorial. Foto: Adriano Machado - 2017

Para a mulher negra/e, a opressão começa no cabelo, no afilamento dos fenótipos faciais, na negação verbal da sua raça e na submissão a relações abusivas por sujeitos brancos, pois, para essa realidade, supõe-se que, quanto mais próxima estiver do branco, mais integrada ao sistema estará. No texto 'A dor da cor', Carneiro (2011) expõe a consternação presente na realidade impregnada aos não retintos inseridos no imbróglio racial:

Um dos aspectos mais surpreendentes da nossa sociedade é o fato de a ausência de identidade racial ou confusão racial reinante ser aceita como dado de nossa natureza. (...) atribui-se a larga miscigenação aqui ocorrida a incapacidade que demonstramos de nos autotransclassificar racialmente. É como se a indefinição estivesse na essência de nosso ser. (p. 63)

Os fenômenos de suspensão identitária citados por Carneiro refletem como estruturas gestadas pelo setor dominante e atuam como estratégias de conformação racial historicamente construídas ou destruídas. A maior porta de entrada para essa confusão racial é a miscigenação. A escravização produziu uma parcela significativa populacional miscigenada, definiu que, mesmo com a pele mais clara, se o indivíduo fosse portador de uma fração sanguínea negra, perdia seu passaporte para a branquidão.

A miscigenação acarretou em mim bastante confusão no âmbito das relações sociais que envolvem a questão da cor e da raça como fatores únicos. Por ser uma mulher negra de cor de pele não retinta, sou posta ao seguinte questionamento: Você se diz negra, mas você é negra mesmo? Você é "moreninha", e não, negra. Ora, se não sou negra, a que raça pertencço? Que raça me garante meu fenótipo afrodescendente? Ser "morena" me isenta de pertencer a uma raça e empresta ao meu corpo racializado mais um apelido herdado pelo epistemicídio racial. Esses processos fantasiosos são expressos por Carneiro em palavras cirúrgicas:

Vem dos tempos da escravidão à manipulação da identidade do negro de pele clara como paradigma de um estágio mais avançado de ideal estético humano; acreditava-se que todo negro de pele escura deveria perseguir diferentes mecanismos de embranquecimento. Aqui, aprendemos a não saber o que somos e, sobretudo, o que devemos querer ser. Temos sido ensinados a usar a miscigenação ou a mestiçagem como carta de alforria do estigma da negritude: um tom de pele mais claro, cabelos mais lisos ou um par de olhos verdes herdados de algum ancestral europeu são suficientes para fazer alguém que descenda de negros se sentir pardo ou branco, ou ser "promovido" socialmente a essas

categorias. E o acordo tácito é que todos façam de conta que acreditam. (Carneiro, 2011, p. 64)

Carneiro refere-se à situação da mestiçagem brasileira como um plano de identidade nacional e que, atualmente, evidencia o limbo vivenciado pelos negros/es de pele clara. No Brasil, a mestiçagem ocorreu em larga escala, por meio do processo de colonização portuguesa como dispositivos de poder, e o plano baseou-se na miscigenação das raças movido pelo incômodo dos homens brancos com o grande contingente de escravizados em território brasileiro.

Tal problemática expõe a sistematização do conceito de raça do século XVI como um dado científico e comparativo expresso por meio da diferença e encorajado pelas teorias deterministas continuadas no século XVIII. O embranquecimento se fortalece no século seguinte sob o cunho ideológico sistematizado pelo darwinismo racial¹⁴ que defendeu a ideia de fenótipos e atributos externos fatores determinantes na definição da moralidade dos povos. As teorias deterministas raciais surgiram em meados do século XVIII, antes de estarem vinculadas à ciência, e o determinismo compreendeu a ideia de conexão de determinado grupo por uma origem comum, e a visão procurou naturalizar diferenças e “fazer questões políticas e históricas dados “inquestionáveis” da própria biologia” (Schwarcz, 2012, p. 20). Na segunda metade do século XIX (período da escravidão) e nas primeiras décadas do século XX (período pós-abolição no Brasil), cientistas brasileiros resistiram à miscigenação e, a partir da década de 1930, a reinterpretação da miscigenação acarretou a consolidação da ideia de democracia racial.

14 Nos séculos XIX e XX, difundiram-se as interpretações que utilizavam a Teoria da Seleção Natural do inglês Charles Darwin (1809-1882) como instrumento de análise do meio social. Ideologias racistas e preconceituosas acreditam que as sociedades evoluem naturalmente de um estágio inferior para os estágios superiores e mais complexos de organização social. A partir disso, a teoria visava explicar e legitimar, de maneira determinista e reducionista, a desigualdade em um sistema capitalista que alega ter a igualdade como sua palavra de ordem. O darwinismo racial deriva do social, definido como aplicação das leis da teoria da seleção natural de Charles Darwin na vida e na sociedade humana. “O darwinismo social considera que os seres humanos são, por natureza, desiguais, ou seja, dotados de diversas aptidões inatas, algumas superiores, outras inferiores.” (Bolsanello, 1996, p.154) Disponível em: <https://www.scielo.br/j/er/a/sNH6RP4vvMk6wtPSZztNDyt/?format=pdf&lang=pt>

Ao passo que as ideias deterministas deixam de exercer o estatuto científico, os aspectos da diferença sancionados no século XVI com o conceito de raça são internalizados no senso comum e no cotidiano. Exemplo disso são as confusões identitárias relacionadas à aparência, isto é, à cor da pele (o biológico), que estão voltadas para as manifestações mais profundas da vida cultural e mental do/a negro/e, presentes, em larga escala, nas várias produções culturais brasileiras. A mestiçagem existente no Brasil, no final do século XIX, parecia atestar a falência da nação, pois o conceito de raça nunca representou um termo neutro, ao contrário, relacionou-se, com frequência, a uma imagem particular do país nem sempre positiva.

A falta de neutralidade racial pode ser expressa na atualidade usando-se o termo 'pardo' designado para os/as negros/as/es de pele clara no Brasil. Nas tantas expressões, os termos encontrados para descrever o/a racializado/a/e revelam "indícios de como a questão racial se vincula, de forma imediata, ao tema da identidade; de uma identidade que, desde a época da colonização, foi marcada pela "falta" (Schwarcz, 2012, p. 29). O pardismo no Brasil revela mais um capítulo no plano de apagamento dos corpos negros, aparelhado por uma suposta cientificidade que segregou a humanidade em raças hierarquizadas. Schwarcz (2012) menciona o surgimento das sistematizações por meio da cor no Brasil, considerando a fusão racial e as terminologias acrescentadas por meio da autodeclaração, resultado do censo demográfico realizado em 1950. O levantamento distribuiu a população em quatro grupos: brancos, pretos, amarelos e pardos. A categoria 'pardo' foi a "designação sob a qual reuniu aqueles que se declararam índios, caboclos, mulatos ou morenos ou sequer declararam sua cor" (p.97). Mais adiante, Schwarcz reitera que o termo pardo "surge como um verdadeiro saco de gatos, ou como a "sobra do censo" (Idem).

Sueli Carneiro afirmou que "a língua denuncia o falante" (p. 64), e o termo 'pardo' cabe a todos os que não se consideram brancos e aos que não se desejam negros/es. A partir de 1991, o recenseamento trouxe novidade para o censo demográfico decrescendo a proporção dos autodeclarados pardos para o crescimento de 24% de pessoas autodeclaradas pretas. As mudanças acerca das indefinições raciais contribuem para o questionamento de discursos neutros em que o pardismo se aloja. Apesar de os números do censo reproduzirem, atualmente,

tímidas porcentagens de autodeclarados pretos, a autodeclaração parda ainda lidera a maior proporção. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019, 42,7% dos brasileiros se declararam como brancos; 46,8%, como pardos; 9,4%, como pretos; e 1,1%, como amarelos ou indígenas.

Essas diferenças não conseguem definir a cor nem a raça do indivíduo, e o termo pardo só se presta como uma máscara neutra que aglutina os que tiveram “sua identidade étnica e racial destroçada pelo racismo, pela discriminação e pelo ônus simbólico que a negritude contém socialmente” (Carneiro, 2011, p.67). Portanto, perdem a capacidade de saber o que são ou, simplesmente, perdem o desejo de ser o que são.

A neutralidade que anda junto com o termo pardo remonta às impressões executadas por meio da linguagem dogmatizada dos também discursos neutros proferidos pela colonialidade sob o domínio de interlocutores brancos. Kilomba (2019) lembrou que não há discurso neutro, pois o discurso parte de histórias e realidades específicas, razão por que não contempla grupos silenciados que se localizam na margem, embora esses discursos revelem o interesse em manter a margem em prol do fortalecimento do centro, de onde partem tais concepções de poder. Nesse contexto, a cor branca sobre o rosto, na performance *Fragile*, alega também a falta das autonomias discursivas neutralizadas pelo branco dominante.

Desses efeitos, compreendo que o meu conhecimento identitário tem sido pautado na subjetividade, e só por meio da percepção poética é que consigo ter forças para me reconhecer nos processos de decolonização dos saberes. Então, “se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra” e está presente “em algum lugar, sempre escrita por alguém, e esse alguém tem uma história” (Kilomba, 2016, p.08) e um corpo de cor.



Imagem 33. Cris Peres, *Fragile* - 21/25, Registro performance, Fotografia: José Rebelatto, 2021.

3. CORPO DE FALA

Logo no início do livro ‘Peles negras, máscaras brancas’, Fanon (2020) assevera que o percurso da construção identitária do/a negro/a/e perpassa a subjetividade como um lugar de oposição ou alienação da linguagem do centro de poder. O negro/e cria uma “zona do não ser,” constituída de “uma região extraordinariamente estéril e árida, de (...) que pode brotar uma aparição autêntica” (p.22). Essa nova possibilidade de reinventar, junto com a transcendência da consciência de si, está desgarrada da condição de subalternidade colonialista.

O corpo negro agregado ao comportamento, ao gesto, ao estar, ao falar e ao pensar é referido socialmente como vetor de marginalização dos padrões essenciais de poder, e logo subtraído da superfície de outras coisas, “como uma camada de tinta que pode ser removida facilmente” (Kilomba, p.71). Uma das conquistas da atividade decolonial encontra-se nas diversas formas de atuar das rupturas teóricas de controle por meio do exercício decolonizador do corpo negro na contemporaneidade.

A capacidade do/a negro/e de se conectar com sua verdadeira identidade, por meio do conhecimento e do empoderamento, retira-o da condição de “coisa” externa e o introduz no centro das discussões políticas. Desse modo, o conservadorismo do poder de cor branca e de origem europeia pode ter suas bases questionadas a partir das reverberações dos longos anos de cativeiro e disseminação do ódio aos grupos de cor de pele diferente das suas.

Abordo a questão acerca da cor da pele pelo/a próprio/a negro/e tendo em vista um infortúnio de ordem particular, pois, durante muito tempo, vi-me inserida em dúvida sobre minha racialização. Não me sentia preta o suficiente para assumir minha negritude nem branca o suficiente para me categorizar como de pele clara. Decidi assimilar o pardismo como integração do corpo negro para não reiterar o discurso do “não lugar” das teorias de controle racistas. A arte, em especial, vem me conduzindo a compreender meu corpo em sua integridade subjetiva e autônoma, um tipo de conhecimento essencial para resolver minhas contradições.

A performance ativada pelo corpo negro convoca à “reformulação das práticas sociais, políticas, históricas, culturais - não de modo programático ou pragmático, tampouco calcado em purismos ou essencialismos” (Santana, 2021, p. 60).

Os modos de fazer expressão, cultura e arte negras são frequentemente compromissados com a afirmação da igualdade dos/as negros/es no mundo. Aprendi a falar de mim e da minha história com uma voz única ao me lançar para fora dos enquadramentos e dos sistemas fornecidos pelas autoridades, para só assim criar meu próprio espaço de identificação. Collins (2019) reforçou esse pensamento com as seguintes palavras:

As imagens de controle aplicadas as mulheres negras são tão uniformemente negativas que quase exigem resistência. Para as mulheres negras (...) o conhecimento construído do “eu” emerge da luta para substituir as imagens de controle pelo conhecimento autodefinido (...). (p.184)

Portanto, decolonizar o conhecimento por meio do corpo significa criar novas configurações de resistência e de poder. O diálogo proposto pela performance arte com a presença negra revela desdobramentos importantes para compreendermos sua importância na produção social de sentidos compartilhados. É interessante pensar, portanto, a performance como uma prática que dialoga com a epistemologia, ambas atuando como um escape que possibilita demolir as velhas normatividades ao trabalhar de forma interdisciplinar, criando interseção com outras áreas do conhecimento.

Também é uma maneira de decolonizar o conhecimento por meio da exploração de formas alternativas e emancipatórias de produção, que se distanciam dos parâmetros clássicos. Esse espaço híbrido, em que o acadêmico e o artístico se dissolvem, abre a possibilidade de transgredir as formas clássicas, “privilegiando discursos mais atuais, como os estudos transgêneros, *queer* e pós-coloniais” (Moraes, 2021, p. 63).

Na performance *Fragile*, vivenciei a cena e a vida intrincadas na perspectiva de uma libertação tangenciada pela sensação de incômodo, como se a ação destoasse, a todo instante, do espaço onde foi realizada. A ruptura da invisibilidade racista, simbolizada na performance pela demolição dos tijolos, age como denúncia de uma realidade violenta que, durante séculos, tem sido “fundamental para os projetos europeus de escravização” (Kilomba, 20129, p.71).

Desarrumar essa perspectiva é retirar a força das sistematizações de controle racista, caracterizadas, segundo Kilomba (2019), pelos seguintes aspectos: 1) a construção da diferença, “devido à sua origem racial e/ou pertença religiosa” (p.75); 2) os valores hierárquicos, em que, além de a pessoa ser vista como diferente, “essa diferença também é articulada através do estigma, da desonra e da inferioridade” (Idem); 3) o poder, acompanhado pelos processos históricos, políticos, sociais e econômicos. Assim, considerando o exposto, repetimos a indagação da autora: “Quem é diferente de quem? É o negro diferente do branco ou o contrário, é o branco diferente do negro? Só se torna diferente porque se difere de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma branca” (p. 75).

Essas estruturas racistas, situadas na dessemelhança, são postas em questão quando denunciadas pelo conhecimento do negro. O corpo racializado atua como um cisco no olho da normativa branca, incomoda porque sua comunicação corporal expõe toda a contradição impositiva, que é exposta na pigmentação branca sobre meu rosto (Imagem 34). Lembro que, ao aplicar a camada de farinha branca¹⁵, meus traços faciais sobressaltaram-se como



Imagem 34. Recorte registro performance autoral.

alegorias, e o preto dos meus olhos intensificou-se, assim como a largura dos meus lábios e o contorno do meu nariz.

A força da minha natureza sobrepuja a máscara branca e me faz acreditar, com mais afinco, que a “oralidade está no corpo, que materializa a resistência, não como

¹⁵ Utilizei farinha de trigo no rosto no lugar de tinta branca. A escolha se justifica devido à representatividade desse produto nas relações domésticas, em que a mulher é conduzida historicamente, e cujos percursos desembocam na cozinha como um dos únicos lugares em que esses corpos podem atuar.

metáfora, mas como a coisa em si” (Santana, 2021, p.60). A performance, para meu processo de produção, é uma estratégia de luta e de oposição a estruturas desumanizantes, que identifiquei, em todo o processo de apartamento histórico da minha família conciliada ao contexto das violências escravagistas. A ação performativa, junto com o reconhecimento pessoal, suscita também a nostalgia do não vivido, como um “transe de um *ethos* africano” (Carneiro, 2011) que vive incrustado persistentemente nos indivíduos colonizados, “como crianças que foram arrancadas muito cedo do seio de suas mães, mas permanecem sonhando com sua imagem” (p. 154).

Aprender diariamente o sentido de si é estar no contrafluxo conflituoso de informações retorcidas, pois a “primeira vítima da barbárie é a lucidez” (Carneiro, 2011, p.182). O corpo racializado como tema, plataforma, poética e espaço de investigação, lida, muitas vezes, com pesquisas pautadas nas experiências íntimas, que reverberam em motivos históricos mais abrangentes. Em torno da performance e das artes vivas, o corpo reconhece sua materialidade em seu próprio espaço corporal, abrindo a possibilidade para investigações que convocam uma reestruturação do que está posto pelos saberes. O corpo, assumido como espaço de produção, como no caso da performance *Fragile*, rearticula a separação entre artista e obra. Desse modo, não se trata de produzir novas representações sobre o corpo ou de tematizá-lo, mas de entendê-lo como suporte político e decolonizador.

3.1. “Quem são os corpos que produzem arte?”

Como vimos em Ligiéro (2011) e Taylor (2013), o corpo e a cultura da América Latina imprimem em suas manifestações a resistência aos mecanismos de apagamento dominante branco. A performance arte, nesta pesquisa, procura evidenciar a refutação dos limites impostos ao corpo negro feminino pelo conhecimento hegemônico, que cerceou, durante séculos, as narrativas dissidentes. Afinal, “Quem pode produzir conhecimento? Quem pode performá-lo? E quem não pode?”, interroga Grada Kilomba, na palestra-performance (imagens 35 e 36) intitulada ‘Descolonizando o conhecimento’, realizada no Centro Cultural de São Paulo em 2016. A artista interdisciplinar desfaz a ideia do conhecimento universal acerca dos corpos não brancos. Para isso, utiliza vários formatos expressivos, como, por exemplo, dos textos teóricos e narrativos e de vídeo, e a



Imagem 35. Palestra-performance. Grada Kilomba, São Paulo - 2016. Disponível em: <https://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grada-kilomba/>



Imagem 36. Registro da palestra-performance. Grada Kilomba. CCSP- Centro Cultural de São Paulo - 2016
Disponível em: <https://mitsp.org/2016/portfolio/descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grada-kilomba/>

performance como tentativa de transformar as configurações de poder e de conhecimento. A produção e o patenteamento referencial do conhecimento clássico, realizados em espaços acadêmicos, culturais e artísticos, sugerem 'quem pode falar' como 'sobre o que é que se pode falar'. Sobre isso, Kilomba asseverou:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. (Kilomba, 2016, p.04)

O experimento em performance, de autoria da escritora e pesquisadora do corpo negro/e, Michelle Mattiuzzi, intitulado '*Merci, Beaucoup Blanco!*' /*Muito obrigada, branco!*' (2012) (Imagem 37) traz à tona o importante questionamento "Quem são os corpos que produzem arte?"



Imagem 37. Michelle Mattiuzzi. Merci Beaucoup, Blanco!, 2012. Performance. Foto: Hiroshuke Kitamura/Reprodução. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/michelle-mattiuzzi/>

A declaração reivindica o corpo não branco fora dos padrões hegemônicos e normativos como ato político. Nesse trabalho, produzido em 2012, a artista se cobre ritualisticamente de tinta branca e cria imagens de seu corpo em movimento. Mattiuzzi entende que o corpo é o veículo que informa suas práticas artísticas, como meio expressivo e máquina de guerra, pautado em sua existência como mulher negra, que desafia a coleção de estereótipos ainda fortemente atrelados ao corpo negro no imaginário brasileiro. Em seus trabalhos, a artista se apropria e subverte o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra/e pelo imaginário cis normativo branco, que a tornam uma espécie de aberração, entidade dividida entre o maravilhoso e o abjeto.

Na conjuntura de um corpo não normativo, Hayla Cavalcanti (2018) reiterou, na entrevista cedida pela artista, que a performance e a arte se manifestam como transmissoras da ação/lugar possível para evidenciar questões atreladas a esse corpo. As palavras de Mattiuzzi afirmam que, no tocante à performance arte, “esse é um movimento muito importante para pensar na arte contemporânea. Quem são esses corpos que produzem arte? Quais são os corpos que correspondem a esse fazer artístico?”

A artista sinalizou a circunstância de uma sociedade que nega o pós-colonialismo em sua realidade cotidiana e conduz à existência de corpos dissidentes ao contínuo embate político de si. Os atos pautados na diferença, na minimização, no

silenciamento e nas violências físicas e psicológicas, como já sabemos, são costumes herdados do período da invasão e da consequente escravização de corpos que se tornaram, durante o curso da história, escravos de uma existência.

A relação da performance e a posição limítrofe entre arte e vida regimentam diretamente para o corpo o objeto central de comunicação, além da natureza racial, a mulher negra/e carrega consigo “a condição indefinida de ser”, afirma a pesquisadora e artista visual Yasmin Nogueira (2019),

essas moradas, casas, corpos em que habito têm um corte profundo, impressões que não podem ser ocultadas, assim, tenho trazido na pele essa marca inegável de cor, carregando durante todo tempo um peso que me dói as costas, ser mulher negra, ocupando o lugar de alicerce, base larga e reta que cresce verticalmente e muito se afina, sustentação subalterna da pirâmide social. (Nogueira, 2019, p.27)

Com essas palavras, Nogueira traduz a condição de sua raça presentificada como abrigo da subjetividade performada pelo seu corpo: “o lugar de alicerce”. Além de a performance demandar do corpo um espaço autônomo, estimulado por razões culturais, sociais e políticas, quando exercida pelo corpo negro feminino/e, concentra-se – ainda que sem intenções expressas - na busca pela (re) construção de espaços, como pontua a pesquisadora e artista cênica Diana Moura: “com autonomia e emancipação através da criação artística e da vida em coletivo, engendrando movimentos dinâmicos e territorialidades férteis de possibilidades” (Moura, 2019, p.13).

Nessa realidade, lembro o trecho inserido no experimento em performance de Mattiuzzi: “Eu, mulher negra, fora dos padrões e das simetrias aceitas pela normatividade de uma sociedade colonial que afirma as representações da supremacia eurocêntrica, digo ao povo que fico” (Mattiuzzi, [2012] 2018, s/p). A partir do ponto de vista aguerrido da artista, podemos considerar que a performance arte articula a criação de novos espaços de visibilidade dos corpos insurgentes em lugares simbolicamente interditados.



Imagem 38. Renata Felinto. *White face and blond hair*, 2012. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-querer-ser-sexy/>

A performance conduzida pelo corpo dissidente amplia a ideia de performar a vida. A artista Renata Felinto, citada anteriormente neste texto, apresenta, em seus trabalhos artísticos, uma expansão da construção do conhecimento ao reconhecer suas experiências a partir da forma como compreende o mundo, conectando biografia, contexto e epistemologias. Além disso, sua produção intersecciona arte, feminino/feminismo e identidade afrodescendente.

Meu primeiro contato com o trabalho visual de Renata aconteceu há uns dois anos, por meio da obra que trago para esta análise – ‘*White face and blond hair*’, que faz parte da série ‘Também quero ser sexy’, produzida em 2012 (imagens 38 e 39). Renata põe em questão o branco a partir do ato performativo de uma mulher negra, travestida de uma representação oposta de si, que caracteriza um suposto fenótipo branco, passeando ostensivamente pela Rua Oscar Freire, em São Paulo - Brasil. Esse trabalho me despertou a atenção porque revelou ações pessoais às quais fui submetida ao ingressar no mercado de trabalho. A performance da artista se



Imagem 39. Renata Felinto. White face and blond hair. Renata Felinto - 2012. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-quero-ser-sexy/>

coaduna com diversas realidades de corpos femininos que sofrem a imposição da transfiguração dos seus fenótipos para atender à cartilha social.

Durante oito anos, trabalhei em lojas de grife, localizadas em um *shopping* da área nobre da cidade de João Pessoa, capital paraibana. Uma das condições de minha permanência nas empresas era de “arrumar” o que parecia estar fora do lugar. Durante muitos anos, ocultei a natureza do meu cabelo encaracolado e clareei o seu e os pêlos do meu corpo para tentar clarear minha pele. Comprava maquiagens faciais com tons a menos, a fim de branquear algumas áreas do meu rosto. E como tinha vergonha dos meus lábios avantajados, optava por batons menos chamativos. Sentia-me uma alegoria quando precisava encaixar todo o meu estereotipo nas exigências das empresas, geralmente gestadas por pessoas brancas que não cessavam de buscar nos funcionários/as racializados/as/es o encaixe da branquitude. As rejeições ao meu corpo, articuladas por mim, mas provocadas por fatores externos racistas, eram minha carta de admissão para permanecer em determinados empregos. Assim, eu era menos negra e, por isso, tolerável.

Ao conhecer o trabalho de Renata, compreendi que meu corpo sempre atuou, mesmo que inconscientemente, em performatividade crítica à estrutura racista, ao reconhecer na branquitude um sistema que garante privilégios por meio de mecanismos de exclusão e repressão das pessoas que não podem, devido a características fenotípicas, ser absorvidas por ele. Muitas vezes, o sarcasmo, o

descrédito, as investidas sexuais e a desconfiança fizeram parte de minha experiência como mulher negra travestida de *white faces*. O público das empresas em que trabalhei faz parte do pequeno recorte elitista da cidade. O consumo, nesses espaços, estabelece seus não limites e costuma transformar tudo e todos/es em objetos disponíveis. Minha identificação com o caráter crítico das relações de consumo e coisificação do corpo negro/e, mobilizadas pela performance em questão, traduz mais uma camada do meu reconhecimento com o trabalho da artista. Em relato processual, Renata aponta que a performance pretendeu “despertar em seu público fruidor o riso nervoso da pessoa que se auto identifica com a maneira como a figura que desfila pela Rua Oscar Freire se comporta” (Santos, 2019, p.23) e, exposta ao riso, evidenciar a “forma de satirização dos modos de existir e de viver das pessoas que frequentam essa mesma rua a lazer, ou seja, a consumo” (Idem). As noções de raça e classe, apresentadas nesse contexto, acionam a reflexão sobre a presença do corpo negro nos espaços públicos. A performance, antes de produzir conhecimento artístico, delibera ao corpo racializado/e a produção de conhecimentos ao exercer papéis sociais de “performatividades cotidianas” (Santos, 2019, p. 24) e extrai dos exercícios diários matéria de construção do trabalho artístico, atento, nessa pesquisa, ao ato performativo.

Para as mulheres negras/es, performar estabelece a atenção permanente ao embate dos papéis estruturados pelo racismo. Collins (2019) nos lembra que, “para as mulheres negras, resistir fazendo algo que “não se espera” delas não seria possível se não rejeitassem as *mammies*, as matriarcas e outras imagens de controle” (p.183) para, só a partir daí, impor sobre as teorias de submissão seus corpos despertos em atos individuais de resistência, integrados à consciência coletiva das demais mulheres negras/es. Assim, o processo da performatividade negra/e feminina/e também atravessa a perda e se manifesta entre o jogo de retirada de algo para expor os lugares de falta/ausência.

Afinal, quem são os corpos que produzem arte? Os corpos que se apresentam como resultados artísticos atuam, antes disso, como existências em performance social contínua. Dentre os corpos em performatividade dissidente, podemos citar nomes como Jota Mombaça, Uýra Sodoma (Emerson Uyra), Ana Raylander Mártis dos Anjos, Castiel Vitorino Brasileiro e mais. Esses/as artistas/es negros/as/es

ativam em seus corpos a crítica anticolonial e a desobediência normativa de gênero e reescrevem com a oralidade de suas existências novos saberes despertos e livres. Essas transfigurações são encontradas, por exemplo, no trabalho da série intitulada 'Corpoflor', da artista, escritora e psicóloga brasileira Castiel Vitorino (Imagem 40, 41).



Imagem 40. Castiel Vitorino, Corpoflor, Série fotográfica digital - 2016
Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor

Seu corpo, encoberto de pigmentos variados, no qual, em algumas ocasiões, predomina o branco, desenvolve estéticas sobre o que, para a artista, pertence ao indescritível. Esse extenso trabalho em fotografias, que envolve retratos e registros de amigos e/ou familiares, foi iniciado em 2016 e participa do processo de sua transição de gênero, que ela denomina de 'transmutação da carne'. Além disso, discorre sobre o prazer da artista em transfigurar e encontrar em esferas diversas novas vivências de si no hibridismo com vidas de outros reinos e mundos.



Imagem 41. Castiel Vitorino, Corpoflor, Série fotográfica digital - 2016
Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor

A inquietação pela criação de novas realidades parece ser uma das mais poderosas ações propostas pela prática artística por pessoas não brancas, pois tem o poder de encerrar a história da racialização, da cisnormatividade e do sexismo nas vidas dos corpos negros.

A performance, nesse sentido, compreende as relações de convívio do corpo racializado/e nos interstícios sociais, embora, nem sempre, estejam ligados à necessidade do reconhecimento artístico. Associa-se intimamente à produção de conhecimentos em paralelo com as referências de suas próprias vidas.

3.2. Egresso da ausência: performance negra/e como re-existência

A produção de conhecimentos sobre o corpo racializado pertence a um fluxo contínuo acerca dos lugares que ocupa no mundo. Um dos percursos para essas reflexões estão na tomada da consciência de si atravessada por longos séculos de especulação taxativa sobre suas/nossas existências. O conhecimento do meu corpo também transita pelas estratégias políticas e sociais, que se referem às representações negativas das mulheres negras/es no mundo branco, onde, a todo momento, pareço escapar das ambivalências de ter de preencher algum espaço/imagem que mais se adéque à minha existência. Ora, preciso ser sinônimo de força inabalável ou sempre doce e terna para não me coadunar com as armadilhas racistas que buscam minimizar minhas escolhas como mulher negra em relação aos padrões que me deslocam para o entrelugar.

Na década de 1960, o Movimento Feminista Negro estadunidense precisou encarar o vacilante “entrelugar” das imagens de submissão da mulher negra como preguiçosa e negligente para a idealização infatigável da “mulher negra guerreira”, “mulher negra poderosa” e da “matriarca superforte” (Kilomba, 2019, p. 192). A percepção da força está muito presente no contexto do conhecimento de si de uma mulher negra/e, pois parece que precisamos, socialmente, ser assertivas e independentes a experimentar o tempo com mais desprendimento e subjetividade. Sobre isso, Dijamila Ribeiro reitera:

(...) a construção da mulher negra como inerentemente forte era desumana. Somos fortes porque o Estado é omissivo, porque precisamos enfrentar uma realidade violenta. Internalizar a guerreira, na verdade, pode ser mais uma forma de morrer. Reconhecer fragilidades, dores e saber pedir ajuda são formas de restituir as humanidades negadas. Nem subalternizada nem guerreira natural: humana. (2018, p.20)

A força relegada à existência da mulher negra/e configura-se como uma armadilha que a conduz à ausência, pois o não cumprimento desses esforços significa mais uma via para o despojo. Nesse sentido, reconhecer-me como uma mulher negra e artista implica assumir o contrafluxo atribuído à condição de um mundo de ausências, e por mais que minha memória de vida estenda-se sobre um percurso repleto de instabilidades emocionais e parentais, encontro na prática artística a possibilidade de me reconectar ao autoconhecimento.

Ao desmontar uma pilha de tijolos em ação artística e performativa, além da revelia à ausência, apresento o meu corpo em autoridade às tensões interseccionadas das histórias de opressão dirigidas ao contexto étnico-racial a que pertenço. Os tijolos cerâmicos em *Fragile* endereçam os percursos de vida coercitivos que versam entre conteúdos dúbios: raça e gênero e identidade e classe, formando bases constitutivas dos sistemas de opressão que se constroem mutuamente. O conhecimento do corpo na percepção atenta para os sistemas racistas, que se retroalimentam da violência em favor de determinado grupo, é fundamental para o encontro de estratégias de (re) existências.

Essas relações interseccionadas revelam a importância das pautas trazidas pelo grupo intelectual e político do Movimento Feminista Negro no Brasil, que, a partir do final dos anos de 1970, passou a refletir sobre o cenário da invisibilidade da mulher negra em nosso país, antes inobservadas pelo feminismo branco e pelo movimento antirracista focado nos homens negros. Para Ribeiro (2018), “o feminismo negro não é uma luta meramente identitária (...)” mas sim “pensar projetos democráticos” (p.07). Nessas pautas democráticas, incluem-se o fim do “sexismo, a exploração sexista e a opressão” (hooks, 2020, p. 17) e a necessidade de pensar criticamente sobre a transversalidade das complexas relações discutidas por Collins (2019) entre “raça, gênero, classe e sexualidade” (p.215). Levando em consideração as especificidades da mulher negra/e, a agenda antirracista e antissexista busca compreender a necessidade da não hierarquização das opressões, ao invés de provocar cisões ou separações, quando é justamente o contrário.

Pensar em feminismo negro é justamente romper com a cisão criada numa sociedade desigual. Logo, é pensar projetos, novos marcos civilizatórios, para que pensemos um novo modelo de sociedade. Fora isso, é também divulgar a produção intelectual de mulheres negras, colocando-as na condição de sujeitos e seres ativos que, historicamente, vêm fazendo resistência e reexistências. (Ribeiro, 2019, p. 11)

Na prática, a tomada de consciência política de um corpo negro feminino acontece em diversos setores de sua vida. As primeiras experiências são sinalizadas por episódios de discriminação étnico-racial e/ou o que abordamos anteriormente acerca das mulheres negras/es por meio do forte estigma sexista estruturado pelo

racismo genderizado. Esses padrões foram questionados na performance da artista Priscila Rezende “Vem... pra ser infeliz” de 2017 (Imagem 42).



Imagem 42. Priscila Rezende. Vem... pra ser infeliz. Performance, 2017. Foto: Luiza Palhares

A artista aborda, em seu corpo negro despido, adesivado com as frases “mulata da cor do pecado”, “mulata tanajura” e “mulata exportação”, a extrema reprodução estereotipada de sua imagem. Ao som de enredos de escolas de samba tradicionais do carnaval do Rio de Janeiro, a artista samba ininterruptamente até a exaustão. O trabalho remete ao corpo que é lembrado anualmente, de forma hipersexualizada, como símbolo do carnaval em vinhetas que foram exibidas durante décadas em uma emissora brasileira. A artista reapropriou a ação para evidenciar em palavras e na oralidade corporal a valorização contraditória e deturpada do corpo negro feminino no imaginário popular.

Esses contextos impositivos expressam que a performance de um corpo racializado está intimamente ligada a operações sociais e políticas, tanto da vida individual quanto da coletiva dos grupos afrodiáspóricos, porque manifestam, concomitantemente aos seus corpos, narrativas de existência sobre um sistema maculado pela violência racista, atuante como corpos que falam em performativivência. Para Collins (2019), "a busca por passar do silêncio para a

linguagem e para a ação individual e de grupo está entremeada por esses esforços históricos e contemporâneos de autodefinição. A persistência é um requisito fundamental para essa busca” (p. 215) Entre esses trânsitos de descobertas, precisamos aprender a reconhecer os paradigmas interseccionais, que foram expressos em exemplos partilhados nesta pesquisa sobre as mulheres negras/es. As relações associativas entre gênero, raça e classe podem ser identificadas nos ambientes de trabalho, na interlocução do corpo racializado em comparação com o animal doméstico, na negação racial perpassada pelo embraquecimento dos fenótipos, nas presenças não documentadas de mulheres trabalhadoras e no crivo doméstico destinado ao corpo negro feminino. Esses confinamentos de lugares baseados na outridade revelam a influência da raça e do gênero nas experiências de classe das mulheres negras/es e se estendem para as demais realidades existentes.

Nesse sentido, o conhecimento e o emponderamento “lançam uma nova luz sobre o modo como a dominação é organizada” (Collins, 2019, p. 368), para insurgir mecanismos de desarticulação por meio da produção de novos saberes. A performance, como uma ferramenta de trabalho, ajudou-me a pensar sobre minha racialização como objeto central discursivo, empoderado e político. Contudo, pareceu-me incontornável, ao analisar meus resultados em fotografias e/ou vídeos, que os fatores interseccionados pela raça e pelo gênero me definem e comunicam o assunto em questão de cada ação. A performance *Fragile* (Imagem 43) aconteceu em um momento em que eu detinha, com mais atenção, o interesse de conhecer meu corpo. Por esse motivo, aconteceu como necessidade vital de existência em um espaço de mudez dissidente. A cor branca, que acontece como um ruído em minha face, atestou os séculos de silenciamento em que identidades, histórias e memórias foram soterradas pelas privações sociais. Neste trabalho, enxergo a cor branca como um ponto reticente, que pertence ao processo de autoconhecimento e do meu egresso dos apagamentos exercidos pelos legados coloniais. Além disso, denota que a ação não se encerra na última imagem, uma vez que o branco tende a se dissipar e a dar lugar à evidencia de minha identidade. Nesse caso e em tantos outros, a prática artística se apresenta como um lugar de resistência e ressignificações e gesta, em seu ínterim, processos de identificação, reavivamento e construção de novos saberes cada vez mais autônomos e libertos, que fogem

dos estereótipos redutores tão difundidos pelas teorias e pelas visualidades de controle.

A performance arte negra participa de uma das estratégias de luta que se opõe às estruturas desumanizantes impostas aos negros/es, nas quais se materializa a resistência, não como metáfora frágil, mas como a coisa em si. Sugere, em sua prática híbrida, a criação de novas epistemologias, da reformulação de lugares sociais e, sobretudo, o rompimento da imposição de uma visão única.



Imagem 43. Cris Peres. Fragile -25/25. Registro performance. Fotografia: José Rebelatto. 2021

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, a análise do corpo negro feminino foi delineada pelos processos de refutação às teorias de controle, que, em seu conteúdo histórico, correspondem aos espólios dos modelos de pensamentos e práticas coloniais. Por meio do registro da performance autoral *Fragile*, tracejei o questionamento teórico-prático de ações coercitivas racistas presentes em relatos pessoais e em partilhas de outras mulheres negras/es, em que observamos o traço comum das memórias enviesadas por eventos de supressão identitária e social. Dentre eles, discuti sobre apagamentos culturais, violência intelectual e corporal, sexismo e subalternização. Compreendo que todos esses aspectos impactados pelas vivências de corpos racializados representa o lugar da (re) existência, desde os primeiros momentos da colonização nas Américas através da resistência cultural na tentativa de coagir as práticas nativas, até os dias atuais, por meio dos padrões históricos delineados pelas estruturas coloniais ativas no imaginário coletivo.

Partilhei um pouco de minhas experiências pessoais como uma mulher negra e algumas das relações que me atravessam socialmente nessa condição. Eu e minha família (mãe e avó) guardamos essas histórias durante muito tempo, pois pertenciam ao setor do esquecimento. A experiência de artista/pesquisadora me proporcionou a oportunidade de transformá-las em memórias presentes e cabíveis de um lugar no mundo. Tendo o corpo, como suporte expressivo, pude não só alinhar minhas individualidades, como também tocar nas diversas lembranças e ações políticas compartilhadas pelos corpos negros femininos.

Observei que o conhecimento dos estudos decoloniais confere ao corpo dissidente em performatividade suporte para ressignificar suas presenças em oposição à “outridade”, produto da diferença. Para as mulheres negras/es, a performance arte endereça o lugar do “eu existo” e se manifesta, muitas vezes, na oralidade do corpo sobreposta às suas experiências de vida, revelando a prática da performativivência.

Vi que os processos de apagamento articulados pela hierarquização racial podem ser analisados pela interseccionalidade entre raça, gênero e classe, a partir do corpo em ato performático, como uma das ferramentas de comunicação dos saberes decoloniais. As práticas coercitivas associadas à violência da mulher negra/e apontadas na pesquisa pelo racismo genderizado foram questionadas nos

registros da performance *Fragile* em demolição estrutural ao lado de produções em performance arte dissidente, evidenciando à revelia dos corpos negros ao desarticular simbolicamente estereótipos submissos encontrados em representações artísticas historicamente reconhecidas.

Analisei a performance como vetor de refutação contemporânea aos padrões de cerceamento identitário, especificamente ao vivenciado por meio das teorias anômalas do branqueamento instituído no Brasil a partir da crítica à cor branca presente em ações performativas de mulheres negras/es, que estão intimamente associadas ao indeferimento de seus corpos e de seus fenótipos. Essas coerções foram questionadas sob o ponto de vista do Movimento Feminista Negro e das políticas reintegrativas das ações do conhecimento de si das mulheres racializadas/es em suas especificidades, o que lhes confere o poder de autonomia outrora retirado pelos espólios coloniais.

Considereei que, antes de o corpo dissidente atentar para um resultado artístico, ele atua como máquina de guerra a serviço de sua existência na condição humana. O corpo negro feminino em performativivência expõe violências a que foram/são submetidos, revela os ruídos do sistema opressor e atua em destronamento do poder hegemônico e patriarcal. Para atestar a corporeidade como conduto de comunicação decolonial, reuni os corpos que produzem arte pela perspectiva não hegemônica da performance artística, como uma tentativa de aquilombamento, e procurei levar em consideração a intermediação do corpo negro pela performance como ação de re-existência.

Por fim, considero que o corpo performativo negro feminino é capaz de articular-se como espaço político nos interstícios cotidianos e nos entremeios artísticos, operando como mais um lugar de decolonização do conhecimento, da demolição de categorias fixadas que, em sua rigidez, procuram pulverizar identidades, culturas e produções de subjetividade dos corpos dissidentes. Nessa perspectiva, conclui que as teorias de controle racistas são terrenos frágeis que refletem o retrocesso de longos períodos de violência em presenças insubmissas, cujas existências podem ser contestadas a partir do conhecimento de seus corpos despertos e libertos.

Referências

- AVELAR, T. **Poéticas visuais**: a performance negra como projeto político. Trabalho de conclusão do curso de Pós-graduação Lato Sensu em Gestão de Projetos Culturais. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/34e3dCy>>. Acesso em: 28/05/2022.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen livros, 2019.
- AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. In: **Revista USP**. N.94, São Paulo, 2012.
- ANGELOU, Maya. **Poesia completa**. São Paulo: Editora Astral Cultural [1995] 2020.
- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis/SC, 2000.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução, decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**/ Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel (Orgs). 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- BUTLER, Judith P. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. Taylor & Francis e-Library, 2002.
- CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/115710>.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do emponderamento. Trad. Jamille Pinheiro Dias. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.276-284, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GAYATRI, Chakravorty Spivak. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora: UFMG, [1942] 2010.

GOMES, Laurentino. **Escravidão:** do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. 1. Ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GUERRA, Isabel Carvalho. **Manual de Pesquisa Qualitativa.** Belo Horizonte: Grupo ânima educação, 2014.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. *In: Por um feminismo afro-latino-americano:* ensaios, intervenções e diálogos. Orgs.: Flávia Rios, Márcia Lima. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, [1979] 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento:** uma palestra-performance de Grada Kilomba. Tradução: Jéssica Oliveira, 2016. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grad-ensinando-a-transgredir.pdf>

ALVES DE LACERDA, Luciene. **O corpo e a gravura como campos poéticos [manuscrito].** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo:** estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MATTIUZZI, Michelle. “**Quem são os corpos que produzem arte?**”, questiona a performer Michelle Mattiuzzi. Entrevista cedida a Hayla Cavalcanti. Governo do Estado de São Paulo: Cultura e economia criativa, São Paulo, [2012] 2018. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/quem-sao-os-corpos-que-produzem-arte-questiona-a-performer-michelle-mattiuzzi>. Acesso em: 08/01/2022.

MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. *In: Revista de Antropologia*, Universidade de São Paulo - USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia, São Paulo: 1990.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. *In: Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira*, Niterói: EDUFF, 2004. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001413002>

MORAES, Cláudia Letícia. A arte como espaço de decolonização do conhecimento: análise de três performances de Grada Kilomba. *In: Revista Espaço Acadêmico*. Maringá, n. 226, 2021.

MOURA, Daiana. **Mulher negra e(n)cena: performances, encontros e utopias**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba, Sorocaba, 2019.

NOGUEIRA, Yasmin. **Memórias de corpo negro feminino: narrativas poéticas, ancestralidade e processos criativos**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro e Escola de Dança. Salvador, 2019.

PINHEIRO, Larissa Roberta Rosa. **Linguagem neutra: a reestruturação do gênero no português brasileiro frente às mudanças sociais**. Trabalho de conclusão de curso (Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas – Lip). UnB, 2020.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antiracista**. 1. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Djamila. Prefácio. In: AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen livros, 2019.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: **Epistemologias do Sul/** Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (Orgs). São Paulo: Cortez, 2010.

SANTANA, Mônica Pereira. MULHERES NEGRAS, PERFORMANCE NEGRA E REINVENÇÕES: reflexões sobre a performance negra e as mulheres negras como artistas e intelectuais. **Revista Eletrônica de Ciências Sociais – CAOS/ UFPB**. João Pessoa, v. 1, n. 26, 2021. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8656490/21918>. Acesso em: 31/01/2022.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente. **Revista Gama**, Estudos Artísticos. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes. Lisboa, 2013.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. Conferência de abertura: existências negras em performatividade constante. In: **Caderno de Resumos Expandidos do 9º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/CAC/ECA/USP**. São Paulo, 2019.

SANTOS, Vívian Matias dos. NOTAS DESOBEDIENTES: DECOLONIALIDADE E A CONTRIBUIÇÃO PARA A CRÍTICA FEMINISTA À CIÊNCIA. In: **Revista Psicologia & Sociedade**. Programa de Pós-graduação em Psicologia, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas (CFCH). Belo Horizonte, 2018.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira.** 1ª. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012

SOUSA, Caroline Passarini. ***Partus sequitur ventrem***: reprodução e maternidade no estabelecimento da escravidão e abolição nas Américas até a primeira metade do século XIX. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, São Paulo, 2021.

TAYLOR, D. Historicizando a erformance. *In: O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MALDONADO - TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade. *In: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico /* Joaze Bernardino-Costa, Nelson MaldonadoTorres, Ramón Grosfoguel. (Orgs). 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

YIN, Robert K. **Estudo de caso:** planejamento e métodos. Tradução: Daniel Grassi. Porto Alegre: Bookman, 2001.