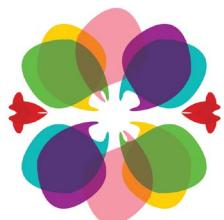


Estética como existência: enlaces entre arte da performance e performances do vivido e o circuito das redes



PERIÓDICUS
ISSN: 2358-0844
n. 23, v. 1
nov.-dez.2025
p. 53-70

(*Aesthetics as existence: links between performance art and performances of lived experience and the digital circuit*)

(*La estética como existencia: vínculos entre el performance-art y las performances de la experiencia vivida y el circuito digital*)

Caroline Vieira Sant'Anna¹

RESUMO: No presente artigo se reflete sobre as imbricações entre as performances do vivido e as performances artísticas e sua ênfase, a partir dos anos 2000, quando aparecem na cena, ganhando um maior protagonismo, artistas negras/es. São trabalhos que carregam uma estética como existência e uma existência como estética, tendo o corpo como sua principal forma de expressão e comunicação, agora ampliadas pela circulação nas ambientes digitais. Nesta reflexão teórico-metodológica, recorremos à performance como lente de análise, usando como referência o pensamento das autoras Leda Maria Martins (2021) e Diana Taylor (2013).

PALAVRAS-CHAVE: performances artísticas; performances do vivido; estudos de performance; ambientes digitais.

Abstrat: In this article reflects on the overlap between lived performances and artistic performances and their emphasis, from the 2000s onwards, when black artists appeared on the scene, gaining greater protagonism. These are works that carry an aesthetic as an existence and an existence as an aesthetic, with the body as its main form of expression and communication, now expanded by circulation in digital environments. In this theoretical-methodological reflection, we use performance as a lens of analysis, using as a reference the thoughts of authors Leda Maria Martins (2021) and Diana Taylor (2013).

Keywords: artistic performances; performances of the lived; performance studies; digital environments.

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la superposición entre performances vividas y performances artísticas y su énfasis, a partir de la década de 2000, cuando los artistas negros aparecieron en escena ganando mayor protagonismo. Se trata de obras que llevan una estética como existencia y una existencia como estética, con el cuerpo como principal forma de expresión y comunicación, ahora ampliada por la circulación en entornos digitales. En esta reflexión teórico-metodológica, utilizamos la performance como lente de análisis, tomando como referencia el pensamiento de las autoras Leda Maria Martins (2021) y Diana Taylor (2013).

Palabras clave: representaciones artísticas; performances de lo vivido; estudios de desempeño; entornos digitales.

¹ Doutora em História e Teoria da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Mestre em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, Poscult (UFBA). Jornalista pela Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora vinculada ao grupo de pesquisa CHAOS – Cultura audiovisual, Historicidades e Sensibilidades, PósCom (UFBA). E-mail carolvieira74@gmail.com



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](#). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 30/06/2024
Aceito em 10/10/2025

Normalizamos palavras e imagens que nos informam quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar [outros] formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar. (Grada Kilomba).

1 Introdução

Sabemos que a existência como experiência para a criação existe desde que a arte foi compreendida como forma de expressão. As escritas de si, as *escrevivências*, como conceituou Conceição Evaristo, afloraram, a partir dos anos setenta, como insumos para a criação. Entretanto, foi diante de trabalhos mais recentes, como os realizados pelas artistas Priscila Rezende, Ventura Profana, Aline Motta, Michelle Mattiuzzi, Jota Mombaça, Renata Felinto, entre outras contemporâneas, que nos demos conta do quanto as questões em torno de uma estética da existência estavam entrelaçadas a esses corpos, de tal modo, que quase não era possível separar performance e performatividade de gênero² das suas performances artísticas, compreendendo-se que uma alimentava a outra, onde o corpo não era apenas a materialidade, o território de expressão para as questões éticas e estéticas que envolviam as performances de vida e as performances de arte, mas, sobretudo, o corpo era uma medialidade, ou seja, uma esfera de relação, portanto, de comunicação com o mundo.

A partir dos anos de 1970, a dissolução entre arte e vida foi assumida como uma operação cada vez mais presente dentro do ambiente artístico. Esses processos surgiram inspirados pelos movimentos Futuristas e Dadaístas do início do século XX, cujo interesse estava na expressão do corpo, num momento de experimentação pela desmaterialização do objeto artístico, indo ao encontro de trabalhos que valorizavam mais o processo do que o resultado, produzindo uma arte que se negava à comercialização.

A arte da performance fez parte desse cenário, no qual o que estava em disputa era o corpo em cena, em um espaço-tempo determinado, exibindo suas qualidades físicas ou testando-as, numa relação direta à vida cotidiana. O corpo despontou como uma tecnologia que deixava ver questões biográficas relacionadas ao gênero, à raça e à classe. Era um período em que se vivia a contracultura e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e Europa, e em países da América do Sul, havia uma forte presença de regimes ditatoriais cerceando as liberdades. Assim, o corpo se tornou a principal linguagem de experimentação, contestação, expressão e comunicação entre os/as artistas pelo mundo.

Ao entrarmos em contato com as artes da performance a partir desses marcos, passamos

² Performatividade se refere à noção constituída por Judith Butler que, diferente do sentido de performance que inclui um ato de um sujeito, é compreendida como esse poder reiterativo do discurso para materializar a norma e a regulação.



a identificar artistas que vão borrar as fronteiras entre uma estética da existência e a existência como estética, tornando pouco visível a separação entre o vivido e o encenado, visto que elas repetiam gestos associados às condutas sociais esperadas como comportamentos identificados à determinados corpos e às suas identidades de gênero, criando, com esses processos, uma estilização corporal que poderia ser lida como uma rasura, uma cena política. Foram muitas as artistas que protagonizaram essas experimentações, dentre as quais podemos citar o trabalho da austríaca Valie Export. A artista usa o corpo para contestar os padrões da sociedade, a representação do feminino, a dominação masculina dentro e fora do sistema das artes. Em uma de suas performances, realizada em 1968, nas ruas de Viena, ela caminha levando o seu parceiro numa coleira, num gesto radical feminista que causou desconforto e instabilidade entre aqueles que cruzaram com ela na esfera pública. Assim, Valie Export provoca um desvio, uma rasura, em certos padrões passivos em que o gênero feminino era visto e enquadrado.

Corrobora com a nossa reflexão, os escritos desenvolvidos pelo pesquisador americano Marvin Carlson (2009), autor do livro *Performance: uma introdução crítica*, quando contextualiza que foi por volta dos anos de 1970 e 1980 que se desenvolveu uma prática performativa cuja preocupação girava em torno das pautas de gênero, especialmente as pautas feministas e, também, aquelas proposições referentes às minorias étnicas. Ele exemplifica apresentando os trabalhos em performance de Carolee Schenemann, Faith Wilding e tantas outras que apareceram na cena artística executando atividades como passar, lavar e esperar, como preocupações impostas naqueles anos, final dos 1960, às mulheres. A artista britânica Catherine Elwes é citada por Carlson, dando ênfase à tese do autor: “[...] quando uma mulher fala dentro da tradição da performance, ela parece estar transmitindo suas próprias percepções, suas próprias fantasias e suas próprias análises” (Carlson, 2009, p.173). Outras teóricas vão defender que “[...] o corpo em performance fornece não apenas um modo alternativo de conhecimento, mas a subversão necessária da ordem simbólica dominante” (Carlson, 2009, p.192).

Embora as questões acerca das identidades de gênero representassem um marco significativo nesse período e, também, para a atualidade, as performances do vivido não se restringiram aos problemas de gênero, expandindo-se as pautas para outros temas igualmente importantes a exemplo da pauta racial. Vejamos o poema-protesto *Me Gritaron Negra*, 1960, encenado para câmera, da autora e compositora afro-peruana, Victória Santa Cruz. Nesse trabalho, a artista relata, junto a um coro de vozes composto por outros atores, a experiência vivida por ela na infância, quando marcaram seu corpo de modo pejorativo, expulsando-a de uma brincadeira pelo simples fato de ser negra. O episódio foi incorporado por Victória como uma luta contra o preconceito racial.



A partir desses exemplos, podemos conjecturar que, como prática artística, a performance foi/é vista, dentro da História da Arte, como uma linguagem disruptiva capaz de quebrar com uma certa tradição associada a um modo de expressão vinculado às especificidades da linguagem, deixando a crítica sem parâmetros diante dos desafios que esse modo de operar passava a exigir. Como signo cultural, a performance expressa um saber incorporado, condutas sociais aprendidas, ritos culturais compartilhados, como modo de viver em sociedade. É assim que aprendemos a performar nossas feminilidades e masculinidades, bem como é através do corpo que passamos a colocar determinadas normas e padrões em disputa, abrindo rasuras para que outras cenas políticas possam emergir. Ao reconhecer a presença da performance em quase todas as atividades humanas (Schechner, 2006) e ao especificar a arte da performance, propriamente dita, como uma atividade distinta das demais, formulamos a pergunta: o que a arte, por meio do corpo e dos estudos de performance, enquanto lente analítica, nos move para melhor compreendermos as performances de gênero em suas interseccionalidades com a raça?

Partindo desse pressuposto, miramos os trabalhos *White Face and The Blondie Hair* (2012), de Renata Felinto; *Bombril* (2011), de Priscila Rezende, e *Pontes sobre Abismos* (2017), de Aline Motta, que tomam as questões de gênero e raça como articulação entre o vivido e o encenado, para nos guiarem e nos ajudarem a responder à pergunta/problema. O nosso gesto analítico, portanto, foi o de olhar para essas corporalidades, buscando compreender o momento no qual estamos inseridos, um espaço-tempo em que é possível ver a atuação de outras artistas, trans e pretas, na cena das artes, a partir das ambiências digitais, nosso lugar de acesso. Esse manejo nos deixa apreender como elas abordam as questões acerca dos femininos e das feminilidades negras a partir da vida e do corpo em performance. A materialidade que nos permitiu pensar nossa hipótese esteve assentada em dois eixos: 1) o foco para o corpo por meio das performances artísticas e das performances do vivido; 2) a mediação corpo-câmera e sua circulação no espaço digital, pensando a performance também dentro de um conceito midiático contemporâneo.

Para chegar ao nosso intento, partimos do pensamento conceitual de Richard Schechner (2006) sobre performance, quando recorremos ao conceito de *comportamento restaurado*, aqui relidos como *comportamentos rasurados* (Sant'Anna, 2023), pois entendemos que o comportamento é algo ensinado e, portanto, restaurado e reatualizado, como também é algo que pode ser contestado. Visitando a literatura de Schechner, chegamos até o pensamento das autoras Diana Taylor (2013) e Leda Maria Martins (2021), com quem formulamos nosso conceito em torno da performance como gesto analítico, uma prática que configura uma episteme. Outra chave de leitura da nossa parte está na tese sobre *roteiros*, que são vistos como figuras de análise por



Taylor e que nos permitiu olhar para os cenários, as corporalidades presentes na cena, as formas de transmissão e reativações dos conhecimentos a partir dos corpos evocados neste artigo.

2 Performance como mediação

O *torna-se mulher* do qual falou Simone Beauvoir (1946) é uma construção em processo e responde a um conjunto de comportamentos reiterados a partir de um modelo normativo, patriarcal e heterossexual (branco). Pela lógica da heterossexualidade compulsória, não corresponder a essa ficção política é condenar-se a ficar à margem da sociedade. São os corpos lidos como abjetos (cis e trans negros/as/es). Para Butler (2021), os corpos abjetos são os excluídos e que não condizem com as normas que o associam à corpos humanos. Esse modo de estar no mundo produz rasuras no sistema sexo-gênero e essa rasura não se dá em outro lugar senão no corpo. São os corpos que apontam tanto para os essencialismos, as binariedades em torno das masculinidades e feminilidades, quanto para suas rupturas. E através das possíveis rupturas outros significados e outros conhecimentos podem ser criados.

O crítico de arte Hal Foster (2017) aborda o abjeto como aquele gesto performático que deixa exposto o trauma, usando o corpo e seus fluídos como processo operativo. Foster chama atenção para uma produção que quer expor a fratura, oferecendo uma possibilidade de investigar as feridas do trauma e tocar o real ‘obsceno’. Ao tocar o obsceno ou aquilo que se coloca fora da cena, fora do anteparo, o artista devolve ao público algo que carrega um estranhamento capaz de provocar, naquele que com quem interage, afetos distintos. Portanto, algo que é da ordem de uma experiência que se dá pela via dos afetos e toca o outro também nesse lugar de afetos.

Se observarmos o corpo na arte da performance como a expressão plástica de uma ação que também é expressão de uma cultura, depreenderemos que a comunicação estabelecida pelas performances depende de códigos culturais compartilhados e um entendimento desse sujeito no contexto histórico, “interpretando” as questões em torno das performances artísticas e das identidades de gênero próprias à cada época. A associação que fazemos com Foster é investigar essa ferida, esse inconsciente colonial capitalístico do qual nos falou Suely Rolnik (2018) e esse inconsciente subjetivo. O artista devolve ao público uma fusão dessa dupla experiência, que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva.

O conceito de performance como gesto analítico nos forçou a olhar, tanto para o corpo artístico, quanto para a identidade de gênero e de raça, uma vez que o corpo carrega o tônus de ser repertório e arquivo (Taylor, 2013), mas é a performance, como espaço de fronteira, que abre a brecha, enlaçando e enredando esses dois mundos, ou essas duas formas de expressão corporal. O



como performance (Schechner, 2006) deixa à vista a cena, os cenários, os corpos, as montagens, as formas de transmissão e suas reativações. Logo, ela deixa a ver os comportamentos que podem ser restaurados e os *comportamentos rasurados*.

A performance aparece para nós como uma operação crítica que nos permite compreender como, em alguns casos, as performances artísticas são vistas como inseparáveis das performances de gênero e de raça, pois são forças inventivas que se atravessam, se conformam, se retorcem e se articulam numa forma estética que deixa ver os atravessamentos e as interferências nessa relação com o vívido. Assim, não podemos olhar somente para a forma artística ou somente para as identidades de gênero e/ou de raça, em razão do trabalho ser aquilo que acontece nesse espaço da borda, no espaço liminar, no qual essas forças se cruzam, a saber: performances artísticas e performances de gênero e raça.

Os estudos de performance nos convocam para a necessidade de olharmos o comportamento cultural incorporado de forma diferente da que empregamos para os documentos escritos, logo o principal desafio será olhar esse conhecimento evocando outros instrumentos de análises. Ou seja,

Ao invés de privilegiar textos e narrativas, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais. Os roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas. Por que continuam tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos? (Taylor, 2013, p. 60).

É nas cenas que se tornam visíveis a corporalidade daqueles que performam artisticamente, politicamente e/ou culturalmente. Relembremos, por exemplo, a performance icônica do jovem Ailton Krenak. Em 1987, Krenak, então porta-voz do movimento indígena, subiu na tribuna do plenário da Câmara dos Deputados, durante a Assembleia Constituinte, para um discurso-performático, acerca do qual protestava contra o retrocesso na luta pelos direitos indígenas. Estar presente nesse dia e naquela casa, órgão constitucional, em âmbito Federal, onde são elaboradas e aprovadas as leis, não era uma escolha qualquer. No centro, um líder indígena vestido como um parlamentar, com gravata e paletó, pintou o rosto com tinta de jenipapo, usada em manifestações culturais e rituais fúnebres. O gesto aliado ao discurso fazia frente à resistência dos governantes a projetos de leis que tornavam difíceis os processos de demarcação de terras indígenas, o reconhecimento das culturas e dos direitos desses povos.



Figura 01: Ailton Krenak, Plenário da Câmara dos Deputados, 1987.



Fonte: Instituto Socioambiental – Isa, 19/4/2017.

Ao performar um ritual cultural na casa parlamentar, ao restaurar essa memória cultural incorporada, Krenak reativou também parte do roteiro do descobrimento que desconsiderou de modo radical o modo de vida dos povos autóctones. Vejamos o que nos diz o líder durante a manifestação realizada em 4 de setembro de 1987:

[...] espero não agredir com a minha manifestação o protocolo desta casa. Mas eu acredito que os senhores não poderão ficar omisso, os senhores não terão como ficar alheios a mais essa agressão movida pelo poder econômico, pela ganância, pela ignorância do que significa ser um povo indígena [...] O povo indígena tem regado com sangue cada hectare dos oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil. E os senhores são testemunha disso (Krenak, 1987).

Embora reconhecida a força discursiva de Krenak, é a sua corporalidade que marca a performance. O gesto de esfregar os dedos na pasta preta e levar ao rosto a graxa que representa, para os povos indígenas, um signo de luto, foi o objeto escolhido para articular a performance. Importante destacar a Câmara dos Deputados, ambiente físico em que a performance é realizada, como um local altamente codificado. É nesse espaço de poder, onde o corpo indígena retoma para si todas as atenções ao incorporar um ritual como via de protesto. Na montagem, o comportamento restaurado pode ser reiterado ou rasurado, parodiado, transformado, atendendo as demandas da performance. Krenak reativa o ritual, mas, ao estar fora do ambiente previsível, ele desestabiliza a todos que o assistem por não partilhar dos mesmos códigos. É nesse sentido que podemos dizer que os roteiros são como imaginários — contêm formas de transmissão de conhecimento que podem tanto reativar estereótipos, quanto rasurar, desestabilizar, certas formas de ver determinada agência cultural. O roteiro, descreveu Taylor, “[...] força-nos a nos situar em relação a eles” (Taylor, 2013, p. 63).

A poeta, ensaísta, acadêmica e dramaturga Leda Maria Martins considera que o Ocidente nos fez crer que a certeza da preservação da memória consistia na escrita e na produção de documentos, contrariando “[...] muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas à que o corpo, como portal de pluralidade, dionisiacamente nos remete” (Martins, 2003, p. 64). É a partir da história da cultura Bantu, no Congo, que Leda Martins mira para reafirmar a existência de outras formas de “[...] inscrição, resguardo e transmissão de conhecimentos, práticas e procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance” (Martins, 2003, p. 65).

É assim que o saber no corpo se apresenta

[...] se repete, não [...] apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória e do conhecimento seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e, também, nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite aprender a complexa plethora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se uma *gnosis* e uma episteme diversas (Martins, 2003, p. 65-66).

Se nos guiarmos pelo que representou o *Atlântico Sul Negro* (Gilroy, 2012) ganha sentido essa corroboração em nossos postulados, pois fornece as bases para que compreendamos como foram esculpidas as culturas identitárias em diáspora, aliada à ideia de dupla consciência proporcionada pelos rastros/resíduos da memória, reelaborados pelas experiências e encontros vividos dentro e fora dos navios. O corpo-negro, como encruzilhada (Rufino, 2019), se oferece como um espaço-tempo capaz de nos deixar perceber as “inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas, relações, divergências, multiplicidades, origens e disseminações” (Martins, 1997, p. 28). Portanto, a história dos negros/as nas Américas é a história de um corpo impregnado por traços mnemônicos linguístico, étnico, artístico e religioso. São corpos marcados pela performance que, por meio de seus ritos religiosos e manifestações culturais, dramatizaram a experiência de ser negro/a/e nas Américas (Martins, 1997).

Falar da performance como mediação é contextualizar esse corpo inscrito como o próprio meio em si disponível para (re)escrever a sua história e atualizar suas memórias, pois, tal como enfatizou Stuart Hall, “[...] as culturas negras têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos” (Hall, 2003, p. 342). O corpo como tela de representação é performático e vem através da história expressando seus ritos e mitos, seus códigos e signos, as marcas que constituem sua diferença.

Nessa chave, performar a negritude, em sua interseccionalidade com as identidades de gênero, é falar de um corpo político. Nesse enquadramento, olhar os trabalhos artísticos escolhidos para compor esse texto é compreender como as pautas acerca das identidades de gênero em suas



interseccionalidades com a raça vem ganhando visibilidade a partir da arte brasileira contemporânea, e a partir das ambiências digitais. Esse movimento não vem ocorrendo de modo apaziguado, e sim como um espaço de luta e resistência, cujo corpo e as escritas de si aparecem para confrontar comportamentos restaurados para produzir outros imaginários, outras epistemes, comportamentos rasurados (Sant'Anna, 2023), dando a ver um tipo de produção que inclui saberes, resistências, ancestralidades, lutas e negociações.

3 Inscrições ciborgues de corporeidades espiraladas

Para elegermos as corporalidades artísticas evocadas neste artigo, buscamos compreender a cena de onde elas emergem. Não somente o cenário político do Brasil, mas, sobretudo, o cenário artístico e tecnológico que nos possibilitaram acessar os nomes sobre os quais agora nos debruçaremos. Estamos diante de artistas/es que emergem de um cenário político em transformação, a partir da abertura econômica e do investimento social que tornou possível a conquista de alguns direitos básicos – falamos dos anos 2000 e a chegada da esquerda ao poder. Como, também, estamos tratando de um cenário sociotécnico e que corresponde ao fortalecimento de plataformas como o *YouTube* e o *Instagram*, que vêm promovendo um espaço outro para a circulação dos trabalhos artísticos dessas corporalidades em ação. Essa conectividade tem permitido, em nosso entendimento, o conhecimento do processo artístico dessas artistas/es, suas ideias e as performances do vivido. Por isso, a imagem do ciborgue, metáfora descrita pela bióloga e filósofa norte-americana Donna Haraway, quando da publicação do ensaio *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX*, em 1985, nos é cara. O ciborgue é essa matéria de ficção e experiência vivida, uma fusão, em nossa interpretação, das experiências versadas no cotidiano sob o viés do gênero e as questões atravessadas e materializadas por ele a partir do corpo em performance, que tanto exibe um trabalho artístico, quanto reivindica, através das redes, suas pautas. Compreendemos essas artistas/es como ciborgues, na medida em que lemos suas identidades como identidades fragmentadas, forjadas pelas correntes de um mar diaspórico e que percebe um mundo e a existência pela consciência de oposição, que, nas palavras de Haraway, implicava num esforço de forjar uma unidade poética-política que não reproduzisse uma lógica colonialista.

A essa altura, trazemos como exemplo as artistas Renata Felinto e Priscila Rezende, pois são as que mais se destacam, entre as três escolhidas, em número de intervenções nas redes sociais. Ambas publicam em seus perfis eventos que tratam de questões acerca da identidade de gênero na intersecção com a raça, apresentando manchetes de jornais, *memes*, entre outras formas de



comunicação, que abordam a violência perpetrada contra as mulheres negras, assim como seus espaços de invenção e fabulação. A partir desses compartilhamentos, elas misturam experiências pessoais, coletivas e artísticas, como objetos de uma experiência entrecruzada.

No caso específico de Renata Felinto, a artista performa para a tela, por meio dos seus *stories*, a sua condição enquanto mãe-solo e os desafios que são impostos ao seu trabalho como artista, diante desses percalços. Nesse fluxo, ela compartilha reflexões, dicas e questionamentos em sua página no *Instagram* que conta com mais de onze mil seguidores e mais de mil e quatrocentas publicações. Diante desses dados, retomamos Donna Haraway, quando afirma: “[...] as tecnologias de comunicação e as biotecnologias são ferramentas cruciais no processo de remodelação de nossos corpos” (1985, p. 31). Ao abrir o espaço para a discussão, ao entrecruzar experiência coletiva, vivida e artística, Felinto cria também espaços de visibilidade, ao mesmo tempo em que deixa à mostra o quanto o seu trabalho criativo é atravessado por essa estética da existência, uma existência que é sobretudo comum a todas as mulheres negras.

Assim, reafirmamos aquilo que queremos problematizar, a saber: a combinação entre as performances do vivido e as performances artísticas, quando partilhadas nas ambientes digitais, produzem afetos comuns naquelas/es que as acessam. A estética da existência e a existência como estética se reconfigura através das redes, seguindo um fluxo que arrasta consigo outras performances do vivido, anônimas ou produzidas por outras artistas. Esses audiovisuais em rede (Gutmann, 2023) formam e conformam um acervo bélico, ou se preferirmos, uma *cena arquival* poderosa sobre essa experiência vivida e partilhada.

Pensar o poder dessas tecnologias na transmissão do conhecimento informado por essas corporalidades é um ponto extremamente potente no sentido de compreendermos não somente a oposição, mas sobretudo a reconstrução dessa participação política, ao colocar em contato, em retroalimentação – nesse processo em rede e performático pela sua própria dinâmica –, corporalidades diversas ao redor das ambientes digitais.

Apesar das inúmeras citações e postagens feitas por Renata Felinto no *Instagram* para este artigo, nos deteremos nos registros de performance compartilhados no *Youtube*, concentrando nossas análises exclusivamente nos processos artísticos. Para isso, nos deteremos agora nos trabalhos *White face and The Blondie Hair* (2012) produzido por Renata Felinto, *Bombril* (2011), de Priscila Rezende e, por fim, *Pontes sobre abismos* (2017) de Aline Motta.

4 Corpos-manifestos em rede: marcas identitárias

O que pode e o que nos informa o corpo negro/a em performance? As artistas Renata



Felinto e Priscila Rezende reencenam algumas marcas culturais vividas em suas singularidades e em suas performances artísticas. É um modo exemplar de apresentar como as artistas negras, em sua maioria, embricam, no e pelo corpo, o vivido e o encenado. Bem como nos mostram também como o corpo, por meio da lente analítica da performance, é capaz de construir e costurar outras epistemes, visto que o corpo negro/a é esse espaço mnemônico. Vejamos: o cabelo, como signo da identidade negra e de uma feminilidade, segundo argumenta a professora Nilma Lino Gomes (2019), representou tanto a recriação de uma ancestralidade africana com seus penteados e torsos – em muitas ocasiões, essa foi a via de construção social, cultural e política que tivemos –, quanto esse mesmo cabelo crespo se colocou como uma marca do racismo à brasileira.

Em *Bombril*, nome de uma marca de produto para limpeza, Priscila Rezende reencena o roteiro colonial e suas marcas, como um modo de ativar feridas sociais vinculados às mulheres negras ao longo da história. É por meio da performance artística que a performance vivida pelo corpo coletivo ganha evidência e que a memória traumática reaparece e é transmitida como *comportamento rasurado*. Estão ali vários elementos que nos informam sobre as práticas de racismo, por exemplo. O cenário escolhido é um deles – a artista está em frente a um patrimônio cultural erguido no período conhecido como República Velha ou República das Oligarquias, iniciado após abolição da escravatura em 1889. Vestida como mucama, ela faz alusão às moças escolhidas para os serviços domésticos ou às companheiras das sinhás. Rezende surge sentada no chão, ao seu redor estão as panelas e utensílios de cozinha. O gesto de usar os cabelos como recurso para arear as panelas é repetido à exaustão, com vias a reforçar estereótipos como um desejo consciente de levar àqueles que assistem a cena ao constrangimento. Com isso, ao invés dela restaurar um comportamento, ela rasura por meio do gesto performático.

Em frente ao prédio que abriga o museu Memorial Minas Gerais Vale, uma edificação histórica de 1897, tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Rezende, sentada no chão e segurando em suas mãos objetos metálicos associados ao uso doméstico, começa a repetir, exaustivamente, o gesto de esfregar as panelas em seus cabelos, numa tentativa de realçar a marca identitária que a define como negra. A performance cujo nome é *Bombril* foi apresentada pela primeira vez em 2010. O vídeo publicado no *Youtube* em 2018 teve, até a presente investigação, 606 visualizações. O arquivo gerado a partir da performance reafirma o gesto de desconforto vivido pela performer a quantos queiram acessá-la.



Figura 2: Priscila Rezende, Bombril, 2013, MG.



Foto: Guto Muniz

É importante reiterar que foi a postagem dessa performance nas ambientes digitais que permitiu o acesso a esse trabalho. É nessa chave que podemos pensar o papel desses registros de performance, tanto para a preservação de uma memória do processo artístico, retirando deles o aspecto efêmero das primeiras performances realizadas por volta dos anos 1970, quanto – em se tratando de performances negras –, é possível apreendê-las como “documentos” que se oferecem como experiências coletivas, informando sobre outros modos de contar e refletir a nossa história, mesmo se sabendo que o espaço da rede opera como um *locus* em constante desaparição e, que, em sua controvertida existência, tem gerado, para esses corpos, outros modos de disputar visibilidades.

A circulação dos vídeos, nas ambientes digitais, pode ser compreendida, nos termos de Hartman, como fabulações críticas (Hartman, 2008) sobre o devir negra/o/e, tendo a sua articulação nas redes sociais uma possibilidade a mais para o surgimento de outras imagens e outros discursos sobre essas corporalidades.

Vejamos agora a performance de Renata Felinto. Em 2012, ano anterior à performance feita por Priscila Rezende, na Praça da Liberdade, no prédio histórico da Mineradora Vale, foi apresentada a performance *White face and blondie hair*, de Felinto, realizada na rua Oscar Freire, o maior centro de consumo de luxo de São Paulo. Se Priscila Rezende performou em frente ao símbolo de um poder colonial, Renata Felinto encenou no cartão postal que atualiza a permanência dessas estruturas de poder onde a figura do negro/a/e é sempre vista como subalterna.

Figura 3: Renata Felinto, *White face and blondie hair*, São Paulo, 2012.



Foto: site pessoal.

Nesse trabalho, Renata Felinto subverte uma prática racista conhecida como o *Blackface*³. A performance de Felinto carrega duas premissas muito caras, a saber: a crítica aos modos de vida da branquitude, e a outra, que nos interessa nesta relação com o trabalho de Priscila Rezende, e diz respeito a certo tipo de padrão de beleza eurocêntrico que, desde sempre, invisibilizou as mulheres negras, fazendo com que elas e a própria sociedade as vissem como um sujeito abjeto, por não pertencer à norma. Sabemos que performar um corpo negro/a/e tem suas peculiaridades numa sociedade como a brasileira que nunca abandonou preconceitos racistas.

Se o corpo de Priscila escancara a dor, o silenciamento e as tensões que marcaram e marcam as relações raciais no Brasil, em Felinto, o corpo da artista performa uma paródia ao usar a técnica do *blackface* como estratégia crítica contra os comportamentos da branquitude. Ela evoca o mesmo roteiro, mas inverte as posições, não para falar das submissões do corpo subalternizado, e sim do que há de risível nos comportamentos restaurados daqueles que acreditam ocupar um lugar de privilégio na sociedade brasileira. Estamos diante de performances estéticas e políticas, onde a reiteração das ações – seja a de lavar panelas usando os cabelos, seja a de desfilar um sorriso artificial, posando para câmera, referem-se a ações, nas palavras de Taylor, como ato “[...] performativo por causar o efeito que declara” (Taylor, 2013, p. 191).

Quando Priscila Rezende diz que o objetivo dela com a performance *Bombril* é dar voz a

³ O *blackface* era uma técnica empregada e que consistia em emular a aparência dos negros por meio da pintura do rosto com carvão e o uso de perucas feitas com cabelos crespos, como forma de ridicularizá-los.

uma camada da população invisibilizada, ela o faz criando um significante a partir desse corpo. Essa ação artística em conjunto com a ação de outras artistas/es contribui para a reformulação de outros roteiros, novos imaginários para esses corpos, bem como possibilita uma (re)inscrição crítica de novos sujeitos, mulheres negras, na paisagem cultural brasileira, a partir da arte e sua circulação nas redes.

Tanto Priscila Rezende quanto Renata Felinto repetem ações reconhecidas histórica e culturalmente, as quais indicam modos de ver a corporalidade negra/e – seja na crítica explícita ao fenótipo, como algo não aceitável socialmente em alguns espaços, como nos apresenta Rezende; seja na crítica à performance de uma parcela da branquitude e seus gestos carregados de excessos. Aqui estão impressos, corporificados, comportamentos restaurados, que se reatualizam ao longo da história, e que, à luz dos estudos de performance, nos ajuda a compreender como foi e permanece sendo marcado o devir negro/a/e no Brasil. Ao realizar as performances artísticas, ao acionar essas condutas presentes na sociedade relacionadas às identidades de gênero em sua interseccionalidade com a raça, as artistas o fazem como *comportamentos rasurados*. É por meio da lente analítica da performance que apreendemos a rasura como um gesto político, que se estabelece nessa borda, nesse espaço liminar entre as estéticas artísticas e as performances do vivido. É nesse entrelugar que é possível emergir o político. É a aparição dessa forma na esfera pública ou das ambientes digitais que podem desestabilizar condutas e comportamentos restaurados.

A performance do corpo negro/a/e, seus *comportamentos rasurados* e suas estratégias de sobrevivência e resistência oferecem subsídio aos processos artísticos desses mesmos sujeitos, onde arte e vida se encontram e se alinham para pensar o que representa ser uma mulher negra no Brasil de hoje, em que performar esses corpos significam (ainda hoje) fazer parte de uma parcela da sociedade sob a mira da violência de gênero e do preconceito racial.

Outro exemplo importante, nesse contexto, são os trabalhos de Aline Motta, que agora a convocamos e que apontam para essa busca de uma ancestralidade.

Seguimos, por fim, para análise da última artista.

5 Ancestralidade como máquina do tempo

Nascida em Niterói, no Rio de Janeiro, a artista Aline Motta escolheu as imagens em movimento como disparador de um discurso que, ao mesmo tempo, é autobiográfico e coletivo e que se faz a partir de uma contação de histórias, uma espécie de quebra-cabeças de um passado que foi narrado por sua avó como um segredo. Antes de morrer, a matriarca da família revelou relações consanguíneas com Portugal e Nigéria, motivando a produção audiovisual de Motta. Os trabalhos



se articulam entre si como uma trilogia, são eles: *Pontes sobre abismos* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017) e *Filha Natural* (2018/2019). As três videoperformances se apresentam como um campo aberto a outras fabulações. Ou seja, os filmes exigem do sujeito que com eles interajam uma recriação das suas narrativas íntimas, refazendo, portanto, uma história que, apesar de pessoal, é coletiva, pois é a história da escravidão do Brasil e de como as famílias foram formadas durante a travessia forçada dos africanos pelo Atlântico. Ao usar o arquivo oficial, a artista reinventa um outro arquivo, agora filmico e performático, que possibilita pensar os acervos historiográficos e hegemônicos.

Figura 4: Aline Motta, *Pontes sobre abismos*, Videoinstalação, 2017.



Foto/divulgação: Aline Motta

Pontes sobre abismos inicia com a voz em off da artista a narrar sobre sua família. Ela diz: “eu vejo uma mãe, uma filha, eu vejo uma vó, uma bisavó. Elas estão unidas pela cabeça. São negras. Eu descendo delas. Elas não estão mais vivas, mas eu posso evocar suas imagens”. A performance é documentada e se divide em três telas de grandes dimensões. A montagem se revela como uma experiência poética que vai se descontinuando à medida que a artista vai narrando os fatos. As imagens evocadas ganham a proporção de uma imensa fotografia impressa em um tecido que boia na água; – a água, como uma máquina do tempo, liga passado, presente e aponta para um futuro fabulado. Os arquivos oficiais se misturam a essa encenação como imagens e como fatos descobertos, histórias orais, que são contadas com fins de refazer os rizomas das genealogias de famílias pretas, como é o caso do bisavô da artista, um sujeito que ela não conheceu e que foi redescoberto nas páginas dos jornais, nas colunas sociais do início do século XX.

As performances filmadas por Motta parecem concebidas para evocar uma gramática cara à história do documentário e seus subgêneros (Nichols, 2012): o poético, que deixa evidente as colagens aleatórias das imagens, o performático pelo recurso autobiográfico, e o reflexivo pela

sua imersão na formação do Brasil, sobretudo quando relata as consequências das migrações forçadas e as relações entre Portugal, Brasil e África. As videoperformances concebidos por Aline Motta operam como montagens que apontam para processos artísticos, modos de ver as imagens a partir dos arquivos oficiais, e das histórias orais, para recriar ou reescrever outras histórias, e, sobretudo, para abrir rasuras num gesto estético e político. Um trabalho que se aventura a partir do seu processo expositivo, para uma experiência íntima e coletiva, tendo a água como o elemento fabulador de uma ancestralidade.

6 Considerações finais

Na história da cultura negra no Brasil foi pela presença constante e manifesta que os corpos negros/as/es redefiniram os territórios de segregação, atualizando histórias orais e criando modos de vida. As performances surgem dessa tensão – a tensão à qual nos referimos é essa entre o corpo enquanto marca de uma existência com sua história, cultura, repertório e o corpo como mediação com o mundo, uma performance que se dá a partir de uma relação presencial ou por imagens e que, no caso dos corpos negros/as, versa acerca de uma existência que é sobretudo coletiva. Esse tônus arquival é representativo quando falamos de corpos negros/as/es, pois é no corpo que as culturas, os rituais, as condutas, os comportamentos, os afetos e as memórias foram (e continuam sendo) atualizadas.

Nesses termos, é que consideramos o papel das ambientes digitais como um espaço potente para a circulação e (re)performance, tanto de histórias pessoais, quanto de projetos artísticos, que aludem sobre as escritas de si negras coletivas, especialmente das mulheres. Essas escritas discorrem sobre performances do vivido e performances encenadas, sugerindo outros modos de apreensão para as experiências estéticas que são também experiências de existência, com seus *comportamentos rasurados*, capazes de fazer emergir uma cena política, desestabilizando os comportamentos restaurados que diminuem a potência dessa comunidade. Em outras palavras, os estudos ainda embrionários dentro desse circuito têm nos mostrado como essas vidas em circulação, em (re)performance pelas redes, têm contribuído, ou ao menos tentado contribuir, para uma reescrita da história de sujeitos/as/es negras/os/es que, antes invisibilizados e/ou colocados à margem, agora não só retornam como gritam por seus lugares de existência. É o caso das artistas Renata Felinto, Priscila Rezende e Aline Motta.



Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. 21. ed. Rio de Janeiro: Civilização, 2003.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- FELINTO, Renata. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutora em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu editora, 2017.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz*. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GUTMANN, Juliana Freire. *Audiovisual em rede: derivas conceituais*. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (Orgs.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. Performance da Oralitura: corpo, lugar da memória. TASCHETO, Tânia Regina (Org). Letras/Universidade de Santa Maria. *Revista do Programa de Pós-Graduação*, n.26, p. 63-81, 2003.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. ed., Campinas (SP): Papirus, 2012
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- SANT'ANNA, Caroline Vieira. *Nas bordas da Performance: o corpo em ação e a emergência de outras cenas acerca dos femininos*. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, 2023.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista O Percevejo*. Tradução de Dandara. Rio de Janeiro, UNI-RIO, ano 11, p. 25-50, 2003.



TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Tradução de Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 2023.

