

As mulheres que se dedicam à Performance como manifestação artística condutora de suas reivindicações sociais feministas são inúmeras em diversas partes do mundo. Estes movimentos – sociais e/ou artísticos, artísticos e/ou sociais - estão profundamente imbricados no tecido da ação das artistas. Entre essas mulheres estão a mineira Priscila Rezende que desenvolve seu trabalho discutindo questões de cunho político-social, especialmente referindo-se a gênero e raça. Este texto reflexivo busca revolver questões de cunhos feministas e raciais na arte enquanto movimentos sociais atuantes na luta pelos direitos da mulher. Para tal, buscamos evocar o trabalho desta artista brasileira destacando duas de suas obras envolvidas, de diferentes formas, neste contexto.

Assim, a escrita proposta parte de um ponto histórico fulcral, entre tantos, para suscitar implicações recorrentes nas artes do-no-pelo corpo que engendram articulações fundamentais para a luta feminista e antirracista pelo viés da arte contemporânea: a Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH). A DUDH, sem dúvida, contribuiu significativamente para legitimar diversas lutas e conquistas sociais amparando vozes ora caladas pela submissão à imponência colonialista. Subsequentemente, a reflexão recai sobre os recortes escolhidos, a saber, gênero e raça, para finalmente focar a obra de Priscila Rezende como uma das artistas brasileiras expoente da resistência e do enfrentamento pela via da Arte da Performance.

Sendo assim, buscamos retomar, primeiramente, as circunstâncias da instauração da DUDH, bem como suas implicações na atualidade que, muitas vezes, parece negligenciar os grupos sociais mais massacrados por poderes de naturezas diversas tais como os interesses das culturas colonizadoras dominantes. Publicada em 1948, a DUDH, em seu artigo primeiro, proclama que “todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos”. A partir deste recorte referencial, é possível situar e destacar as indiscutíveis contribuições da DUDH enfatizando não apenas conquistas, mas também algumas necessárias ressignificações das demandas atuais considerando que nos setenta anos de sua existência muita coisa se transformou no mundo. Assim, o objetivo da reflexão é apenas entender seu papel original a partir de alguns aspectos históricos das iniciativas de sua publicação para discorrer sobre ações advindas das artes da cena que possam estar atentas e atuantes no que se refere às lutas sociais feministas e antirracistas, especialmente no Brasil. A DUDH pode ser uma das ferramentas suporte na instauração dos direitos humanos pela via das Artes. Priscila Rezende é uma artista representativa de ações que possam estar contri-

buindo para que os seres humanos possam almejar uma vida pautada em uma ética que respeite livremente as diferenças tal como promulga o documento.

Longe da ingênua e romântica noção de que a DUHU resolveria justa e legitimamente todos os impasses violentos e dominadores da humanidade, basta olhar para o mundo e ver que convulsões de toda forma continuam a acontecer. Diariamente são reveladas erupções de sistemas que se esgotam afetando muitas pessoas. Atrocidades avassaladoras continuam assolando especialmente as camadas mais fracas e dependentes relegando-as a perdurar no esquecimento. Além das formas cotidianas mais conhecidas como os fatos e até crimes relativos às questões de gêneros, há, ainda, volumosos magmas de sofrimento que são expelidos em questões que agregam grandes contingentes humanos tais como conflitos étnicos, políticos e religiosos, bem como disputas econômicas incalculáveis gerando mortes, fugas, exílio. Na América Latina, a situação política atual da Venezuela, as tragédias ocorridas em Minas Gerais decorrentes das quebras de barragens de grandes mineradoras e, recentemente, as queimadas na Floresta Amazônica são exemplos claros das implicações do poder nas camadas sociais menos favorecidas. Muitos destes problemas sociais não vão se resolver fácil e definitivamente, mas é urgente que se dê atenção aos desdobramentos e efeitos naqueles que têm seus direitos violados por interesses de poucos soberanos.

A DUHU data de 10 de dezembro de 1948 como recusa frontal e documental contra as atrocidades cometidas na Segunda Guerra Mundial. Enquanto reação jurídica, ela nasce neste momento histórico, mas já estava sendo gerada há algumas décadas. O estopim inicial parece advir de um efeito dominó de acontecimentos anteriores como consequência de uma das disputas territoriais mais violentas da história que remetem ao século XVIII e das escravizações infligidas a tantos grupos sociais para ampliar e perpetuar o domínio destas conquistas. Diante dos cacos residuais do contexto supracitado, vozes sensibilizadas talvez se sentindo devedoras, culpadas ou tributárias das violações acometidas por elas mesmas, vão reagir concebendo, redigindo e legitimando juridicamente o documento que está, hoje, com seus setenta anos de idade. A recepção e a aceitação do documento que compreende as cerca de quinhentas traduções realizadas teve seu tempo de absorção. Atualmente, não são poucos os que ecoam repetidamente muitos dos termos do documento, mas é fundamental atuar e repensar constantemente seus pressupostos, destacadamente quando isto é realizado a partir de atitudes éticas que respeitam os saberes de

cada sujeito ou grupo engajado.

Desse modo, atentamos para um dos modos de reivindicar direitos civis calcado na evidente potência do corpo na Arte da Performance. A atuação artística corporal pode ser uma orquestradora de movimentos engajados com as lutas sociais forjando um espaço de resistência à dominação masculina e branca, no caso da produção aqui discutida de Priscila Rezende. Portanto, entender o modo como a Arte da Performance se consolidou historicamente contribuiu para a compreensão das escolhas da artista trazendo-a como elemento fundamental dessa reflexão. A Performance enquanto manifestação artística surgiu em um período de efervescência social, política e cultural no mundo pós duas guerras mundiais que caracteriza a segunda metade do século XX. A esse mesmo tempo, a DUDH estava sendo redigida e promulgada. As vanguardas artísticas do início do século XX já carregavam este forte tom de questionamento dos pressupostos estéticos tidos como universais e esboçava-se o fim dos ismos nas artes. Porém, foi na segunda metade do século XX que o caráter transgressor e transdisciplinar da Performance, em suas diferentes vertentes, movimentou efetivamente o campo das artes detonando seu status quo.

Além disso, ao longo do século XX, muitas formas artísticas encontraram no-pelo corpo o seu espaço-tempo da criação. A Arte da Performance, atualmente, tem atraído diversos adeptos, muitos deles concentrados no potencial político delas e na força do corpo como expoente dos movimentos sociais. O corpo em Performance é lapidado pela poesia da arte, muitas vezes com metáforas picantes e incisivas. Os aspectos de expansão e dinamicidade presentes na arte contemporânea, especialmente na Arte da Performance, são extremamente sedutores por sua abertura estética transdisciplinar, e por sua postura crítica das sociedades e seus valores enrijecidos, dominantes e colonialistas.

Artistas diversos passaram a posicionar-se politicamente em meio a um cenário em que emergiam movimentos sociais questionadores de normas pré-estabelecidas acerca de gênero, classe social, sexualidade, raça, etnia, religiosidade, entre outras. Esteticamente, a classe artística também buscou outras formas de atuação como a interação entre público, obra e artista, a busca por espaços não instituídos como teatros e museus, assim como experimentava relações inusitadas com o tempo das obras. Assim, em meio a estas mudanças e questionamentos, foram sendo delineadas outras possibilidades e caminhos no campo das artes para, em sentido expandido, borrar fronteiras entre linguagens

artísticas, saberes de outras áreas, sobretudo as ciências sociais e humanas, e tantas outras possibilidades adentrando em propostas de cunho experimental. A diluição de fronteiras, seja entre saberes, seja entre as artes, seja entre artista e público, colocou a Performance como terreno fértil para adensar liberdades poéticas inéditas na história da arte. Bia Medeiros (2017, p. 37), por exemplo, já usou a denominação “Fuleragem” para algumas de suas ações performativas.

Neste contexto, entre as transformações ocorridas no período supracitado, destacamos ruidosamente o momento em que o corpo do artista visual, além dos atores e bailarinos, também começou a emergir como obra nas Artes Plásticas. Aqui, este corpo-arte passa a fazer parte da criação ou mesmo ser a obra em si e não apenas a ferramenta viva da sua execução. Por outro lado, no teatro, na dança e em outras artes da cena, o corpo sempre foi entendido como obra e nunca apartado das criações dos artistas. É preciso reconhecer e assumir as transformações históricas de hierarquias que também forjaram sua autoridade nas Artes Cênicas. Nestas últimas, muitas vezes, quem era considerado o artista era o autor da peça dramaturgica, o diretor ou o coreógrafo. Ao longo da história do teatro e da dança no ocidente colonizador, atores e bailarinos foram considerados meros executores por séculos. Assim, é preciso pensar como os olhares e entendimentos sobre corpo na arte se estabeleceram de formas peculiares e, ao mesmo tempo, semelhantes nas áreas das Artes Visuais, do Teatro e da Dança.

Um ícone deste período, entre tantas manifestações ancoradas nas questões do corpo, é Jackson Pollock com a chamada *Action Painting*. Como se sabe, os quadros deste artista eram pintados em consequência dos movimentos de seu corpo que jorrava tinta nas telas. O ato de pintar tornava-se o tema da obra e o artista em ator (GLUSBERG, 1987, p. 34). Porém, as telas ficavam ecoando a ação do artista. Por outro lado, os *happenings*, idealizados por Allan Kaprow e que antecedem a Arte da Performance, constituíam obras acontecimentos. Estas últimas existiam apenas pela ação dos corpos no espaço-tempo da arte. Terminada a ação daquele evento acontecido, não restavam vestígios da obra: o efêmero era uma de suas características primordiais.

O percurso reflexivo escolhido sobre o corpo na arte nos levou, ainda, a considerar pertinente introduzir o pensamento de outros autores. Schneider, citada por Phellan (1997, p. 61), por exemplo, é uma autora que também sugere pensar uma abordagem do surgimento da Arte da Performance de modo plu-

ral. O corpo protagonista da ação performativa se coloca para além dos limites das linguagens convencionais atravessando fronteiras pré-estabelecidas. De acordo com Diana Taylor (2012), a Arte da Performance, mesmo surgindo a partir de várias práticas artísticas, transcende seus limites pela via do corpo em estado de arte que conduz um magma artístico em ação. Deste modo, a Performance “combina muitos elementos para criar algo inesperado” (TAYLOR, 2012, p. 54). A autora também apresenta o pensamento de Stambaugh, segundo o qual, a Arte da Performance seria como uma “esponja mutante” capaz de absorver ideias e metodologias de várias disciplinas para, então, propor outras formas de conceituar o mundo (TAYLOR, 2012, p. 54). A Performance, portanto, instiga a explorar o potencial criador destas zonas de intersecção no campo artístico e acadêmico.

Para além destas transformações estéticas, consideramos pertinente insistir, também, que o emergir desta manifestação artística se sobrepõe justamente ao momento em que diversas lutas sociais, entre elas as feministas e as racistas, ganhavam cada vez mais espaço como se verifica com a data da publicação da DUDH em 1948. A Arte da Performance – questionadora, irreverente e transgressora – passa a existir como mais um canal para trazer discussões acerca dos movimentos sociais em curva crescente. Neste contexto, Taylor recorda que é

necessário aceitar que muitas vezes a performance funciona dentro de um sistema de poder de subjugação em que o corpo é mais um produto. Conquistas, ditaduras, patriarcado, tortura, capitalismo, religiões, globalização (etcétera) criam seus próprios corpos. (TAYLOR, 2012, p. 92.)

A percepção da potência avassaladora do corpo na Arte da Performance, de seu poder de comunicar, expressar e transbordar determinados discursos ou realidades não tardou a tornar-se consciente de sua própria intensidade. Consequentemente, a consciência do poder do-no-pelo corpo e de sua força como transgressor de uma ordem cristalizada favorecedora das classes dominantes fez com que muitos artistas levantassem impiedosamente suas bandeiras em estado de arte borrando também as fronteiras entre a arte e o ativismo.

Um estudo cuidadoso sobre os atuais desdobramentos da arte contemporânea no campo político deve, necessariamente, considerar a atuação dos coletivos de arte e suas afinidades com as recentes mobilizações sociais. A junção das esferas da produção e do consumo, legitimadas pelo neoliberalismo, pela globalização capitalista e pelas estratégias pós-fordistas de organização e flexibilização do trabalho, intensificaram nos anos 90 resistências mundiais [...]”. (MESQUITA, 2002.)

Questionar de que modo determinados comportamentos e pensamentos foram sendo perpetuados ao longo da história e como eles têm afetado alguns grupos tais como as mulheres, os grupos LGBT, os negros e povos autóctones, enfim, é fundamental ao se abordar questões culturais. No caso das mulheres, Beauvoir (1960, p. 19) já lembrava, em meados do século XX, que “o presente envolve o passado e no passado toda a história foi feita pelos homens”. Acrescentamos aqui que essa história não foi apenas contada por homens, mas por homens brancos impondo seu olhar eurocêntrico como dispositivo de um entendimento da universalidade de sua cultura. Por este motivo, escolhemos trazer Priscila Rezende para este texto colocando-a como uma forte representante de movimentos sociais referendados pelo viés da arte. Na impossibilidade de trazer todas as obras da artista para não incorrer no risco de fazer uma abordagem superficial de sua atuação performativa, recortamos as duas performances que entendemos como alguns de seus principais trabalhos, a saber, “Bombril” e “Gênesis 03:16”.

Para adentrarmos na perspectiva cultural feminista de Rezende, é fundamental destacar a noção de cultura escolhida aqui, uma vez que os conceitos de cultura são muito amplos e diversos. De acordo com Candau, “explicar a cultura é explicar [...] por que e como certas ideias se contagiam” (2016, p. 37). Neste contexto, a perspectiva dos estudos feministas foi fundamental para a construção desse pensamento. Assim, a cultura é compreendida em movimento atuando no mundo. Portanto, é pertinente pensar a “cultura como processo, não como um objeto, mas como uma atividade” (COELHO, 2008, p. 19). Contudo, é preciso ter cautela ao abordar noções de cultura e os conceitos atrelados a ela, visto que algumas vezes eles tomam a forma de tradição e são usados para naturalizar determinados comportamentos. Segundo Coelho, as tradições

apresentam-se sempre como uma estratégia do poder (político, religioso, cultural) para manter-se e justificar-se ao inculcar valores que supostamente se repetem (que são valores porque se repetem e que se repetem porque são valores) e que alegadamente estabelecem uma continuidade com o passado (imaginado, mais que imaginário) que, por algum motivo, interessa a esse poder. (COELHO (2008, p. 24.)

De acordo com Candau, a tradição “confere ao passado uma autoridade transcendente e, ao mesmo tempo, remete a um passado atualizado no presente” (CANDAU, 2016, p. 121-122). Esta perspectiva contribui também para refletir sobre como comportamentos machistas têm sido perpetuados e naturalizados, contribuindo para a construção de uma cultura de violência contra a mulher. Portanto, insistimos em estudar as culturas no presente entendendo-

-as como um campo de saberes. Assim sendo, os estudos culturais e feministas fornecem ferramentas instigantes para investigações no campo das artes. Reforçamos, ainda, que para além das ações vislumbradas sob uma perspectiva macroscópica da cultura, é importante pensar como estas ideologias se perpetuam também na perspectiva microcós mica. Deste modo, compreendemos que o olhar é uma construção cultural e não deve ser analisado apartado de discursos e práticas cotidianas. Também por este motivo, escolhemos a artista mineira em seu discurso performativo e ativista no campo das artes.

Ao colocar o feminino como fio condutor do seu trabalho, Rezende traz as mulheres como protagonistas das suas obras e acaba evocando o conceito de gênero, que reflete suas escolhas poético-políticas. Primeiramente, apresentamos um entendimento de gênero enquanto uma categoria de análise histórica, segundo pressupostos de Scott (1990). A autora define o gênero em duas partes conectadas entre si, as quais seriam o gênero como um “elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” e o gênero como uma “forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1990, p. 21). Sendo assim, a utilidade analítica de gênero seria a possibilidade de um aprofundamento maior das noções construídas sobre feminino e masculino, permitindo questionar estes gêneros ao reconhecer que eles não são categorias fixas. Neste contexto, gênero seria a

organização social da diferença sexual percebida. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas e naturais entre homens e mulheres, mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. (SCOTT, 1990, p. 13.)

Deste modo, também foi inevitável depararmo-nos com alguns aspectos biológicos da mulher cisgênero¹ colocados como justificativa patriarcal para solucionar questões de poder nas diferenças. Assim, procuramos entender estes aspectos biológicos que se tornaram alavancas da manutenção do poder masculino. Interessou-nos pensar como estas questões biológicas podem ser lidas, interpretadas e afetadas culturalmente como observaremos no cabelo das mulheres negras. Isto é recorrentemente citado como referência biológica e apontado, também, na obra de Rezende. A questão não está em negar que existem diferenças entre os corpos sexuados, mas em pensar como foram sendo

¹ Segundo Bonassi, “cisnorma é um conceito que ganha abrangência na literatura acadêmica brasileira na segunda década do século XXI e denota a normalidade que legitima como saudáveis, naturais e verdadeiras apenas as pessoas que se identificam com o sexo que lhes foi designado ao nascimento, sempre assumindo a binariedade homem/mulher” (BONASSI, 2017, p. 23). Portanto, uma mulher cisgênero seria aquela que nasceu com o sexo feminino e identifica-se como mulher.

construídos os significados culturais e, conseqüentemente, as relações de poder que se estabelecem a partir de e para eles. Neste contexto, ressaltamos novamente que os trabalhos de Rezende aqui destacados se desenrolam por um viés feminista e antirracista, uma vez que por meio deles, a artista parece ouvir e valorizar as experiências das mulheres às quais se refere. De modo geral, o objetivo do movimento feminista é alcançar “uma sociedade sem hierarquia de gênero” (RIBEIRO, 2014) na qual esta categoria não mais seria utilizada como justificativa para conceder privilégios ou legitimar opressões. Atualmente, a micropolítica passa a destacar-se entre as discussões e reivindicações do feminismo a partir do momento em que se passa a compreender que

o discurso universal é excludente; excludente porque as opressões atingem as mulheres de modos diferentes, seria necessário discutir gênero com recorte de classe e raça, levar em conta as especificidades das mulheres. (RIBEIRO, 2014.)

É neste contexto que situamos a obra “Bombril”, de Rezende, que será apontada adiante. Neste trabalho a mulher negra é colocada em evidência carregando seus conflitos advindos do preconceito duplo de gênero e raça. Neste contexto, aspectos biológicos sofrem atravessamentos socioculturais e exigem certo cuidado e atenção, sobretudo porque, muitas vezes, os mesmos são usados para justificar e naturalizar comportamentos machistas, racistas e opressores. Beauvoir (1980) enfatiza como questões biológicas são usadas para atribuir uma essência à mulher criando identidades fixas que as limitariam a determinados destinos – fisiológico, psicológico, econômico – pré-definidos. As fricções entre questões biológicas e culturais em suas artimanhas pelo poder são insistentes a milênios e descritas pela autora há meio século atrás. Aristóteles, citado pela autora, considera que as mulheres carregam consigo uma espécie de deficiência natural. Nas palavras dele, “a fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades” (Aristóteles apud Beauvoir, 1980, p. 14).

A mulher é recorrentemente pensada a partir de e em relação ao homem. O corpo feminino é pensado em relação ao masculino, o homem é pensado como sujeito absoluto, como modelo e referência. A mulher, por sua vez, é pensada como o outro tal como se vê no “Homem Vitruviano” de Leonardo da Vinci. Aqui é ainda mais significativo que artistas como Rezende transpirem atravessamentos biológicos, culturais, sociais, entre tantos, que possam se fundir em sua poética. Reconhecemos que algumas inquietações trazidas aqui atravessam e transbordam diretamente os corpos em estado de arte, mas que, antes de tudo, nascem deles – dos corpos femininos. Em uma sociedade

patriarcal, na qual o homem branco heterossexual é tido como sujeito universal, ainda há a constante necessidade de a mulher – sobretudo, a mulher negra – afirmar-se para a reivindicação e manutenção de seus direitos requisitando aquilo que aparece em forma de discurso público na DUDH.

As poéticas ativistas do feminismo, recorrentemente, não buscam falar por, mas com as mulheres colocando-as como protagonistas dos discursos ao reconhecer a potência de suas falas enquanto saberes legítimos. É necessário atentar, também, para a ampliação da diversidade das vozes femininas sem restringi-las a um grupo específico de mulheres, ou seja, aquelas pertencentes ao feminismo hegemônico no qual os discursos parecem tender para a universalização. Há muitas questões em comum que as unem como mulheres, mas não se pode ignorar que existam outras questões que as diferem para além de uma pretensa universalização da categoria gênero, para além de valores hegemônicos incrustados no interior da própria resistência feminista. Uma mulher negra vivencia situações diferentes de uma mulher branca, assim como uma mulher idosa passa por vivências diferentes de uma jovem. Angela Davis, filósofa e socióloga estadunidense, reconhecida por sua militância pelos direitos das mulheres e contra a discriminação social e racial, escreve algo semelhante sobre o final da década de sessenta e início de setenta. Para a autora, as

mulheres de minoria étnicas – e as mulheres brancas da classe trabalhadora – sofriram os efeitos do sexismo de um modo diferente daquele de suas irmãs associadas ao movimento de liberação feminina e, conseqüentemente, sentiam que as questões das mulheres brancas de classe média eram, em grande medida, irrelevantes para sua vida. (DAVIS, 2017, p. 34.)

Ou seja, o que essa autora considera fundamental discutir é que além do recorte de gênero, há de se pensar o recorte racial, de orientação sexual, socioeconômico, etário, entre outros. Ao comparar as citações, também notamos que não se trata de uma questão recente, mas de opressões históricas que seguem se perpetuando². Ao partirem de diferentes locais, as mulheres sofrem diferentes tipos de opressão além do machismo e vivenciam-no de modos diferentes.

Ribeiro (2017), por sua vez, reitera a noção de que todos possuem local de fala. Esta fala parte de perspectivas diferentes, uma vez que as pessoas

² A morte de Marielle Franco, vereadora negra, periférica e bissexual, assassinada em março de 2018, escancara essa violência e mostra como uma mulher que destoa de um padrão normativo pode incomodar e desestabilizar o *status quo* quando ocupa uma posição de poder. Perez escreve que “no contexto das violências de gênero e raça, vale nos perguntar o quanto a morte de Marielle significa triplamente feminicídio, genocídio negro e assassinato de ativistas e políticos na América Latina” (PEREZ, 2018).

ocupam posições sociais distintas seja em discussões feministas, em demais lutas sociais, bem como inúmeros âmbitos discursivos. O hábito de ouvir uma voz única seja masculina, branca, heterossexual ou cisgênero muitas vezes faz esquecer que as vozes partem de um lugar marcado. A partir disso, o entendimento da pluralidade de vozes pode ser potente para romper com a insistente e equivocada ideia de uma voz universal, questionando quem detém o direito a fala. Portanto, definir esse local é um modo de afirmar-se. Reconhecer o plano pessoal como político é uma das questões levantadas na obra de Rezende. Ao relacionar o denso manancial de experiências de sua vida aos estudos feministas, Rezende possibilita ao público visualizar como micro e macro contextos afetam-se mutuamente e como essas experiências podem se reverberar em um âmbito artístico performativo.

Bernstein (2001) faz uma análise sobre a presença da autobiografia em performances solo de artistas mulheres. De modo geral, o texto dessa autora enfatiza que a autobiografia nas artes performativas, lato senso, não deve ser entendida como um ato narcisista, mas que pode ser potente para se pensar no seu desdobramento em um âmbito público, nas suas relações com o outro. Segundo Arcade, o trabalho autobiográfico só faz sentido se ele puder “conectar as suas experiências com as experiências de outras pessoas” (Arcade apud Bernstein, 2001, p. 102). Deste modo, Bernstein compara a Performance com a autobiografia compreendendo ambas como processos abertos e destaca que as

esferas pública e privada não estão dissociadas, mas sim interligadas e permeadas por relações de classe, gênero sexual e sexo. Portanto, ao invés de ser uma voz isolada e voltada para si mesma, a narrativa autobiográfica na performance solo funciona como um instrumento público na criação de um senso de comunidade. (BERNSTEIN, 2001, p. 5.)

Assim, o trabalho de cunho autobiográfico de Rezende parte de suas experiências como mulher negra para instaurar reflexões sobre estereótipos, discriminações e outras violências provocadas pelo racismo. Um dos trabalhos da artista que selecionamos para trazer aqui é “Bombril” (figura 1), de 2010. Nesta obra a performer aia vários utensílios metálicos de cozinha os esfregando com seus cabelos. A performance se apropria do termo “bombril”, nome de uma marca conhecida de produtos de limpeza usado para referir-se de forma pejorativa às características dos cabelos da raça negra. Na performance a artista traz o “pensamento sobre as formas negativas de como os negros são referidos por suas características e como estas são determinantes para a colocação da raça no meio social” (REZENDE, 2013). Pensamos na força que esse corpo ne-

gro feminino, por si só, evoca ao performar. Nos cenários legitimados da arte contemporânea, nos quais muitos dos artistas com maior prestígio são homens brancos europeus, a perspectiva de uma artista mulher, negra e brasileira cujo discurso é extremamente potente e atual é fundamental para que se faça refletir sobre questões urgentes abordadas em seu trabalho.



Figura 1: Priscila Rezende, “Bombril” (2013). Foto: Guto Muniz. Imagem disponível em <www.focoincena.com.br/bombril>. Acesso em: janeiro de 2019.

A outra performance escolhida para reflexão proposta recai, principalmente, sobre questões relativas à mulher. A obra leva o nome de “Gênesis 03:16” (figura 2), versículo bíblico que diz “e à mulher disse: multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará.” Neste trabalho, Rezende relaciona preceitos religiosos às violências de gênero sofridas por mulheres. No site da performer³ consta que “utilizando um batom vermelho, a artista lê trechos bíblicos juntamente a histórias reais coletadas online ou de mulheres de seu círculo social”. Novamente, um trabalho que traz relatos femininos, os quais ganham outras camadas de sentido sob a ótica da religiosidade. A escolha da

³ Informação disponível no link <http://priscilarezendeart.com/projects/genesis-0316-2017/>, acessado em janeiro de 2019.

artista de nomear sua performance com uma passagem bíblica, que carrega um peso de opressão à mulher, é uma atitude desafiadora inclusive dos ditames das abordagens religiosas cristãs.



Figura 2: Priscila Rezende, “Gênesis 03:16” (2017). Foto: Caio Gusmão.
Disponível em <<http://priscilarezendeart.com/projects/genesis-0316-2017>>.
Acesso em: janeiro de 2019.

Assim, é preciso salientar o papel das reflexões dominadoras detonadas por inúmeros contextos socioculturais ao longo de incontáveis historiografias disponibilizadas pela grande variedade de mídias circulantes. No que se refere especificamente à mulher e à raça, posteriormente, direitos foram legitimados pela DUDH. Estes direitos, por sua vez, não eram e não são de propriedade intelectual exclusiva daqueles que criaram o documento nem estão de fato assegurados por ela. Diversos grupos sociais e áreas de conhecimento também se debruçam sobre os ímpetos de poder que corroem as sociedades organizadas. De qualquer modo a DUDH representou uma tentativa histórica significativa de consolidar a liberdade, os direitos e a dignidade dos seres humanos por meio de um documento proposto e publicado por um número considerável de representantes políticos no mundo. Por outro lado, ainda se faz necessário pensarmos que as linhas do documento foram redigidas por punhos nascidos em ambientes culturais hegemônicos e que devem ser questionados constantemente. Enfim, entendemos que os pressupostos delineados há décadas pela DUDH, assim como suas proposições e princípios fundamentais, estão ainda em debate e sujeitos a sérios e arrebatadores questionamentos pertinentes dependendo do contexto ao qual estejam mirando. Por este motivo, o compromisso em articular uma reflexão a partir dos saberes das artes, especialmente as

potentes artes do corpo, revela-se pelo comprometimento de diferentes artistas que se dedicam a emprestar suas vozes às tantas causas sociais recorrentes e emergentes a exemplo da performer Priscila Rezende.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo – fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 4.ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BERNSTEIN, Ana. **A Performance solo e o sujeito autobiográfico**. Sala Preta. Vol. 1, p, 91 – 103, 2001.

BONASSI, Brune Camilo. **Cisnorma: acordos societários sobre o sexo binário e cisgênero**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2017.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2016. Tradução de: Maria Letícia Ferreira.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: Cultura, Arte e política pós 2011**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Cultura e Política**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MEDEIROS, Beatriz. **Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos**. ARJ, n.1, v. 4. Brasil: 2017, p. 33-47.

MESQUITA, André. **Arte-ativismo: interferência, coletivismo e transversalidade**. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/noticias/noticias-2010/rizoma-net-acervo>>. Acesso em: março, 2019.

PEREZ, Fabíola. **Morte de Marielle Franco representa ‘golpe contra defesa das minorias’**. Portal R7, 2018. Disponível em <<https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/morte-de-marielle-representa-golpe-contr-a-defesa-das-minorias-15032018>>. Acesso em 10 de jan. 2019.

PHELLAN, Peggy. **A ontologia da Performance. Representação sem produção.** n. 24. Lisboa: Revista de Comunicação e Linguagens, 1997. p.171-91.

RIBEIRO, Djamila. **As diversas ondas do feminismo acadêmico.** Carta Capital, 2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/escritorio-feminista/feminismo-academico-9622>>. Acesso em: dezembro de 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROCHA, Fernanda de Brito Mota. **A quarta onda do movimento feminista: o fenômeno do ativismo digital.** Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, São Leopoldo 2017.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica.** Educação e Realidade, vol. 16, no 2, Porto Alegre, jul./dez. de 1990.

TAYLOR, Diana. **Performance.** Buenos Aires: Asunto Impresoediciones, 2012.