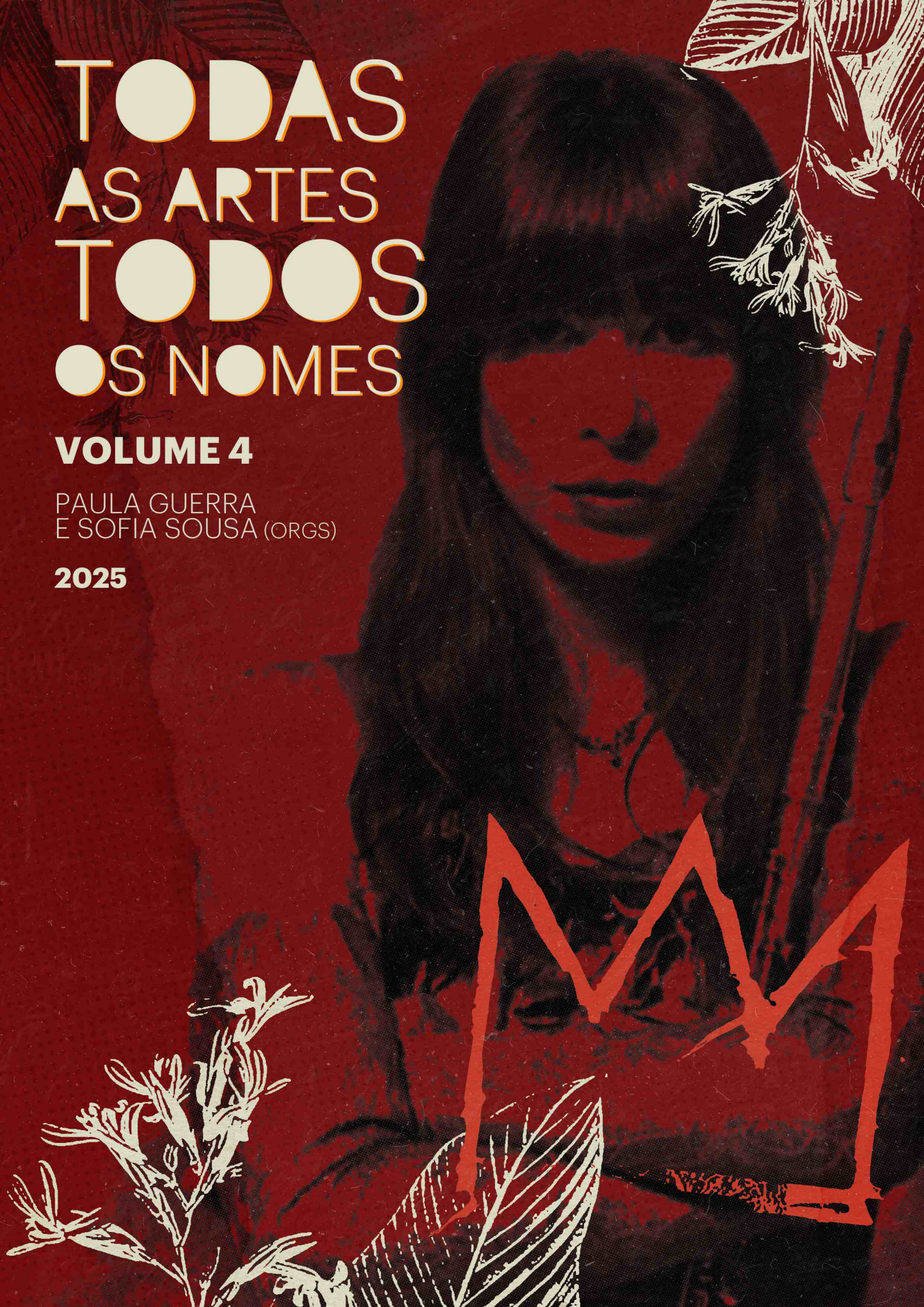
TODAS AS ARTES TODOS OS NOMES

VOLUME 4

PAULA GUERRA
E SOFIA SOUSA (ORGS)

2025





ARTWORK: ESGAR ACELERADO

Todas as Artes

Todos os Nomes

CAPÍTULO 3

CONFLUÊNCIAS TEÓRICAS SOBRE PERFORMANCE ARTE NO ESPAÇO PÚBLICO ATRAVÉS DA OBRA DE ARTISTES NEGRES CONTEMPORÂNEOS

THEORETICAL CONFLUENCES ON PERFORMANCE ART IN PUBLIC SPACE THROUGH THE WORK OF CONTEMPORARY BLACK ARTISTS

Rafael Campos – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal, Brasil

Resumo

Nego Bispo, griô e filósofo quilombola, afirma que é a confluência é uma energia que nos move para o compartilhamento, reconhecimento e respeito, e que confluir é aumentar, ampliar (Bispo, 2023). A partir de uma revisão de literatura com abordagem decolonial afrocentrada, apresenta-se aqui a confluência de conceitos de performance arte buscando evidenciar definições e indefinições desta categoria na encruzilhada com as obras de três artistas contemporâneas: Grada Kilomba, Musa Matiuzzi e Uyra Sodoma. Elas territorializam suas identidades contra-hegemônicas no espaço público, problematizando questões ambientais, memórias auto/biográficas e o trauma colonial. Desafiam a reprodução do conhecimento hegemônico ao articular vivências e movimentos marginalizados. Suas práticas artísticas multidisciplinares dialogam com a ancestralidade e território. Performar, se torna um ato político de descolonização do pensamento e reterritorialização afro diaspórica da e na urbe.

Palavras-chaves: performance arte, espaço público, decolonialidade, negritude, ancestralidade.



Abstract

Nego Bispo, griot and quilombola philosopher, states that confluence is an energy that moves us towards sharing, recognition, and respect, and that to confluence is to increase, to expand (Bispo, 2023). Based on a literature review with an Afrocentric decolonial apprach, this article presents the confluence of performance art concepts, aiming to highlight the definitions and indefinitions of this category at the crossroads with the works of three contemporary artists: Grada Kilomba, Musa Matiuzzi, and Uyra Sodoma. They territorialize their counter-hegemonic identities in public space, addressing environmental issues, autobiographical memories, and colonial trauma. They challenge the reproduction of hegemonic knowledge by articulating experiences and movements that have been marginalized. Their multidisciplinary artistic practices engage in dialogue with ancestrality and territory. Performing becomes a political act of decolonizing thought and Afro-diasporic reterritorialization of and within the city."

Keywords: performance art, public space, decoloniality, blackness, ancestry.



1. A nascente do rio: primeiras confluências

Acordo e coloco a água para ferver, preparando meu café. O aroma envolve casa, evocando as longas conversas com minha mãe em Maringá, Brasil. Dona Maria, mulher negra e sábia, sempre dizia que seu conhecimento vinha da “faculdade da vida”. Embora o sistema colonial tenha tentado apagar nossas línguas e cultura, o corpo mapa carregou consigo as epistemes, e a oralidade é estratégia de resistência e sabedoria. Assim, proponho descolonizar a prática acadêmica, trazendo o corpo e a oralidade para a escrita. Inspirada pela resistência contracolonial dos ancestrais quilombolas, que através da oralidade e da insubmissão constituíram suas identidades, busco criar um espaço de diálogo. Quem me contou isso foi o griô Nego Bispo, com seu sotaque de piauiense em uma conversa com Conceição Evaristo[1] elucidou o conceito de contracolonialismo. Que nasce no ato de defender-se da colonização, um modo de vida que foi praticado por africanos, quilombolas, indígenas, povos Bantu ou Iorubás. Desse modo, povos que nunca foram coloniais, não precisam se descolonizar.

[1] “Mesa: Confluências e escrevivências, muito mais do que rimas” que aconteceu na Festa Literária da periferia no Rio de janeiro em 15 de outubro de 2023. https://www.youtube.com/watch?v=K2bG76vfwbQ&t=13s

No seu livro “A terra dá, a terra quer”, Nego Bispo explicou que a confluência é uma energia que nos move para o compartilhamento, reconhecimento e respeito, “um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, (...) ele se fortalece, aumenta, amplia” (Bispo, 2023, p. 4). Assim como Nego Bispo, que assume colonialismo com o veneno que precisa ser extraído para fazer o antídoto contracolonial, convido à reflexão Roselee Goldberg, em seu livro “a arte da performance: do futurismo ao presente” (Goldberg, 2012) para tratar da conceção de performance arte. Para ela a performance arte foi e é um catalisador para apontar rumos na arte de vanguarda. Ela acredita que a performance permite comunicação do artista direto com o público lhes desafiando a reavaliar seus conceitos de arte. A transgressão tem forte presença nas criações inusitadas, que podem assumir uma infinidade de formatos, como espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou em silêncio, em galerias, teatros, na rua, em praças, ou na cidade inteira. O artista e performer podem ser a mesma pessoa. Mas também pode ser uma manifestação teatral de grande escala ou ser uma composição de gestos íntimos. Pode durar poucos minutos ou várias horas, até dias. Pode ser apresentada uma única vez ou repetida, ter ou não ter um roteiro, ser improvisada ou ensaiada. Pode ser inspirada em rituais tribais ou criados pelas artistas. De caráter esotérico, educativo, provocatório ou de entretenimento. Em suma, é um meio de expressão maleável e indeterminado de base anárquica, no qual a pessoa performer cria a sua definição e pode utilizar qualquer disciplina e meios como material. A autora faz uma análise histórica desde 1909, tendo manifesto futurista como marcador, e chega ao início dos anos 2000, tratando quase que exclusivamente de artistas caucasianos (Goldberg, 2012).

Ao terminar o livro a voz de Dona Maria questiona em minha mente: “E cadê os pretos meu filho?” Me proponho a questionar, quem seriam as artistas negras, indígenas ou latinas da performance? Como identidades afrodiaspóricas, indígenas ou contra hegemônicas contribuem para definições e indefinições sobre performance arte? Assim, sento-me novamente à mesa do café, convidando artistas e pensadores afrodiaspóricas, indígenas, contra/de/des/pós-coloniais para uma conversa. Este texto é um rio de ideias que confluenciaram, que espero que confluam em outros rios no futuro, como um testemunho da riqueza e diversidade das experiências que nos unem.

2. Congada e Moçambique: Performar para espiralar o tempo

Entre 2009 e 2013, fui dançarino no Fogança, Grupo Parafolclórico Universitário de Dança, dedicado a pesquisa e representação de danças tradicionais brasileiras. Dentre as diversas coreografias ensinadas por Sueli Lara, a coordenadora, umas das minhas prediletas era a sua adaptação do Moçambique[2]. Formávamos dois coletivos, ambos usávamos roupas toda branca, saiotes brancos sobre calça, e gungas (guizos) amarrados a canela. Um grupo usava coletes vermelhos, faixas no cabelo, o outro usava saias longas, tecidos de padronagem africanas no lugar dos coletes, e turbantes na cabeça, ambos carregavam consigo bastões envoltos em fitas coloridas. Entravamos no palco, (que podia ser uma rua ou uma praça de Santiago, como se vê na Figura 1, sempre com a cabeça baixa em tom cerimonial. Formávamos quatro filas indianas. Enquanto isso o grupo musical entoava um rito solene, que era encerrado pelo chamado:

[2] Apresentação Moçambique do Grupo Fogança no vídeo:
https://www.youtube.com/watch?v=FN041jRKglo&ab_channel=GrupodeDan%C3%A7aFogan%C3%A7aUEM

- VIVA SÂO BENEDITO! Porque é que não viva?

- VIVA!!!

Repetíamos em uníssono e com o bastão em riste dançávamos. A coreografia era intensa com saltos para frente para trás, de um lado para o outro, avanços e recuos, coreografias de meias-luas, espirais, retrações e expansões, desde os ombros meio curvados até os pés, esculpíamos com o corpo anéis de ancestralidade. Penetrávamos a terra com um contato intenso, laçando as raízes ancestrais que pulsavam com a batida dos tambores, dele sentíamos o impulso e lançávamos ao alto, com os braços, mãos-mastros conectávamos a parte superior ao céu, e as energias que estão acima. Ao cantar e dançar, reencenávamos lutas africanas entre mouros e cristãos, e resinificávamos as divindades africanas como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário, santo e santa negros, adaptados ao cristianismo imposto pelo projeto colonial.



Figura 1: **Moçambique do grupo fogança em Santiago, no VIII Festival Internacional de Folclore, chile, 2015**
Fonte: Rede Social do Grupo Fogança.

Leda Maria Martins (2003) é uma das principais referências afrocentradas contemporâneas de teoria de performance e cenas rituais. A partir das análises de congadas, moçambiques e festejos, ela afirma que o que se repete no corpo dos performers é técnica e procedimento de recriação, transmissão e revisão de memória do conhecimento estético, tecnológico, científico de saberes africanos reinscritos nas Américas. Etimologicamente, em uma das línguas Bantu do Congo, o Kicongo, a raiz “tanga” da origem aos verbos “dançar” e “escrever”, e o substantivo “ntangu”, umas das designações de tempo, uma correlação plurissignificativa:

> Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia. (Martins, 2021, p. 54)

Para ela o corpo e voz em performance são portais de epistemes que transmitem cosmovisões, princípios metafísicos e filosóficos. Ela utiliza o conceito de encruzilhada, como uma chave teórica, segundo a filosofia Nagô/ioruba, a encruzilhada é lugar sagrado de intermediações entre sistemas de conhecimento, simbolizando o movimento circular do cosmos e do espírito humano. A cultura, nesse sentido, também é encruzilhada derivada dos cruzamentos de sistemas simbólicos africanos, indígenas, europeus e orientais. Cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos. A encruzilhada, que, por natureza radial, é local de centramentos e descentramentos, intersecção e desvio, confluências e divergências, rupturas e fusões, origina saberes plurais (Martins, 2003).

O Moçambique ou Congada, teve sua origem na África, é uma mistura de festas angolanas e congolesas, que, no contexto brasileiro, representam a coroação de escravizados e cortejo ao rei do Congo. Em alguns locais do Brasil, foi adaptada em memória de Chico Rei, um monarca da tribo do Congo que foi escravizado e trabalhou até reunir dinheiro para conseguir sua alforria, de seu filho e de 200 outras pessoas de sua tribo, que foram capturados (Caetano, 2024; Costa, 2022).

Para Martins, é uma reengenharia da memória, os reinados negros que ocupam os espaços públicos com música, cânticos, danças e tambores, geralmente articulado em três elementos principais:

> 1º. a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravizado; 2º. a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e a dança regidos pelos tambores; 3º. a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundada pelo arcabouço mítico e místico (Martins, 2003, p. 72).

Para Leda, a narração mítica e a performance dramática simbolizam a superação parcial das diversidades étnicas, através do ato coletivo negro, reorganiza os paradigmas, e celebra as divindades e majestades africanas. Nos rituais, a liberdade é cantada e dançada como resistência à opressão da escravidão, passada ou atual. O rito de passagem para uma nova ordem social, política, artística, subverte a relação dominador/dominado (Martins, 2003).

Nas culturas africanas e afro-americanas, a escrita se manifesta em adornos, como sementes, conchas, colares de contas, tranças que criam desenhos que representam palavra e frases, transformando o corpo em texto. O sujeito é, simultaneamente, signo e intérprete, uma escritura viva tecida de memória (Martins, 2003).

As performances ritualísticas, criam uma conexão com o passado, mas também reinventam futuros, já que mesmo sendo repetições, nunca são completamente a mesma. São recriações que rompem a linearidade do tempo colonial, e instituem o tempo circular. Reativam uma ação e a atualizam, expandem. Em paralelo, sacralizam a esfera pública, e inscrevem memórias africanas e indígenas no campo do real.



Figura 2: **Congada ou moçambique em Minas Gerais**
Fonte: Costa (2022).

Podemos afirmar que o corpo negro em performance, nesse sentido, aciona memórias coletivas apagadas e através do festejo cria um encantamento na cidade para fabular narrativas de lutas, conquistas, reis e rainhas africanas, reativam, histórias submersas pela travessia do atlântico, criando um registro vivo que reescreve, contesta e transmite saberes ancestrais. A cidade se torna palco de valorização da cultura africana em que os performers são corpografias contracoloniais.

3. Grada Kilomba: Performar para elaborar o trauma colonial

No texto "A honestidade com o real" (2022), Marina Garcés argumenta que o ativismo marca o ritmo da arte contemporânea relevante, politizada e engajada com os problemas sociais. Para ela, a força da arte está em ser honesta com o real, que esteja conectada ao mundo e que o crítique, possibilitando alterar nosso modo de ver a realidade, ou as formas de poder que causam sofrimento. O artista contemporâneo é uma pessoa implicada, comprometida, e a primeira a ser afetada, enfrentando o mundo como campo de batalha, onde identidades e segurança são desafiados. As pessoas violentadas são a chave de leitura para essa interpretação do real, que possibilita tentar interromper esse sentido, nos colocar em crise, nos inquiete, e nos faça movimentar (Garcés, 2022).

Esse pensamento de Garcés pode ser exemplicado com a obra de Grada Kilomba, artista contemporânea transdisciplinar portuguesa de ascendência angolana e são tomense. Em seu livro "Memórias da plantação" (Kilomba, 2019), expõem o racismo cotidiano, desmonta a normalidade da violência e evidencia como o racismo estrutural é parte do trauma colonial coletivo. Ela busca elaborar o trauma através da arte, combina teoria da psicanálise, de estudos pós-coloniais, queer de género com diferentes meios de expressão artística, como: performance arte, instalações, escultura, literatura. Cria uma magia que acessa o inconsciente e trabalha com o significado e não mais com o fato, para produzir memória, identidade e futuro (Kilomba, 2022).

Na obra “O barco”, apresentada pela primeira vez em Lisboa em 2021 e atualmente em Inhotim, Kilomba cria uma obra multidisciplinar – escultura, instalação e performance, composto por 140 blocos de madeira queimada que desenham minuciosamente a silhueta do fundo de uma grande embarcação, com 32 metros de extensão (Figura 3).

É uma contra-narrativa que se opõem aos falos urbanos construídos pelo patriarcado para exaltar as navegações portuguesas. Kilomba, constitui uma obra horizontal, feminista, um jardim de memória, uma arqueologia do espaço vazio do fundo dos barcos que acomodaram 12 milhões de pessoas escravizadas durante cinco séculos, e no qual Portugal foi um dos principais responsáveis. A obra resgata memórias perdidas no atlântico, e cria uma cerimônia espiritual, e convida o público a participar lendo o poema grafado na madeira em tinta dourada, as letras miúdas exigem que o espectador se abaixe para ler, é uma coreografia pensada pela artista para que as pessoas precisem inclinar-se, sentir o cheiro da madeira, ler como um ritual, uma coreografia de contemplação de um funeral. A ativação da obra, incluiu 16 vozes, dois bailarinos e 3 músicos percussionistas de Lisboa (Figura 4).



Figura 3: **Performance do coletivo que combina movimentos, música e lamentações em uma cerimônia de rememorar**
Fonte: Maat (2021) (https://ext.maat.pt/CINEMA/BOAT)



Figura 4: **Frame do documentário "Grada Kilomba. O barco/the boat" (2022)**
Fonte: Matt (2022) (https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat)

A obra tem um caráter social e político de manipular o tempo e a descolonização do espaço público, desmonta narrativas visuais reforçadas por esculturas urbanas. Tem um caráter coletivo e espiritual, uma metáfora do vazio que conecta presença e ausência, que confrontam as sombras do passado colonial.

Segundo Mario Perniola “a arte e a sombra”, (Perniola, 2006) a sombra da arte contemporânea é o mais inquietante e enigmático, pois como uma metáfora para arte, a sombra mantém a experiência sutil, refinada, atenta a obra e ao processo artístico. Implica uma experiência profunda do conflito, e não aborda a dialética entre positivo ou negativo, não existem vencedores ou vencidos, mas um compromisso coletivo em não deixar ser

atraído apenas pela luz daquilo que está posto na claridade, mas habitar o lugar da sombra. Para Giorgio Agamben, em "o que é contemporâneo" ser contemporâneo exige coragem para manter o olhar fixo no escuro da época, e perceber a luz que, dirigida para nós, distancia-se de nós (Agamben, 2009, p. 25). Dessa maneira, a obra de Kilomba, nos desafia a olhar atentamente para as sombras coloniais e nosso papel na reprodução, perpetração ou superação do trauma.

Kilomba também reflete essas ideias em trabalhos como "Illusions"[3] e "Conakry"[4], esta última de autoria compartilhada com Filipa César e Diana McCarty. Em illusions, descoloniza mitos gregos (Narciso, Édipo, Antígona) ao problematizar a história colonial articulando temas como racismo, opressão de gênero e configurações de poder. No Volume I, utiliza o mito de Narciso e Eco, e através de um gesto subversivo e poético cria uma analogia com o narcisismo da branquitude e como o eco social reforça e mantém um sistema excludente. A oralidade como tradição afrodiaspórica, é utilizada criando videoperformances que unem crítica, poesia e memória coletiva.



Figura 5: **Grada Kilomba, Illusions vol. I, Narcissus and Echo (trilogia a world of illusions), 2017. Inv. 18im90)**
Fonte: Lopes (2022).

[3] Instalação Illusions Vol. I, Narciso e Eco – Grada Kilomba, https://www.youtube.com/watch?v=i9Lu5vG51zE acessado em 04/04/2024.

[4] "Conakry" by Filipa César, Grada Kilomba and Diana McCarty https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE&t=2s acessado em 04/04/2024.

Em Conakry, Kilomba apresenta vídeos produzidos por cineastas guineenses, como José Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes e Sana na N´Hara, que documentam o processo de independência de Guiné Bissau entre 1972 e 1980. Esses arquivos, armazenados na Casa das Culturas do Mundo em Berlim - um centro cultural fundado em 1957 como presente dos EUA para à Alemanha – integram a vídeo-performance filmada no local (Figura 6). A arquitetura do edifício è incorporada à obra em um plano-sequência contínuo. A narração começa com fatos históricos enquanto a câmara percorre espaços interno evocando a memória do local. Encontramos Kilomba em um quarto escuro, iluminada pela projeção imagens históricas no corpo e na parede. Com sua voz serena, ela afirma: "Descolonização é uma palavra bonita escrita em imagens, *frame a frame*. Em cada uma das bobinas, um retrato em linguagem visual, aqui o cinema torna-se um ato de descolonização" (Kilomba *et al.*, 2016) e segue com um relato pessoal e crítico.

Os vídeos documentam uma exibição curada por Amílcar Cabral no palácio das pessoas, em Conakry, em 1972, durante a guerra anticolonial contra Portugal. O palácio, fundada em 1967, foi presente da China para Guiné. Cabral, fundador do Partido Africano pela Independência de Guiné e Cabo Verde, liderou a resistência armada que culminou no fim da ditadura portuguesa em 1974. Quatro meses após essas gravações, ele foi assassinado.



Figura 6: **Frame do vídeo performance conakry by Filipa Cesar, Grada Kilomba e Diana Mccarty**
Fonte: César et al. (2016) https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE&t=386s&ab_channel=GradaKilomba

A obra mescla arquivos, fotos e dados para constituir uma narrativa decolonial sobre a independência de Guiné-Conakry, que atualiza discursos e problematiza as edificações que traçam paralelos entre si. Kilomba dialoga com o público de forma intimista como se conversasse com alguém próximo. Essa abordagem cria uma metáfora potente: olhar fotografias ou vídeos antigos nos levar a recordar alguns detalhes e ficcionar outros. Para Morais, na sua tese "A meta performance como operador de construção autobiográfica" (Morais, 2017) esses momentos são meta-documentações da performance. Um momento de reflexão, em que a artista adquire consciência da própria performance e da experiência vivida. Kilomba neste trabalho, da visibilidade a histórias apagadas, não com nostalgia, mas com a intenção de reconstituir ações. Uma estratégia de o romper limites impostos por apagamentos sistemáticos que atuam em partes específicas da memória coletiva.

As obras de Kilomba apresentadas evidenciam o caráter disruptivo, inventivo e político de sua trajetória. Ela explora a ideia de tempo espiralar, onde passado, presente e futuro se encontram, e nesse sentido, reconstrói memórias e histórias. Mergulham no imaginário coletivo para ressignificar traumas históricos. Encara a sombra colonial para acessar camadas profundas do inconsciente cultual e transformá-lo em diálogo na arte contemporânea.

4. Musa Mattiuzzi: Performar para desmascarar a violência colonial

Outra artista contemporânea que problematiza corpo e espaço é Musa Michelle Mattiuzzi (1983, São Paulo). Pessoa não binária e artista indisciplinar, Mattiuzzi define seu corpo como "máquina de guerra" que se impõem no espaço público como provocação racial social "no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falsa alva colonial interlocução entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitima o pensamento fazer artístico" (M. M. Mattiuzzi, 2013, p. 3). Em sua investigação poética, que transita entre performance, escrita, fotografias e filmes, aborda a violência colonial, apropriando, subvertendo e distorcendo a ideia do corpo da mulher negra como exótico. Cria assim uma aberração provocativa que desafia as narrativas branco-cis-normativas e desestrutura ideias eurocêntricas/egocêntricas, ao mesmo tempo que evidencia os estigmas escravocratas ainda presentes (M. Mattiuzzi, 2016; M. M. Mattiuzzi, 2013).

Mattiuzzi utiliza elementos autobiográficos como base de sua prática artística. Seus textos assumem um caráter performativo, funcionando como manifestação poética, estética e política do seu corpo em ação. No artigo "breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo" (M. M. Mattiuzzi, 2013), ela descreve sua metodologia e processo criativo, expondo como sua existência enquanto artista foi moldada pela performance:

> É assim que construo todos os dias, uma camada de vida que diz muito sobre a minha subjetividade e também sobre as minhas escolhas na performance art. Além de compor com intenções, ideias e experiências, é assim, amontoando vida e performance, que ando por espaços que constroem e destroem meus afetos, lapidam minhas memórias e bagunçam minhas escolhas. Meus pés ocupam as frestas, eles sentem cada passo; somente a experiência do meu corpo pode dar conta de tudo isso que vivo durante as ações performáticas e, principalmente, diante da vida/arte ou arte/vida. [...] meu corpo cria uma estratégia de guerra para se defrontar com o desconhecido. Minhas mãos suam, meu corpo treme. Ele se impõe no espaço, de forma a confrontar os padrões. Sigo andando! (Mattiuzzi, 2013, p. 1).

Para a artista, o corpo é uma força bélica que confronta o cotidiano das pessoas. Ele reage às interferências externas alterando seu tônus, suando, tremendo, palpitando e se adaptando. O corpo é acontecimento, e a fala da artista compõem modos de comunicação a partir do espaço que ocupa. Em sua obra "experimentando o vermelho em dilúvio II", por exemplo, Mattiuzzi percorreu as ruas do Rio de Janeiro em direção ao Busto de Zumbi dos Palmares, utilizando uma máscara presa ao rosto por agulhas (Figuras 6 e 7). A ação dialogava com a máscara de Flanders, representada no quadro da Escrava Anastácia, e com



Figura 7: **SEQ FIGURA * ARABIC 7. Experimentando o vermelho em dilúvio 2, 2017**
Fonte: Matheus Ah. Fonte: studiomusa.art. Acessado em: 28/05/2024.

o conceito de Grada Kilomba sobre a "máscara colonial", que fere e silencia. Vestida de branco, com o rosto perfurado e com sangue, a artista evidencia a caminhada ritualística em direção a estátua de Zumbi, líder da resistência ao escravismo.

Segundo Mattiuzzi, seu corpo reinscreve, pela estética, a cartografia da violência, convidando a reflexão sobre memória e história. Seus textos e performances manifestam uma violência e fúria, que não buscam domar conceitos. São ações micropolíticas de resistência, tentativas de livrar-se da rejeição ao próprio corpo. É um processo de reexistência e transformação. Sua escrita, profundamente pessoal e feminista, funciona como um manifesto político de reivindicação por reconhecimento e amor-próprio. Mattiuzzi se recusa a ser lida como um objeto lindo, e se reposiciona como sujeita e afirma: "reescrevo minha percepção com o corpo na história da arte da performance brasileira para, quase sem ar diante de tamanha alvura e pureza, vislumbrar o surgimento de mim mesma negra" (Mattiuzzi, 2016, p. 7).

A obra de Mattiuzzi expande a teoria da performance ao deslocar o corpo de um papel representacional para um papel insurgente, insubmisso. O corpo é a máquina de guerra e o próprio campo de batalha, que busca a reconfiguração social. Ao transformar seu corpo negro não binário em uma aberração provocativa, o reconfigura como arquivo vivo e subverte imagens de violências para criar narrativas de resistência e empoderamento. Ao realizar uma caminhada performática ritualista, evoca memórias coletivas e individuais de resistência, desestabiliza e ativa o espaço público, reescreve histórias que desafiam a arquitetura colonial. Assim como Grada Kilomba, utiliza de espaços carregados de memória como parte essencial da narrativa. Mattiuzi, também agrega a camada performativa em sua escrita, dessa maneira, o seu texto funciona como um prolongamento da performance, que de maneira poético, política e pessoal, prolonga a performance no tempo. Ao estender a memória e documentação, reinventa a obra e amplia a teoria da performance ao integrar texto e corpo em uma relação dialética.

5. Uyra Sodoma: Performar para transmutar o corpo/natureza

Uyra Sodoma , artista indígena e pessoa trans não binárie, que na tradição indígena se identifica como dois espíritos. Ela utiliza a arte para criar contranarrativas e debater questões ambientais urgentes. Suas obras, que incluem fotoperformances, performances, instalações, entre outros, dialogam com ancestralidade, território e tradição. Seu corpo torna-se tela, reinterpretando a pintura corporal indígena para dar vida à entidade autodenominada a "árvore que caminha".

Emerson Pontes, da etnia Munduruku, vive em Manaus e compartilha a existência com Uyra. Mestre em Ecologia e arte-educadore, iniciou a carreia em comunidades ribeirinhas criando espetáculos que fabulavam sobre lendas indígenas e utilizava de vegetação para criar indumentárias. Também utilizava a performance como prática ativista, realizadas durante a ocupação do Ministério da Cultura em Manaus, em resposta ao golpe político que destituiu Dilma Rousseff e extinguiu o Ministério da cultura.

Para Uyra, rios, árvores e montanhas são ancestrais com memórias e segredos. Manaus, atravessada por inúmeros rios, muitos deles poluídos ou invisibilizados, cruza sua poética. Na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021, Uyra apresentou uma instalação composta por mapas e linhas ortogonais de estradas que se sobrepõem a trajetos orgânicos feitos de sementes, evocando a construção da transamazônica durante a ditadura militar, que destruiu aldeias, encobriu rios e dizimou vidas indígenas.

A potência da natureza que disputa territórios é evidenciada na série "Retomada", produzida para a mesma bienal. Essa obra celebras a força das espécies pioneiras que reivindicam locais dominados pelo antropoceno. A fotoperformance "Romper, perfurar" (Figura 8) foi realizada em uma edificação abandonada, originalmente construída no início do século XIX



Figura 8. Romper, Perfurar - **Obra comissionadas para a 34º Bienal de São Paulo, 2021**
Fonte: Matheus, Belém, Manaus - Amazonas - Brasil. Fonte: Sodoma (2021).

para alojar imigrantes europeus, marco de políticas eugenistas de branqueamento da população brasileira. Para Uyra, enquanto as marcas da violência humana desaparecem, a vegetação se fortalece e as raízes sustentam as paredes em ruínas, mostrando a força da regenerativa da natureza.

O corpo de Uyra, em constante diálogo com os locais que ocupa, revela camadas sensíveis da paisagem, captadas pelas lentes de fotógrafas/os, que constroem narrativas visuais sobre sua essência. Como afirma Gislaine Pagotto (Pagotto, 2023), Uyra é um espírito vivo, uma espécie de árvore que nasce do solo onde foi semeada, unindo seres humanos e não humanos (rios, animais, vegetação...) em sua expressão artística. A autora define a entidade é como "aquele ou aquilo que tem existência distinta e independente; ente ou ser." (Pagotto, 2023, p. 341) vinculando-a aos mitos e lendas das culturas de povos originários ou afrodiaspóricos.

Artistas contemporâneas, como Uyra, demonstram o poder transformador da performance como uma ferramenta de crítica. Por meio do corpo, da voz e das instalações, suas obras convocam o público a refletir sobre traumas, opressões e questões contemporâneas como desmatamento, transfobia, descolonizando narrativas históricas e desafiando as estruturas de poder que perpetuam a violência. A "árvore que anda" não é apenas uma metáfora, mas uma manifestação simbólica da interdependência entre pessoas e natureza. A ideia de Uyra como entidade, dissolve as fronteiras entre humano e não humano, sugerindo um ser híbrido. Dessa maneira, problematiza noções de identidade, desafia a separação entre cultura e meio ambiente, propondo uma visão integrada baseada nas cosmologias indígenas que veem o mundo interconectado.

Outra contribuição de Uyra para o campo teórico é ampliar o conceito de resistência na arte performativa. Ao destacar a habilidade de plantas e rios de retomarem a infraestrutura urbana, aponta para a capacidade regenerativa da natureza como ato de resistência e o potencial de colaboração entre artistas e o meio ambiente.

6. Reflexões (In)Conclusivas

Já é meio-dia, e meu estômago começou a roncar enquanto permaneço sentando na mesa do café. Nem eu, nem o rio de ideias que me trouxe até aqui somos mais os mesmos. Meses se passaram desde que iniciei esse diálogo com artistas e pensadoras afrodiaspóricas, indígenas, contra hegemônica sobre performance arte. Perguntei: quem seriam as artistas negras, indígenas da performance? Como identidades afrodiaspóricas, indígenas contribuíram para definições e indefinições da performance arte?

Preciso confessar que as perguntas convocaram muitas vozes para a conversa. Contudo, por limitações de espaço/palavras, optei por me concentrar em Grada Kilomba, Musa Mattiuzi, Uyra Sodoma e Leda Maria Martins. Ainda assim, a confluência de ideias foi vasta, como afirma Nego Bispo: quando a gente confluência a gente cresce. E o rio de ideias afrodiaspóricas não para de crescer.

Essas reflexões apontam caminhos para descolonização da performance arte, dos espaços públicos e da nossa percepção de tempo e espaço a partir de abordagens afro/indígenas. Leda Maria Martins (L. Martins, 2003; L. M. Martins, 2021) contribui significativamente ao propor a cultura como encruzilhada - um lugar de intersecções que conecta diferentes sistemas de conhecimento. Para ela a performance ritualística africana, adaptada no Brasil, subverte relações dominantes e reconfigura hierarquias de poder. Seu conceito de tempo

espiralar desafia a narrativa linear colonial, transformando o corpo negro em performance, em um ato de recriação de memória e projeção de futuros. Práticas como a Congada e Moçambique, exemplificam como essas performances transcendem as concepções de tempo e história. Para Martins (2003, 2021) o corpo é um texto vivo, uma corpografia que resgata e transmite saberes, e inscrever novas narrativas na esfera pública.

Grada Kilomba, por sua vez, entende o corpo/território/arquitetura como arquivo, onde as memórias de ancestralidades são inscritas e ativadas. Destaca-se em sua obra a transformação do trauma do colonialismo em potência criativa, tornando a arte um espaço terapêutico coletivo, que desvela o inconsciente cultural reprimido. Em intervenções simbólicas no espaço público, como O Barco, ou em arquivos históricos, como Conakry, ou até mesmo em Mitos, como *Illusions*, desconstroem narrativas dominantes, e nos convida a ver a cidade por outra perspetiva, como lugar de resistência e reconexão. A sua obra explora a sombra da arte contemporânea, e nos leva a uma experiência profunda do conflito para elaborar o trauma coletivo.

Musa Mattiuzi, expande os horizontes da performance com seu corpo máquina de guerra, desafia padrões eurocêntricos e alinhado ao pensamento contracolonial, se apropria de símbolos coloniais como ato de descolonização visual, espacial e afetiva. Ao alinhar corpo e escrita performativa, nos desafia a pensar de modo intersecional e prolongam a performance. Uyra Sodoma amplia os limites da performance arte ao introduzir noções de entidade, ecologia, cosmologias indígenas, seres híbridos entre humanos e não-humanos. Evidencia a potência autônoma da natureza que desafia o antropocentrismo, trabalhando possibilidade de coexistência e reparação. Ela coloca na mesa debates sobre pós-humanismo e a ontologia relacional, como alternativas às perspetivas ocidentais sobre identidade e existência.

Ainda existem armadilhas no caminho, como o risco das teorias afroindigenas da performance serem instrumentalizadas por instituições que perpetuam as mesmas estruturas coloniais que busca criticar. Artistas racializados, enfrentam o risco de tokenismo, sendo inseridos em espaços institucionais apenas como representações simbólicas da diversidade, sem um compromisso genuíno com a transformação estrutural ou a valorização profunda de suas propostas artísticas.

Em síntese, a análise das práticas artísticas e contribuições de artistes negres revela uma profunda interconexão entre arte, espiritualidade, cosmologias afroindigenas e ativismo político. As artistas afrodiáspóricas estão não apenas resgatando e honrando suas ancestralidades, mas também utilizando suas obras como ferramentas de transformação social e cultural.



Agradecimentos

Agradecimentos à Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT) de Portugal pela bolsa de pesquisa de doutoramento *(Ref. 2023.04734.BD)*, à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (I2ADS).

Referências Bibliográficas

Agamben, G. (2009). *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Argos.

Bispo, A. B. dos S. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.

Caetano, É. (2024). *Congada. Brasil Escola*. https://brasilescola.uol.com.br/cultura/congada.htm

César, F., Kilomba, G., & McCarty, D. (2016, 27 de setembro). *Conakry* [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=7YkldKs93jE&t=386s&ab_channel=GradaKilomba

Costa, M. (2022, 25 de janeiro). *A congada mineira: Uma festa de cores, fé e força da população negra*. Jornal O Pharol. https://jornalopharol.com.br/2022/01/A-CONGADA-MINEIRA-UMA-FESTA-DE-CORES-FE-E-FORCA-DA-POPULACAO-NEGRA/

Garcés, M. (2022). A honestidade com o real . *Caderno de Leituras*, 155, 1–14. https://laescenaencurso.wordpress

Goldberg, R. (2012). *A arte da performance: Do futurismo ao presente* . Orfeu Negro.

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.

Kilomba, G. (2022). *O barco*. https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat

Lopes, C. (2022). *Trilogia: A world of illusion, de Grada Kilomba, na coleção de CAM*. Centro de Arte Moderna Gulbenkian. https://gulbenkian.pt/cam/novas-aquisicoes/trilogia-a-world-of-illusions-de-grada-kilomba-na-colecao-do-cam/

MAAT. (2022, 18 de janeiro). *Grada Kilomba: O barco / The Boat*. https://ext.maat.pt/cinema/grada-kilomba-o-barco-boat

MAAT. (2021, 17 de setembro). *The Boat: Poem and performance by Grada Kilomba*. https://ext.maat.pt/CINEMA/BOAT

Martins, L. (2003). Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. *Letras*, 26 (Limites e Fronteiras), 63–81.

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.

Mattiuzzi, M. (2016). *Merci beaucoup, blanco! Escrito, experimento, fotografia, performance* (Oficina Imaginação Política, Org.). 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva. https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup__blanco_michelle_mat

Mattiuzzi, M. M. (2013). Breviário sobre uma ação performática: Só entro no jogo! *eRevista Performatus Inhumas*, 1(5), 1–9. https://doi.org/ISSN 2316-8102

Morais, T. M. L. (2017). *A metaperformance como operador de construção autobiográfica: Uma investigação teórico-prática* [Dissertação de doutoramento]. Universidade do Porto.

Pagotto, G. (2023). Confluências entre arte e natureza na contemporaneidade em corpos latino-americanes [como entidades] nas artes visuais: Ana Mendieta, Panema e Uyra Sodoma. *Revista Científica de Artes/FAP*, 28(1), 1980–5071. https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mito

Perniola, M. (2006). A arte e a sua sombra. Assírio e Alvim.

Sodoma, U. (2021, 18 de setembro). *Romper, perfurar: Série Retomada*. https://www.flickr.com/PHOTOS/156456635@N08/51458344857

Rafael Campos, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Brasil, Portugal

E-mail: arqrafaelcampos@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.21747/9789899082908O/v4a3


ARTWORK: EDGAR ACEVEDO

