

---

## **CORPOS EM DIÁSPORAS: PERFORMANCES CONTEMPORÂNEAS DECOLONIAIS NAS NARRATIVAS DE ARTISTAS NEGRAS**

**Anna Caroline de  
Jesus Araújo**

Mestra pelo Programa de Pós-  
graduação em Ciências  
Humanas e Sociais -  
PPGCHS/UFOB.

### **Resumo**

Corpos em diásporas: performances contemporâneas decoloniais se trata da análise dos discursos por trás das narrativas subjetivas de artistas negras que trabalham com o corpo para fazer a arte e ressignificações das dores sofridas pelo racismo. O corpo é tido como uma arma de denúncia e uma tela de “fazer artístico” contemporâneo, sendo a performance e a oralidade, principais veículos de denúncia social e dos resquícios coloniais. Entender como o racismo operou nas vidas das mulheres negras e como sua marca reverbera até a atualidade nas esferas sociais é crucial para praticar o desaprender colonial, e reaprender sabedorias e conhecimentos que por muito tempo foram marginalizados. Utilizar a arte do corpo, interagindo com o público, é uma das principais ferramentas da arte contemporânea; inquietar, denunciar e ressignificar.

**Palavras-chave:** Corpo. Decolonial. Performance.

O corpo humano é uma estrutura física que ocupa espaço. E, ocupar espaço, já é um ato político. Esse corpo, constituído de diversos membros e que possui sentidos, é também território de manifestações, sejam elas artísticas, políticas, culturais e também religiosas. É através do nosso corpo, que nos expressamos perante algo na sociedade, é através do nosso corpo que nos mantemos vivos. O corpo em diáspora é uma estrutura dispersa em decorrência de um fator. Nas performances artísticas, esse corpo é o principal instrumento produtor dessa linguagem, é o comunicador de algo ou alguma coisa. O corpo decolonial é uma forma de resistir à colonização e de desconstruir padrões, confrontando a norma. Os corpos de pessoas negras são corpos marcados socialmente. A função da arte contemporânea na linguagem da performance é fazer desses corpos, corpos em protestos. Ou seja, corpos que têm uma consciência social e racial, articulando sua re-existência e suas ações em forma de protesto as imposições sociais, históricas, culturais e entre outras. É uma articulação entre corpo, memória, resistência, arte e território.

Pode um corpo ser uma ferramenta de manifesto? Quando o corpo fala, rasga carne, bate, dança, canta, se expande, questiona, denuncia, intervém, pensa... o corpo manifesta. Ser ferramenta de denúncias, de anos de escravização de povos ditos, subalternos, ser voz que é ouvida é ser manifesto. Artistas performers negras manifestam em suas artes corpóreas as questões identitárias e suas imbricações.

Em seu livro “El cuerpo como territorio de la rebeldia”, a autora e artista Julie Barnsley (2006) diz como esse corpo se manifesta, transforma e comunica através de movimentos, da sua força e da sua vitalidade:

El cuerpo humano participa constantemente y de manera compleja dentro de la vida en todo momento. Cada segundo sus paisajes internos y sus manifestaciones externas se transforman. Dentro de los territorios de la danza contemporánea se investiga libre y ampliamente sobre la fenomenología intrínseca del cuerpo y del movimiento, concienciándolo, reordenándolo y comunicándolo. Plasmando una información única, un conocimiento vivido corpóreamente. A través de los cuerpos en movimiento, la vitalidad, las fuerzas y las energías de la existencia se concentran, intensifican, manifiestan y se les presenta de esta manera a la atención de los demás. Kazuo Ohno nos dice: “tu cuerpo es tu madre, te provee el universo”. (BARNSELEY, J,2006, p.70-71).

De acordo com Hasbeart (2000), o corpo não pode ser tratado de modo neutro e universal, pois tem raça, sexualidade e gênero, além, é claro, de idade (faixa geracional) e classe socioeconômica. O autor também menciona o corpo político como conjunto de

elementos materiais e das técnicas que servem como armas, como por exemplo, a via de comunicação para as relações.

Colaborando com a argumentação de Hasbeart, atribuo à essa análise do corpo político, portador de técnicas que servem como arma, pensando de que forma usar essa “arma”, e quando usar. Pensar esse corpo que não é neutro, como um território de biopolíticas.

Se tratando de artistas performers negras, esse corpo utilizado no estado da arte, tendo sua subjetividade como elemento impulsionador de uma ação na contemporaneidade, o produto artístico deixa de ser uma arte de fins estéticos apreciáveis e passa a ser uma manifestação de cunho político e social. Sendo a princípio, uma arte para questionar, comunicar, protestar e dar voz a toda uma comunidade que compartilha dos mesmos fins políticos e sociais. A descolonização de corpos diaspóricos no âmbito da arte, faz com que o público, relacione o passado e presente, questionando as estruturas sociais em que vivemos.

A colonialidade foi um processo doloroso, onde um determinado povo exerceu domínio político sobre outros povos, um processo escravista favorecendo o sistema capitalista (MIGNOLO, 2017).

O pensamento descolonial e as opções descoloniais (isto é, pensar descolonialmente) são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da Europa como entre a Europa e as suas colônias (MIGNOLO, Walter. 2017, p. 6).

Não podemos pensar a colonialidade sem nos remeter à modernidade. A colonialidade foi constituída pela raça, e então, para pensar a decolonialidade, precisamos pensar também a raça (MIGNOLO, 2017). E é importante mencionar que a constituição da raça na perspectiva da colonização, não se estabelece apenas na cor de pele. Podemos citar como marcadores sociais de raça a religião e a cultura.

Em seus estudos sobre Colonialismo do Poder, QUIJANO (2019) fala sobre as identidades sociais historicamente marcadas: indígenas, negros e mestiços. A raça e a identidade foram os principais instrumentos de classificadores sociais básicos da população na colonização. Os colonizadores, raça dominantes, começaram a se denominarem como brancos, e os negros e indígenas foram reduzidos à escravidão. O fim

da escravidão da população indígena se deu para impedir com que a população sofresse um extermínio. Durante a colonização, somente os brancos exerciam trabalhos remunerados (QUIJANO, 2019).

A raça, sendo o principal marcador social, justifica o racismo de toda uma história. Se apropriar dessa memória colonial dolorosa, levando sua subjetividade para os questionamentos sobre o racismo, faz com que os artistas que trabalham artes corporais possam falar com propriedade e vivência no que diz respeito às temáticas artísticas de cunho racial. Trabalhar o corpo, a voz, a alteridade já é uma atitude descolonial. O corpo é um importante elemento visual carregado de simbologias e informações construídas por toda a sua vivência em uma determinada sociedade. A corporeidade que construímos ao longo da nossa vivência é também resultado de uma memória dolorosa. Mulheres negras têm a sua vivência, a sua condição de mulher, o seu território/corpo sempre questionado. Memória e presente, estão sempre lado a lado para os sujeitos que já tiveram suas existências questionadas e/ou reduzidas a nada.

Em seu livro “Memórias da Plantação” KILOMBA (2008) faz um compilado de episódios de racismo cotidiano, reencarnando um passado colonial, expondo essa realidade traumática que até nos dias de hoje, ainda é uma ferida para nós. É interessante como KILOMBA, se coloca na sua escrita, deixa sua subjetividade como princípio e, paralelo a isso, trabalha também a subjetividade de outras mulheres negras, mulheres essas que são ouvidas pela própria autora. Devido ao racismo, pessoas negras experienciam uma realidade diferente das brancas e, portanto, questionamos e avaliamos essa realidade de maneira diferente (KILOMBA, 2008).

Experienciar uma realidade diferente do outro, sendo esse outro o sujeito que se beneficia do processo colonial, é uma experiência de vida que para muitos pode ser traumática. Quando uma mulher negra produz conhecimento, seu conhecimento carregado de subjetividade se expande para além de um produto final, esse conhecimento incorpora todo um discurso onde a dor e a opressão são objetos de análises primordiais. Essa ação reverbera nas performances de mulheres negras, seus trabalhos de viés político são também ferramentas discursivas contra o sistema opressor. E estão em avaliação por outros sujeitos na sociedade o tempo todo. Em nossos corpos, corpos de cor, haverá sempre um olhar do outro sobre nós. E muitas vezes, ou quase sempre, esse olhar é de manifesto da colonialidade.

Sobre o corpo e a corporeidade que se dispõem nesse discurso político, Le Breton em suas palavras traz a compreensão de como entender a subjetividade do corpo e a sua vivência inserida na arte e na cultura, sendo elas agenciadoras sociais, através das palavras de Le Breton (2007).

[...] pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transformando-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural (LE BRETON, 2007, p.08).

Explorar o corpo como forma ativa e produtor de arte a partir das vivências, é também colocar o artista como o próprio autor da sua arte. Se por um lado podemos articular memória e arte como potências de criação, por outro lado é preciso reconhecer que essa articulação é permeada de dor e trauma. A partir da perspectiva de visão, o receptor desse produto artístico, não está somente analisando um produto final, ele está sendo atravessado por uma potência discursiva histórica e inquietante. Sendo a performance, uma arte conceitual questionável, o corpo do performer também é atravessado com a recepção da sua arte. A artista se contamina com a recepção do seu público, e essa ação de dar e receber, é muito importante para a performer, mesmo que algumas devolutivas podem não serem satisfatórias, se faz necessária. A inquietude dos receptores de uma performance, geralmente é um dos objetivos da/o artistas/os.

O discurso, o ato de poder falar, tendo alguém a ouvir, já é uma ação descolonial. Todo o período de escravização, o escravizado era silenciado, era tirada de seu corpo a potência da voz. Esse projeto de silenciamento foi recriado a partir de uma mordança/máscara nos rostos dos escravizados. O falar e ouvir é uma negociação entre quem tem a voz para falar e quem tem o corpo para também ouvir. Alguém só pode falar quando a sua voz se faz ouvida. O falar é um exercício de poder e domínio dos colonizados e colonizadores (KILOMBA, 2008).

A máscara, portanto, levanta muitas questões: por que deve a boca do sujeito Negro ser amarrada? Por que ela ou ele tem que ficar calado(a)? O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase "quieto como é mantida". Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém

está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo (KILOMBA, 2008, p.41).

Ser um corpo negro, portador de voz, de posicionamento político e de criação de arte, é uma grande ruptura de todo esse silenciamento colonizador. Sendo o ato de falar, um ato já performático, pois ter voz e ser ouvida é um processo descolonial, artistas negras podendo falar sobre seus próprios trabalhos, sobre seus processos artísticos, sobre toda uma análise de laboratório do corpo do artista alinhado a sua subjetividade em uma sociedade ainda ancorada na colonialidade e com regimes capitalistas é um grande “perigo” aos “colonizadores”.

A autora Juliana Rosa de Souza (2017, p.289, citando TAVARES, 2012, p. 81) sobre o corpo do sujeito negro afirma: o corpo do sujeito diaspórico se constitui como “arquivo e arma”. O corpo se faz elemento potente, local de resistência à imposição cultural, ao controle, à colonização.

As práticas corporais, portanto, se constituem enquanto saberes e práticas de resistência que emergem na “necessidade de sobreviver em um território que impõe uma língua e uma cultura do colonizador” (SOUZA, 2017, p.289). Como Souza diz, as práticas corporais são formas de resistência, e compreendo também, formas de denúncias de todo um sistema opressor, o corpo se torna potência discursiva e território permeado de saberes e práticas “gritando’ por liberdade.

A oralidade é elemento primordial da culturas negras e afro-brasileiras, tirar a voz de corpos negros, além de um violento silenciamento social é também um ataque a sua cultura e sua memória. Ao atravessar o Atlântico, os navios negreiros não trouxeram em seu interior corpos vazios sem nome e documento. Trouxeram vidas, memórias, culturas e vivências, que mesmo silenciadas, estão presentes nesses corpos escravizados.

Leda Maria Martins (1997) faz um apontamento em um trecho do seu livro “Afrografias da Memória” sobre a bagagem Histórica e Cultural que os negros escravizados trouxeram para o Brasil:

Como nos relembra Gates, os africanos que cruzaram o Mar Oceano não viajaram e sofreram sós. Com o nossos ancestrais vieram as suas divindades seus modos singulares e diversos de visão de mundo, sua alteridade linguística, étnica, religiosa, cultural, suas diferentes formas de organização social e de simbolização do real. As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros

códigos e sistemas simbólico, escritos e/ou parágrafos, com que se confrontaram. (MARTINS, 1997, p.25-26).

Esses corpos são permeados de signos e vivências, essa vivência colonial se remete ao presente em outras formas de opressões raciais. Não ser um corpo negro que está inserido nas estatísticas de violências sociais, quase sempre por questões históricas e raciais, é contra todo um sistema de poder, onde os corpos negros subalternizados estão lutando para se manterem vivos. Se manter vivo sim! Corpos negros não são invisíveis. Performar corporeidade negra em uma sociedade colonizada é manter viva uma história.

A artista e performer Priscila Rezende (2010), em sua performance intitulada “Bombril” nos apresenta um trabalho artístico subjetivo e também político. Ao tratar da estética negra, em destaque, o cabelo crespo. Rezende nomeia sua performance com um apelido que a sociedade utiliza de forma pejorativa ao se referir aos cabelos crespos e como esse indivíduo está inserido em um meio social. Questionando também o lugar onde esse corpo negro está, quais lugares ele ocupa. Rezende insere em seu discurso político, além de raça, o gênero.

O corpo negro carrega em si marcas e memórias de uma história de colonização, exploração, violência estrutural, e os estigmas do racismo contemporâneo. Da mesma forma, o corpo feminino carrega em si os estigmas e marcas da violência e dominação patriarcal. Muitas artistas têm reivindicado seus corpos como lugar de protesto, contestação e resistência ao utilizá-los como meio e suporte para propor uma poética carregada de crítica sociopolítica, trazendo como tema central, por meio da performance, questões de opressão racial e de gênero e uma forte crítica ao discurso colonial. Hall em “Que negro é esse na cultura negra?” nos traz a reflexão de como as tradições diaspóricas têm encontrado sua vida cultural principalmente na música e no corpo, “como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos”.

Questionar também o corpo da mulher negra paralelo a colonialidade de poder, é tentar entender que, além da violência racial, esses corpos também são atravessados pela violência de gênero. A categoria “mulher” não era afirmada para as mulheres negras, os corpos negros “femininos” eram nomeados de fêmeas, uma relação entre o negro e o animal. Fêmeas eram julgadas do ponto de vista da compreensão normativa como “mulheres”, a inversão humana de homens. Desse ponto de vista, pessoas colonizadas tornaram-se machos e fêmeas (LUGONES, 2014, p.937).

Maria Lugones (2014) em seus estudos sobre colonialidade de gênero faz um aporte sobre como a mulher passa por um processo violento de redução do ser, a desumanização do colonizado e a violência identitária que as mulheres negras sofreram. Decolonizar através dos corpos, gênero e raça na performance é transformar um corpo antes, frágil permeado externamente por palavras pejorativas, transformando-os em agentes ativos de poder, que rejeita o sistema opressor, que deixa de ser objeto e passa a ser sujeito ativo.

A performance atua na modificação das experiências do cotidiano. Uma mulher negra vestida de mucama lavando louças com o seu cabelo crespo nas calçadas de uma capital, traz um impacto para todos aqueles que por ali passaram e assistiram ao evento. A ação da performance autobiográfica, que tem a sua subjetividade a principal motivadora, tem a função de um agente social, rompendo com o academicismo e tirando a sua plateia da zona de conforto.

Bom-Tempo (2014) explica que as ações performáticas problematizam os limites colocados para os contextos de vida, trazem aberturas e provocam fissuras para promover uma educação que, ao mesmo tempo, desaloja estagnações de signos fixados pela cultura e reflete sobre os significados disparados pela arte performática.

Pensar também a reinterpretação feita pelo público é algo para ser levado em compreensão, cada sujeito que assiste a uma ação artística irá interpretá-la de uma forma, em que seu repertório artístico, cultural e visual será um componente de suma importância para a compreensão. Todo público irá internar a obra de arte a partir da sua subjetividade.

Parafraseando Anzaldúa (2000) quem nos deu permissão para praticar o ato de fazer arte? Por que eu sou levada a performar?

Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesmo também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. (ANZALDÚA, 2000, p.232)

O que leva uma artista negra a performar se não o desejo de externar uma inquietude que o mundo real não a contempla? E se essa forma de externa for através da escrita? E a escrita também não poderia ser uma forma de arte corporal, sendo o ato de



escrever executado por um membro do corpo? Ao escrever, desenhar, pintar, todo o nosso corpo está envolto nessa atividade, nossa postura corporal muda, nossos membros buscam uma posição confortável, caso seja uma pintura ou desenho, precisamos colocar nossos corpos em determinada posição para conseguir o enquadramento e a melhor perspectiva de forma.

O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em todo nosso corpo reina uma atmosfera de incertezas. Sei que se quiser fumar, terei que estender o braço direito e pegar o pacote de cigarros que se encontra na outra extremidade da mesa. Os fósforos estão na gaveta da esquerda, é preciso recuar um pouco. Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção do meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema do eu do mundo- definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética afetiva (FANON, 2008, p.104).

Nessa citação acima, FANON (2008) explora como se desenvolve o esquema corporal no cotidiano, de forma implícita. Ele coloca como o corpo e o mundo se integram, estabelecendo diálogos e afetos. Sobre a performance da escrita, ANZALDÚA (2000) com suas palavras diz:

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida (ANZALDÚA,2000, p.234-235).

Anzaldúa insere o corpo na sua escrita de uma forma extremamente potente, de forma que não tem como desassociar o corpo da escrita. Vamos pensar na corporeidade da mulher que escreve estas palavras “O recurso é ancorar o corpo em um cigarro ou algum outro ritual. E quem tem tempo ou energia para escrever, depois de cuidar do marido ou amante, crianças, e muitas vezes do trabalho fora de casa?” (ANZALDÚA,200). Percebe-se que é um corpo marcado por problemas sociais, um corpo cansado, um corpo sobrecarregado da rotina do dia a dia. O que esse corpo irá externar se não a suas inquietações e angústias?

Pensar a performance a partir de inquietações é também uma forma de fazer com que os medos, anseios e revolta sejam externadas. Na performance o artista tem a liberdade de fazer acontecer, ele não é obrigado a explicar o que faz. O artista “grita”, e cada um faz a leitura que quer, da forma que quer, ou às vezes nem quer. Faz parte. A

arte é uma via de mão dupla, o artista performa para alguém. O que seria da performance se não existisse um público? O que se comunica quando não se tem um receptor?

Butler (2018) fala sobre os corpos manifestantes em esferas de políticas sociais e sobre as aparições corpóreas em espaços públicos. Afirma que o corpo é um objeto de manifestação. Os estudos de Butler são primordiais para poder pensar a performance coletiva e pensar a rua como um palco, ou seja, várias pessoas reunidas como assembleia, exercendo direitos, um direito plural e performativo. Como a autora mesmo menciona, o povo, a população reunida, se forma um corpo político e suas manifestações são atos performáticos carregados de representações.

Afinal de contas, existe uma força indexical do corpo que chega com outros corpos a uma zona visível para a cobertura da mídia: é esse corpo, e esses corpos, que exigem emprego, moradia, assistência médica e comida, bem como um sentido de futuro que não seja o futuro das dívidas impagáveis; é esse corpo, ou esses corpos, ou corpos como esse corpo e esses corpos que vivem a condição de um meio de subsistência ameaçado, infraestrutura arruinada, condição precária acelerada. (BUTLER, 2018, p.12)

Muitas vezes, nessa forma de performance coletivas, nem todos ali naquele espaço são artistas, e na verdade para fazer uma manifestação performática nas ruas, não precisa necessariamente se rotular como artista. São apenas um coletivo de pessoas reunidas, exercendo seus direitos em conjunto. Podemos questionar; as identidades negras são construídas a partir das performances artísticas ou as performances que são uma extensão das identidades já construídas em pleno questionamento?

[...] as construções identitárias se afirmam e constantemente se reinventam, via gestualidade, ritualidade e processos de criação, dramatizando e pulverizando as velhas identidades construídas via discursos político-ideológicos. Como manifestações de encruzilhadas, agenciam, a partir da memória e da criação, corporeidades que anunciam e enaltecem a diversidade das identidades negras tecidas nas práticas corporais que se movimentam na vida cotidiana. (MARTINS, 2002, p. 71).

Portanto, as identidades negras também são construídas com a ferida da colonização, são contribuintes para os trabalhos de artistas negras que têm a sua base de criação artística a partir das suas subjetividades, na sua condição de mulher e de negra. Essas mulheres têm autonomia e vivência nos conceitos apresentados, sempre levando em consideração a exposição de seus corpos perante o sistema social e patriarcal.

Essas mulheres são história, são gente, e gente é matéria, é corpo. A performance se acentua como uma verificação da negritude em suas identidades e sua construção é amplamente discursiva em diversos contextos sociais. As mulheres negras performer se afirmar em seus corpos, ancorada em seus passados, mas mantendo uma visão crítica das vivências na contemporaneidade.

O conceito estabelecido sobre negritude e identidade, trabalhadas no singular, faz conexão direta ao que posso chamar de um processo discursivo ideológico, processo discursivo porque compreendo que seja um conceito que nunca se fecha, está sempre em simbiose. Esses processos discursivos sobre identidade e negritude abordam importantes aspectos no que se refere a políticas públicas e sociais para a população negra. Sendo que as performances fazem parte de uma encruzilhada, onde se cruzam vários discursos políticos e ideológicos através das suas próprias construções identitárias carregadas de subjetividades.

Falando em discurso, verbalizando anseios e externando angústias, trago o discurso de Sojourner Truth, mulher negra escravizada em Nova Iorque, tornada livre em 1787. Essa performance da oralidade proferida por Sojourner foi durante uma intervenção na Women's Rights Convention em Akron, Ohio, Estados Unidos, em 1851 em uma reunião onde se discutia o direito da mulher.

Após ouvir os pastores falarem que as mulheres não deviam ter os mesmos direitos que os homens por serem frágeis e intelectualmente débeis, alegando que Jesus foi um homem e não uma mulher, sendo a primeira mulher pecadora, Sojourner se levanta e profere as seguintes palavras:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? Daí aquele homenzinho de preto ali disse que a mulher não pode ter os mesmos direitos que o homem porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com isso. Se a primeira mulher que Deus fez foi forte o bastante para virar o mundo de cabeça para baixo por sua própria conta, todas estas mulheres juntas aqui devem ser capazes de conserta-lo, colocando-o do

jeito certo novamente. E agora que elas estão exigindo fazer isso, é melhor que os homens as deixem fazer o que elas querem.

E qual melhor exemplo de performance da oralidade e corporal, cruzada de discursos políticos sobre raça, gênero e classe, tendo sua subjetividade como elemento primordial se não o próprio discurso de Sojourner Truth? “Eu não sou mulher?” É uma pergunta simples e direta que faz o cruzamento de dois marcadores sociais; raça e gênero. A performance da oralidade de Truth nos ensina o porquê, por muito tempo, os brancos preferiam nos silenciar, calar as vozes que eram mais fortes e profundas do que qualquer chicote.

## REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229, jan. 2000.

BARNESLEY, J. 2006. **El cuerpo como territorio de la rebeldía**. Caracas: Unearte.

BOM-TEMPO, Juliana Soares. **Performance e Educação**: uma função-educador agenciada por intervenções no urbano. Educação, Santa Maria, v. 39, n. 3, p. 553-566, set./dez. 2014. Disponível em:  
<https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/14183>. Acesso em: 25 mar. 2019.

BUTLER, Judith. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia.

FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs** (Pele negra, máscaras brancas). Editora da Universidade Federal da Bahia, 2008.

HASBEART, Rogério. **DO CORPO-TERRITÓRIO AO TERRITÓRIO-CORPO (DA TERRA)**: CONTRIBUIÇÕES DECOLONIAIS. GEOgraphia,RJ vol: 22, n.48, 2020.

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

LE BRETON, D. A sociologia do corpo. Tradução de Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, Dec. 2014. Disponível em  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2014000300013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000300013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em  
26 Jul. 2022. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2014000300013>.

MARTINS, L. M. **Performance do Tempo Espiral**. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. (Orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69 - 92

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MIGNOLO, Walter D. **COLONIALIDADE: O LADO MAIS ESCURO DA MODERNIDADE**. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 32, n. 94, e329402, 2017. Available from: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092017000200507&lng=en&nrm=iso). access on 23 Feb. 2021. Epub June 22, 2017. <https://doi.org/10.17666/329402/201>

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>. Acesso em: 08.out.2019.

REZENDE, Priscila. ANTONACCI, Maria. **UM CORPO-ARTE EM PROTESTO**. Seminário de Iniciação Científica Universidade do estado de Santa Catarina. p. 01. s/a.

SOUZA, Julianna Rosa de. **Personagem Negra**: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramaturgica brasileira. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, maio/ago. 2017.

Recebido em: 27/08/2024

Publicado em 27/11/2024