


“MINHA RESPOSTA AO RACISMO É A RAIVA”: PRISCILA REZENDE, INTERSECCIONALIDADE E IMAGENS DE CONTROLE

 10.5935/2177-6644.20230003

“MY RESPONSE TO RACISM IS ANGER”: PRISCILA REZENDE, INTERSECTIONALITY AND CONTROLLING IMAGES

“MI REACCIÓN ANTE EL RACISMO ES LA IRA”: PRISCILA REZENDE, INTERSECCIONALIDAD Y IMÁGENES DE CONTROL

Rafaela Rodrigues de Paula *

 <https://orcid.org/0000-0003-1978-2199>

Steffane Pereira Santos **

 <https://orcid.org/0000-0002-6457-7517>

Charles Luiz da Silva ***

 <https://orcid.org/0009-0001-2954-9940>

Resumo: O presente trabalho busca refletir o lugar da interseccionalidade como uma ferramenta analítica potente para melhor visibilizar as experiências específicas que perpassam os corpos de mulheres negras, atravessadas pelas sobreposições de marcadores como raça, gênero, classe e entre outros. A partir da trajetória e trabalhos da artista mineira Priscila Rezende, iremos compreender e discutir sob luz dos marcadores sociais da diferença, as reproduções de imagens desumanizantes na sociedade brasileira a partir do conceito de imagens de controle e os processos de autodefinição que são presentes em performances da artista que interpelam diretamente as vivências de mulheres negras.


Palavras-Chave: Priscila Rezende. Marcadores sociais. Autodefinição. Imagens de controle.

Abstract: This text seeks to reflect the place of intersectionality as a powerful analytical tool to better visualize the specific experiences that permeate the bodies of black women, marked by overlapping markers such as race, gender, class, among others. From the trajectory and works of the artist Priscila Rezende, we will understand and discuss, in light of the social markers of difference, the reproductions of dehumanizing images in Brazilian society from the concept of images of control and the processes of self-definition that are present in performances of the artist that directly challenge the experiences of black women.


Key-words: Priscila Rezende. Social differences. Self-definition. Controlling images.

Resumen: El presente artículo busca reflexionar el lugar de la interseccionalidad como una poderosa herramienta analítica para mirar mejor las vivencias específicas que permean los cuerpos de las mujeres negras, marcados por marcadores superpuestos como raza, género, clase, entre otros. A partir de la trayectoria y obra de la artista Priscila Rezende, comprenderemos y discutiremos, a la luz de los marcadores sociales de la diferencia, las reproducciones de imágenes deshumanizantes en la sociedad brasileña a partir del concepto de imágenes de control y los procesos de autodefinición que son presentes en performances de la artista que desafían directamente las experiencias de las mujeres negras.

Palabras-clave: Priscila Rezende. Marcadores sociales. Autodefinición. Imágenes de control.

* Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).  <http://lattes.cnpq.br/7669416946157276> - E-mail: depaularafaclar@gmail.com.

** Mestranda em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).  <http://lattes.cnpq.br/4327831744357639> - E-mail: steffanespereira@gmail.com.

*** Mestre em Educação Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), com bolsa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).  <http://lattes.cnpq.br/4227147905190436> - E-mail: charlesluizdasilva@gmail.com.

Introdução

*As mulheres respondem ao racismo.
Minha resposta ao racismo é raiva.
Eu vivi boa parte da minha vida com essa raiva, ignorando-a, me alimentando dela,
aprendendo a usar antes que jogasse minhas visões no lixo. Uma vez fiz isso em silêncio,
com medo do peso. Meu medo da raiva não me ensinou nada. O seu medo dessa raiva
também não vai te ensinar nada.*
(Audre Lorde, *Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo*, 2019)

O prólogo desse texto é um trecho do texto *Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo* (1981) da escritora negra Audre Lorde, que enuncia como mulheres negras podem responder ao racismo. Enquanto autores negros, com corpos em movimento, marcados por muitos lugares e vivências a nossa resposta ao racismo é a raiva. Não numa dimensão que mobiliza o lugar que ocupamos e desumaniza através de imagens que colocam mulheres negras, enquanto grupo, enquanto raivosas, mas em um âmbito que nos move e impulsiona. Onde inconscientemente nos movemos. O texto de Lorde é também algo que impulsiona Priscila Rezende.

A raiva é um vetor de impulso e por isso, ainda se faz necessário falar sobre algumas feridas abertas. Não porque não podemos e falamos sobre outras coisas, mas porque uma gama de questões mal resolvidas nos atravessam e nesse momento, talvez, não seja possível escolher o silêncio. Audre Lorde (1977:2019) não deixa de nos lembrar que essa máquina de moer gente, vai nos “triturar” a gente tenha falado ou não. Então pela escolha de não morrer engasgadas, com os nós que fecham a nossa garganta e romper com as tantas formas em que não nos deixam respirar, gritar é um alívio.

Nas muitas encruzilhadas que estamos, dispomos de um olhar epistemológico que encara e vivencia opressões interseccionais de modo outro. Lélia Gonzalez (1981) ao versar sobre a presença massiva de pessoas negras, nas lideranças dos movimentos negros, aponta para como a mulher negra enxerga o mundo para além da exploração trabalhista, mas enquanto organização racista e sexista.

De modo indissociável, as nossas subjetividades são arraigadas em nossos trabalhos, entre eles o nosso trabalho artístico. Nesse sentido, o texto em tela objetiva explorar o trabalho da artista belo-horizontina Priscila Rezende. Não em uma perspectiva que a coloque como objeto desta produção, mas enquanto interlocutora ativa que se faz presença e voz dessa narrativa, uma vez que a confecção dessa comunicação, se deu a partir de entrevista concedida pela artista e professora, a nós.

A comunicação em tela traz narrativas e mobiliza nossas experiências enquanto autoras negras e autor negro em diálogo com uma artista negra. Entendemos que a nossa experiência é crucial para essa contribuição e por isso nossas vivências estarão presentes, fazendo com que

falemos em primeira pessoa diversas vezes e enunciando um lugar que não parte do ponto convencional no cerne acadêmico de partida. Assim, nos comprometemos com romper com a invisibilidade da experiência que aponta Joan Scott (1988). Falar do lugar que somos é um marco que assume a decolonialidade ao partir contra a corrente da produção epistemológica hegemônica.

Isto posto, o presente artigo se divide em quatro seções. A primeira, buscamos discutir a potência do conceito de interseccionalidade como uma ferramenta analítica para se pensar as realidades de mulheres negras, especificamente as experiências de opressões interseccionais nas atribuições de imagens de controle a esses corpos. Apresenta-se então algumas definições de autores/as que se dedicaram a nomear de diferentes formas e discutir as consequências das sobreposições dos marcadores sociais. A segunda seção apresenta a artista mineira e seu processo de tornar-se negra e artista. Em um cenário que busca trazer as suas subjetividades e demarcar os caminhos trilhados até a construção de suas performances.

Terceira, procura analisar especialmente uma das performances da artista, a partir da perspectiva de imagens de controle da socióloga estadunidense Patricia Hill Collins. A performance em análise é: *Vem... pra ser infeliz* [2017]. E desse modo, dar luz sobre reproduções racistas e sexistas que nos atravessam, bem como versar sobre o campo da representação de mulheres negras. A quarta seção, se destina a pensar os processos de autodefinição de Collins (2019) presentes no trabalho da artista e assim, romper com imagens desumanizantes que nos são empregadas. E com esse intuito, analisamos *Purificação I* [2013] e *Purificação II* [2014], onde há uma quebra com as imagens de controle a partir do ato de autodefinir-se (COLLINS, 2019).

Marcadores sociais, interseccionalidade e imagens de controle

As discussões acerca das experiências que perpassam as mulheres negras têm ao longo do tempo ganhado um pouco mais de espaço tanto no ambiente acadêmico, na produção de pesquisas e trabalhos, como em outros ambientes da vida social como em movimentos feministas, ambos numa tentativa de abarcar as experiências desses corpos. Tais espaços carregam um histórico de dificuldade e resistência em localizar as experiências das mulheres negras, justamente pela falta de compreensão em analisar conjuntamente os marcadores sociais, como raça e gênero, que produzem as diferenças de experiências e vivências dessas mulheres, produzindo por vezes discursos que não contemplem esses corpos. Como reflete a intelectual negra Grada Kilomba (2019):

Mulheres negras têm sido, portanto, incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo no qual o sujeito é o homem negro; um discurso genderizado no qual o sujeito é a mulher branca; e um

discurso de classe no qual ‘raça’ não tem nem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico dentro da teoria (KILOMBA, 2019, p. 97).

O sociólogo José Alcides Santos (2009), corroborando a ideia, aponta que nas universidades os estudos de “[...] gênero e raça evoluíram como campos separados de investigação nas Ciências Sociais” (SANTOS, 2009 p. 38), não desenvolvendo nenhuma relação de interação entre esses marcadores. Tal posicionalidade ou a falta dessa, faz com que ao voltarmos o olhar para experiências das mulheres negras, cheguemos num espaço de falta de compreensão de, por exemplo, de qual(is) experiência(s) e/ou opressão que aquele corpo está sendo perpassado. Como é relatado pela pesquisadora Kimberlé Crenshaw (2002) na situação da fábrica *General Motors*, que não contratava mulheres negras. A fábrica recorria nas denúncias de acusação de racismo, uma vez que contratava homens negros, recorria nas de sexista/machista, uma vez que contratava mulheres brancas. Era preciso então a compreensão da experiência interseccional de mulheres negras, que traria algumas especificidades para entendimento da não contratação desse grupo pela fábrica.

Tal compreensão da interação dos marcadores iniciais de raça e gênero, e depois a intersecção com outros como classe, faixa etária, nacionalidade, sexualidade entre outros, foi, e ainda é, nomeada e pesquisada de várias formas por diferentes pesquisadores. Por exemplo, a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1983) reitera sobre a dupla discriminação as quais mulheres negras estão expostas na sociedade brasileira: o racismo e o sexismo. Rompendo com uma lente monofocal a respeito de opressões e apontando como estas se imbricam. Em outro campo, a própria nomeação “interação”, é estudada por Santos (2009) o qual aponta os “efeitos interativos” desses marcadores. Crenshaw (2002) que a partir dos seus trabalhos nomeia de “interseccionalidade”, trata a intersecção entre raça e gênero que trariam uma experiência e posição única às mulheres negras.

Ainda sob luz da interseccionalidade, Collins & Sirma Bilge (2021) corroboram com a compreensão da imensa heterogeneidade que caracteriza o uso, o entendimento e a aplicação do conceito de “interseccionalidade”. Grupos sociais diversos aplicam uma variedade de usos de seu entendimento do conceito (COLLINS; BILGE, 2021). Já a socióloga francesa Danièle Kergoat (2010) argumenta a experiência de uma “consustancialidade” pensando as relações sociais, a autora localiza as influências variáveis dos marcadores sociais de gênero, classe e raça nas relações.

Importante ressaltar que o pesquisador, e as pesquisadoras supracitados compreendem sempre pela perspectiva da interação dos marcadores sociais da diferença que produzem determinados efeitos, e nunca numa relação de adição de desigualdades, por exemplo: na situação das mulheres negras, não é raça mais gênero, e sim a interação, intersecção desses. Como coloca Kilomba, “[...] as intersecções das formas de opressão não podem ser vistas como uma simples

sobreposição de camas, mas sim como a ‘produção de efeitos específicos’” (ANTHIAS; YUVAL-DAVIS, 1992, p. 100 *apud* KILOMBA, p. 98).

A questão aqui, como bem coloca a pesquisadora Helena Hirata (2014) ao discutir os termos consubstancialidade e interseccionalidade, não é dizer qual nomeação ou abordagem é correta ou não, mas a compreensão que cada autor/as nomeou da melhor forma que lhe cabia, e principalmente todos/as trazem à tona a importância da discussão das relações, interações desses marcadores na produção de opressões interseccionais. O que, como aponta Santos (2009), a ausência dessa discussão traz efeitos teóricos como metodológicos para as pesquisas.

Do ponto de vista teórico, omitir gênero ou raça implica assumir que a atribuição de recompensas é neutra em relação ao fator omitido. Em um modelo estatístico, isso representa um erro de especificação, pois se está suprimindo uma variável relevante, correlacionada com variáveis independentes no modelo, o que enviesia as estimativas dos efeitos das variáveis independentes correlacionadas (SANTOS, 2009, p. 38).

Além dessas consequências teóricas e metodológicas, há os efeitos de invisibilização das experiências de corpos que são marcados pelas opressões interseccionais. Como aponta Kilomba (2019): “[...] o impacto simultâneo da opressão ‘racial’ e de gênero leva a formas únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas” (KILOMBA, 2019, p. 99). A título de exemplo, trazemos no presente trabalho o conceito de imagens de controle, conceituadas pela socióloga Patrícia Hill Collins (2019), são imagens estereotipadas de mulheres negras, que tem como função aprisioná-las, controlá-las, em espaços de subalternizados.

Segundo a socióloga, as diferentes funções destinadas às mulheres negras escravizadas, seja na exploração do trabalho como cozinheiras, como amas de leites, como lavadeiras ou em outras funções, seja na ampliação desse aproveitamento enquanto corpos de exploração sexual, possibilitaram a criação de imagens construídas sobre essas; imagens refletoras do interesse de grupos dominantes em manter a subordinação, bem como manter o maior controle possível da vida dessas mulheres (hooks¹, 2020) denominando-as, por isso, de imagens de controle.

A construção e manutenção dessas imagens, estão diretamente ligadas principalmente às matrizes de dominação de raça, gênero e classe que perpassam os corpos de mulheres negras. Segundo bell hooks (2020) a construção dessas imagens postas às mulheres negras foram possíveis pela articulação entre o racismo e sexismo institucionalizado na escravidão, bem como, a expressão dos entrecruzamentos de raça e gênero que perpassam as experiências de mulheres negras. As representações de mulheres negras são baseadas principalmente e simultaneamente em papéis de

¹ Nome da autora é utilizado em letras minúsculas, uma vez que a mesma em vida deixou registrado o desejo político de ser citada dessa maneira (hooks, 2019).

raça e gênero, fazendo da interseccionalidade uma aliada a essas imagens. Assim, as representações dessas mulheres são construídas desse entrecruzamento inicial de raça e gênero, “[...] levando as formas únicas de racismo que constituíram as experiências de mulheres negras” (KILOMBA, 2019, p. 99). Assim a compreensão da interseccionalidade, consubstancialidade ou efeito interativo dos marcadores sociais, entre outras nomeações aplicadas a intersecção de marcadores sociais, é um importante instrumento metodológico que nos auxilia a identificar os desdobramentos na vida social decorrentes desses entrecruzamento de marcadores, que como colocado por Crenshaw (2002) tais cruzamentos de fluxos que vem simultaneamente, causando danos interseccionais, que são as experiências de opressões sobrepostas, as atribuições de imagens de controle. A partir então, da exibição dessas opressões interseccionais, se faz possível vislumbrar melhores condições dos sujeitos que são perpassados por elas (BENÍTEZ, 2020). Como aponta Crenshaw (2002) ao definir interseccionalidade:

[...] uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Tal potencialidade do conceito de interseccionalidade enquanto descortinar das opressões interseccionais são complementados pela escritora María Elvira Díaz Benítez (2020, s.p.) a qual coloca à “[...] necessidade de se perceber que as categorias de diferenciação produzem efeitos distintos dependendo do contexto, do momento histórico analisado e das especificidades econômicas, culturais e sociais daquele contexto”. Tendo isso em vista, a partir da ótica da interseccionalidade dos marcadores sociais que perpassam os corpos, experiências e trajetória das mulheres negras, discutiremos como as imagens de controle aparecem nas produções artísticas de Priscila Rezende.

Ser e tornar-se: Priscila Rezende em primeira pessoa e grifos sobre a construção de si

Priscila Rezende é uma artista mineira de Belo Horizonte, onde nasceu em 1985 e segue a experienciar vivência e trabalho há 38 anos. Priscila conta que de alguma maneira as artes sempre permearam a sua vida, desde a adolescência passou a apreciar muito a música e acompanhar shows, a fotografia já era algo que a sua mãe gostava muito e ela começa a fazer registros dos shows que ia. O desenho também fez parte das experimentações de Priscila ao longo de sua vida, chegando a fazer cursos livres de desenho na infância e adolescência, porém, ela mesma afirma que passou a

compreender que não sabia o que era arte até ingressar na graduação. Nessa busca entre conciliar as artes e seus anseios profissionais, Priscila ingressou no curso de Artes Plásticas na Escola de Guignard - Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) em 2008, também em Belo Horizonte.

Durante a graduação a artista diz que passou por uma série de experimentações, se descobrindo através da fotografia e é nesse momento que as performances começam a ganhar um maior espaço dentro de suas produções. Dois motivos aqui nos chamam a atenção para esse ato de se enveredar, o primeiro é o fator econômico envolto na produção e a artista situa que as performances necessitavam de poucos recursos em comparação com outras expressões artísticas; o segundo motivo é o recado político que é passado através da utilização de seu corpo negro nas performances, algo que iremos nos debruçar ao longo do presente trabalho. Priscila se formou em Artes Plásticas com habilitação em fotografia e cerâmica, apesar de ir se afastando cada vez mais da fotografia e vir aprimorando as suas performances desde antes do término da graduação. Almejando as análises de suas produções, entendemos como parte importante do processo não apenas a autorização dos usos do trabalho da artista, bem como a necessidade de um diálogo com ela, acreditando serem as produções de Rezende correlacionadas às suas experiências como mulher, negra, artista, pesquisadora, entre outras experiências.

Dessa maneira realizamos uma entrevista extensa, *online*, com duração de quase duas horas com a artista. Sem um roteiro fixo solicitamos que a mesma compartilhasse um pouco de sua trajetória de vida e os processos criativos das produções por nós escolhidas para serem analisadas no presente texto. Com portfólio extenso, Rezende traz performances que envolvem raça, identidade, memória e principalmente as experiências de mulheres negras, que emergem de um lugar situado em relação a essa artista. Marcadores que se destacaram quando a artista constrói a linha do tempo de suas performances e da sua identidade racial. Seu processo de tornar-se negra², se deu de maneira imbricada ao fazer artístico:

Quando eu comecei a fazer performance eu não tinha essa consciência política, na real, eu não tinha essa consciência do ser, pessoa negra e mulher, né assim, na sociedade. Eu sempre repito isso, sempre que vou falar com as pessoas sobre o meu trabalho, que é muito diferente a gente se ver e a gente saber que a gente tem uma cor de pele, uma textura de cabelo, por se ver no espelho e observar as outras pessoas e a gente ter uma consciência política do que significa isso, né assim. Porque é outra coisa, não é só você saber que você tem uma cor de pele e uma textura de cabelo. A gente precisa entender o que isso é e o que significa politicamente. Quando eu entrei na faculdade eu não tinha essa consciência. Eu realmente, não tinha isso assim estabelecido. Isso foi se desenvolvendo naquele ambiente. A Laços [performance] ela foi criada em 2010, foi meu primeiro trabalho de performance, na época eu tava fazendo disciplina de performance na faculdade. Era a primeira turma de performance. E alguns meses depois, foi quando eu criei a Bombril [performance]. A

² A perspectiva de torna-se negra no presente trabalho é manuseado a partir das contribuições de Neusa Santos Sousa. Ver: SOUZA, 1983.

Bombril foi meu primeiro trabalho assim, que eu trago essa reflexão, né, sobre essa questão racial. E quando eu fiz a Bombril assim, gente, eu confesso que eu não tinha noção da dimensão que era o trabalho, sabe. Eu queria com a Bombril, eu queria sinceramente desaguar assim, o que eu já tinha vivido, do meu incômodo, porque eu alisava o cabelo desde os 7 anos de idade. Eu decidi parar de alisar o cabelo a primeira vez com 11, 11 para 12 anos assim. Só que naquela época não tinha essa consciência né, eu falei da consciência racial. Eu parei de alisar meu cabelo com 11 para 12 anos assim, porque eu tinha uma colega na escola que ela usava o cabelo crespo e a minha mãe tinha cortado meu cabelo bem curtinho e aí, ao invés de voltar a alisar, eu só fui deixando ele crescer. E aí, eu tinha essa colega que era uma referência e eu fiquei uns 8 meses eu acho, quase um ano, sem alisar o cabelo. Só que aí depois, a minha mãe me obrigou a alisar o cabelo. E aí eu só tinha 12 anos, eu não ia discutir com ela. Chegou o fim de semana e ela falou pra mim: ‘Esse fim de semana eu vou alisar seu cabelo!’. Aí ela falou de uma forma bem imperativa e eu entendi que não era uma opção né. E aí eu fui e ela alisou. Tinha um menino na escola que ele era sempre estúpido comigo assim, ele sempre mexia comigo, sempre, sempre, sempre. E aí ela alisou meu cabelo no fim de semana. Quando eu voltei na segunda-feira, ele foi e elogiou. Ele falou não sei se ficou bonito ou uma coisa assim. Eu achei estranho porque ele era um escroto né, mas por educação eu agradei. Depois que eu agradei, ele foi e perguntou se eu vendi a casa da minha família para arrumar o cabelo (REZENDE, 2021).³

Quando a artista conta da construção da performance *Bombril* aponta sobre como esta foi constituída a partir da necessidade de desaguar as marcas profundas em sua pele deixadas pelo racismo. Sousa (1983) aponta que ser negro é um devir, uma vez que enuncia a tomada de consciência do processo ideológico que nos aprisionou em uma imagem alienada de nós mesmos. É parte do trabalho continuado de tomar posse da consciência e assegurar uma que nos incorpore com um todo. A performance, para Priscila Rezende, passa a ser um lugar de encontro deste devir. Um meio de extravasar os muitos sentimentos que nos rodeiam, enquanto mulheres negras. Entre eles, o lugar violento em que nossos cabelos são destinados.

Figura 1: *Bombril* (2010)



Fonte: Acervo de Priscila Rezende

O cabelo é parte de um todo maior da dimensão corpórea que perpassam os corpos de mulheres negras, Gomes (2003) exprime como a construção de identidades negras tem uma carga

³ Entrevista concedida aos autores em 14 de outubro de 2021.

simbólica muito forte relativa ao que tange o cabelo, seja em um aspecto de valorização ou desvalorização da estética negra. O significado social do cabelo remete ao trato que é dado à pessoa negra dentro da classificação racial brasileira, o racismo vivenciado por essa população de maneira diária tem em uma materialização estética os ataques aos cabelos, mas que, em uma perspectiva de valorização identitária, busca a ressignificação desse trato. A colonização impôs aos corpos às mulheres negras a apresentação dessas enquanto corpo-objeto, segundo Aimé Césaire (1977) a conquista colonial se dá justamente na desumanização, na potencialidade do colonizador em transformar o “outro” em besta, retirando-lhe qualquer tipo de humanidade e transformando em objeto a ser explorado e consumido. Das figuras da história como Sarah Baartman nomeada de “A Vênus Hotentote” à construção da personagem Bertoleza de *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, há nessas construções os corpos de mulheres negras com características animalescas e objetificantes.

As propostas de trabalhos de Priscila Rezende, ao tomar a posse do seu corpo próprio como sua arte, ludibria e transgridem a dimensão corpórea colonizadora objetificante imposta aos corpos de mulheres negras. Ela manuseia, elabora, retira, define, escolhe, exclui, a artista mobiliza uma nova possibilidade de ser um corpo negro que não mais é corpo-objeto, mas se torna um corpo-arte.

Esse corpo-arte pode aqui ser entendido como o que Kilomba (2019) coloca como uma dicotomia entre o sujeito e o objeto, onde o processo de objetificação retira de pessoas negras a possibilidade de criação de narrativas próprias e discursos sobre si. Ser sujeito significa o contrário, tomar para si o processo de autodefinição, sendo assim, o corpo-arte é um corpo-sujeito que reivindica o seu espaço e seu poder de se autodefinir. A autora ainda coloca que a “[...] passagem de objeto para sujeito é o que coloca a escrita como um ato político” (KILOMBA, 2019, p.28), ora, o corpo-arte então também toma contornos de ato político assim como o processo de escrita, porque é nele e nas performances desenvolvidas pela artista que será dada vazão aos seus anseios e vivências marcadas por ser uma mulher negra, reinventando essa vivência e se opondo ao que lhe é imposto, perante uma sociedade de raízes racistas.

“Um corpo-arte em protesto” (LACERDA; ANTONACCI, 2017, p. 1), “[...] da beleza que agride às belas que transgridem” (FELINTO, 2017, p. 23), são algumas definições dadas aos trabalhos performáticos da artista Priscila Rezende. Desde a infância tomada pelos interesses nas artes, e a dimensão corporal presentes nessas, a artista com sonho de menina em ser bailarina, relata os momentos de curiosidade, prática da fotografia, designs gráficos e na faculdade a descoberta e

identificação com a performance, que a princípio parece a forma mais viável economicamente de fazer sua arte:

Custa dinheiro fazer arte, então eu consigo com a performance fazer alguns trabalhos com pouca coisa, porque é o meu corpo. Então tem performances que eu criei, que eu precisava de um espelho, umas maquiagens e era isso, eu peguei um vestido que era meu, um sapato que eu já tinha, maquiagens, espelhos tudo da minha casa. [...] Houveram performances que eu criei que eu gastei por volta de dez a quinze reais. [...] Tem outros trabalhos que estão aqui engavetados porque não tem patrocínio. [...] A gente tem que se virar, quando a gente não tem patrocínio, não é herdeira (REZENDE, 2021).

A artista traz ao debate além da dimensão desse corpo que se torna arte, é uma arte de sobrevivência e resistência às diversas dificuldades que perpassam as trajetórias dos artistas. O filósofo André (2002) ao discutir as dimensões do corpo enquanto arte e vice versa coloca a necessidade de pensar: “[...] que corpo é esse de que tais artes são artes e que corpo é esse que se afirma e exprime como arte” (ANDRÉ, 2002, p. 8), a presente artista é um corpo de mulher negra, ignorar as questões econômicas estruturais que atravessam as trajetórias desse corpo num contexto brasileiro seria desconsiderar o papel importante da classe na constituição dos marcadores que perpassam esse ser. A fala acima de Priscila, revela tanto como essas questões a perpassam fazendo a encontrar na performance uma saída financeira mais econômica, mas também mais alguns impedimentos dos profissionais artistas no Brasil com o não incentivo financeiro.

Globeleza: uma imagem de controle brasileira

Collins (2019) traz em seus trabalhos a concepção de matriz de dominação, que por sua vez, se refere ao modo como opressões interseccionais estão de fato organizadas, caracteriza a organização social geral onde opressões interseccionais emergem, se desenvolvem e se reproduzem. Assim, a matriz de dominação é encarada por Collins (2019) como uma organização de poder que dispõe da presença dos grupos sociais.

A manutenção das opressões interseccionais que se desenvolvem em uma matriz de dominação de formas diversas, entre elas, a difusão de imagens desumanizantes que são aplicadas a mulheres, que objetivam normalizar a situação de subalternidade que ocupamos, para a socióloga estadunidense. Essas imagens desumanizantes, são nomeadas de imagens de controle. Essas imagens por sua vez, são mobilizadas por instituições sociais, grupos dominantes e a mídia com o intuito de nos manter enquanto segmento subalternizado, em uma sociedade que gera e reproduz opressões que se interseccionam, isto é, racista, sexista, classista entre outras formas opressivas.

Nesse sentido nos dedicaremos a trazer as representações dessas imagens, Collins (2019) aponta para a existência de cinco imagens de controle, sendo elas a *mammy*, a matriarca, a jezebel

hoochie, *welfare queen* e *black lady*. A primeira, é a própria representação da imagem da servidão. A mãe preta de famílias brancas, cuidadora, babá, doméstica. Tem como referência direta o papel de *Mammy*, em *E o vento levou* (1939). O papel foi interpretado pela atriz Hattie McDaniel, que, por sua vez, foi a primeira mulher negra a receber um Oscar por essa atuação.

A segunda, a matriarca, é a mãe negra em famílias negras, a mulher raivosa, abusiva, dura, rígida. Essa imagem, é colocada em um lugar de não abertura a dar amor e afeto aos próprios filhos. Sendo uma mãe castradora, narcisista, que não se alegra ou celebra a vida dos seus filhos. A personagem Rochelle na *sitcom*⁴ *Todo mundo odeia o Chris* (2005 - 2009), interpretada por Tichina Arnold é uma personificação dessa representação. O longa *Preciosa - Uma história de Esperança* (2009), apresenta também uma violenta imagem da matriarca, quando traz a personagem Mary, interpretada por Mo'Nique enquanto uma mãe desprezível e cruel no longa⁵.

A terceira, a jezebel *hoochie*, traz a ideia da mulher negra hiperssexualizada, insaciável sexualmente, que faz tudo por dinheiro. É uma imagem extremamente violenta, por pairar a dimensão do exercício de nossa sexualidade e seus contornos. É possível situar como o cinema estado-unidense explora a imagem dessa mulher negra desde os idos anos de 1970, até mesmo em seu movimento do *blaxploitation*⁶, onde a busca da ressignificação positiva da identidade negra no cinema é latente, porém, a imagem de mulher negra aparece tipificada dessa maneira, a atriz Pam Grier integrou diversos filmes como *The Bird Cage* (1972), *Coffy* (1973) e *Foxy Brown* (1974) onde lhe foi delegado esse papel. Também muito presente em videocliques musicais, a jezebel se aproxima em alguma medida da imagem estereotipada da mulata. Corpos de mulheres negras como destinados somente para o sexo.

A quarta imagem, a *welfare queen*, se apresenta como quase um mito em contexto estadunidense. É a rainha do bem-estar social, a imagem de uma vigarista negra e preguiçosa, que não quer trabalhar e vive de auxílios da previdência social. Se aproxima veemente da imagem propagada em contexto brasileiro, a partir da mulher que se utiliza de programas de assistência como o *Bolsa Família*. Nos EUA, é representada por Linda Taylor, mulher que foi personificada como a rainha da previdência social e foi utilizada na campanha presidencial de Ronald Reagan em 1976, como justificativa para iniciar o sucateamento da previdência social norte-americana.

⁴ Estilo de produção audiovisual do gênero comédia geralmente produzida para redes televisivas abordando cenas da vida cotidiana.

⁵ Essa interpretação também foi ganhadora do Oscar. É possível observar várias outras premiações de mulheres negras dentro da cinematografia que são resultado de papéis que se aproximam de imagens de controle.

⁶ *Blaxploitation* foi um movimento cinematográfico norte-americano que surgiu no início da década de 1970 com o intuito de valorização da produção, interpretação, direção e produções negras.

Por fim, a última, a *black lady*, é a imagem de uma mulher negra independente, que tem sua imagem propagada na ideia de que não precisa de homens e que é mobilizada para negligenciar a afetividade de mulheres negras. E que traz uma discussão contemporânea sobre as afetividades e as possibilidades de sermos passíveis, de sermos amadas.

É possível observar sobre como imagens de controles são imbricadas às organizações sociais de modo a estarem presente de modo sutil e disfarçado na vida cotidiana, mas caminhando no imaginário social de maneira a nos desumanizar enquanto pessoas negras. As imagens de controle são violentas de modo a manusear nossas fragilidades com o intuito de manter nossa subalternidade.

Isto posto, nos propomos agora a deslocar as análises trazidas por Collins (2019), para um contexto situado. Embora o conceito de imagens de controle apareça na obra de Collins (2019), em 1990, a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez adianta em quase dez anos, essa compreensão. Em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1983), Gonzalez traz uma análise sobre o carnaval e imagens que são perpetradas sobre nossos corpos em um contexto brasileiro. Essas imagens são: a *mulata*, a mãe preta e a mucama (doméstica). Ao versar sobre essas representações, Gonzalez (1983) está apontando para o lugar de desumanização que somos colocadas. Paralelamente, Kilomba (2019) em suas contribuições aponta sobre a hiperssexualização que paira nossos corpos enquanto mulheres negras a partir de uma duplicidade - enquanto mães pretas ou como corpos hiperssexualizados.

No Brasil, quando pensamos sobre a imagem desumanizante da “mulata” é indissociável não se referenciar a imagem da Globeleza. Por muito anos, uma das maiores redes televisivas do país, em canal aberto, exhibe anualmente próximo, ao carnaval, com o objetivo de promover a programação da emissora, uma Globeleza, que por sua vez, é uma mulher negra, geralmente de pele mais clara, de corpo curvilíneo, sambando seminua, ao longo da programação.

Figura 2: Imagens de algumas globelezas em anos variados



Fonte: Revista Veja

A música tema que acompanhou a presença do comercial na televisão, é o enredo *Vem pra ser feliz*, na voz do cantor e compositor Jorge Aragão. E é com essa releitura que Priscila Rezende, produziu uma de suas performances: *Vem... pra ser infeliz* (2017). Nesta performance, a artista traz uma releitura da Globeleza, marcada com palavras pejorativas que ela reuniu expostas em seu corpo, ela samba até a exaustão, enquanto as palavras coladas por adesivos, são descoladas do corpo dela em movimento. Nesta performance, a artista utiliza também a máscara de flandres. Esta máscara foi utilizada durante a escravização não somente como forma de impedir que escravizados ingerirem alimentos como cacau mas como forma direta de silenciamento a estes corpos, como aponta Kilomba (2019).

Figura 3: Performance *Vem... pra ser infeliz* (2017)



Fonte: Acervo de Priscila Rezende

Vem... pra ser infeliz (2017) é uma performance que traz aspectos diversos desse lugar de hipersexualização que nos colocam. Aqui a dicotomia entre objeto e sujeito de Grada Kilomba (2019) pode ser invocada mais uma vez. O objeto não é passível de fala, e como já dito acima, a máscara de flandres exhibe de maneira explícita esse silenciamento, se dentro do cotidiano esse silenciamento é velado e simbólico, a performance faz as vezes de escancarar essa possibilidade de ter a voz ouvida. Impedidas de eximir e criar narrativas próprias sobre si, a performance traz consigo a representação de vozes e sentimentos de mulheres negras que são cooptadas, restando a objetificação do corpo como corpos feitos para o trabalho sexual.

A máscara de flandres, além da dimensão simbólica, incorpora também uma outra dimensão violenta que nos atravessa: a de que corpos negros não são racionais. Não tendo em sua constituição

a possibilidade de serem cognoscentes. A representação do silenciamento é marcada de maneira contundente com a presença dessa máscara. Sendo cristalizada na escravizada Anásticia em famosa representação do silenciamento, que esconde e coopta o que nossas vozes poderiam dizer.

Performance realizada pela artista pela primeira vez em 2017, a mesma em entrevista dada para o presente texto relata que a ideia inicial era justamente tentar destruir a imagem e a mensagem hipersexualizada que a globeleza representava no imaginário social brasileiro, o ato de se impor e contrapor a projeção social da imagem da mulata é algo que Fanon (2008) havia colocado como esperável à medida que a população negra se insubordina e cria maneiras de se levantar contra as opressões e racismos vivenciados. Como a própria artista diz, há de se pensar diretamente as experiências dos corpos de mulheres negras para além do corpo da globeleza, completa Priscila Rezende:

A hipersexualização do corpo da mulher negra, ela acontece de diversas formas, mas eu acredito que a globeleza é esse ícone que personifica tudo isso. E para a gente que é mulher negra, a gente consegue entender como que vai muito além de uma mulher na televisão. Porque para sociedade brasileira esse personagem aparece uma vez ao ano, no mês de fevereiro naquela emissora. Só que depois que o Carnaval acaba pra gente continua (REZENDE, 2021).

Como coloca Gonzalez (2020) no carnaval há uma inversão dos espaços ocupados pela população negra durante o resto do ano, é nessa festividade que negros/as/es “[...] deixa de ser marginal pra se transformar no símbolo da alegria, da descontração” (GONZALEZ, 2020, p. 91) as mulheres negras nos desfiles das escolas de samba ocupam os lugares de rainhas, na televisão ela deixa de ocupar o mesmo papel de trabalhadora doméstica nas telenovelas e passa a ser a globeleza.

Tal inversão segundo Gonzalez (2020) é perfeita celebração do mito da democracia racial (GONZALEZ, 1983; MUNANGA, 2017), mascarando e ocultando as verdadeiras formas como esses corpos são tratados no restante do ano. E como muito bem aponta Priscila Rezende (2021): “[...] depois que o Carnaval acaba, pra gente continua”, a imagem celebrada desses corpos está em maioria ligada a imagem da “mulata”, que inclusive por vezes ganha a denotação “produto de exportação” que é um corpo sempre disponível sexualmente (GONZALEZ, 2020), o destaque dado ao corpo nu pintado da globeleza sambando, a ideia de acesso público a esses corpos a cada intervalo televisivo durante um mês, tais ideias representadas nessa personagem são cobradas diariamente aos corpos de mulheres negras.

Este aprisionamento é também ressaltado por Priscila Rezende, ao afirmar não se sentir confortável em fazer tal performance. A artista coloca a possibilidade de mais uma única exibição

com a finalidade de registro visual, para que a mesma possa exibir em formato visual, e não mais enquanto performance presencial, a mesma expõe os motivos de tal decisão.

Eu acho que não fazer mais esse trabalho, porque é um trabalho que eu me sinto muito exposta, eu já fiz trabalhos nua antes, só que esse tem essa carga muito sexualizada. Mesmo com a máscara, tem gente que não entende. Tem gente que ao invés de se sentir incomodada, as pessoas realmente acham que eu estou ali no carnaval, sambando e dançando. ‘Tem gente que não pega’ (REZENDE, 2021).

Os processos de autodefinição no trabalho de Priscila Rezende

Nos dedicaremos a debruçar sobre duas outras obras de Priscila Rezende. *Purificação I* [2013] e *Purificação II* [2014]. Essas performances, também se apropriam de palavras pejorativas que são utilizadas para se referir a pessoas negras, entre elas palavras como: mulata, macaca, devassa, moreninha, neguinha, entre outras. Em *Purificação I* [2013] a artista traz em seu corpo essas palavras quando começa gradativamente a transferir para o chão as palavras que estavam antes escritas só em seu corpo. Ao transferir as palavras para o chão com tinta guache, começa a caminhar sobre elas, deixando pegadas sobre elas, de modo paralelo a esta ação passa a lavar seu corpo e retira de sua pele todas as palavras anteriormente escritas.

Figura 4: *Purificação I* [2013].



Fonte: Acervo de Priscila Rezende

Em *Purificação II* [2014]⁷ a artista dispõe seu corpo para que o público o preencha com palavras desumanizantes difundidas na sociedade brasileira sobre corpos negros em geral e sobre

⁷ A artista chega a declarar também em entrevista concedida a nós que *Purificação III* também foi realizada, no entanto, não foi registrada.

mulheres negras em particular. Seu corpo após ser preenchido pelo espectador é lavado em água corrente.

Figura 5: *Purificação II* [2014].



Fonte: Acervo de Priscila Rezende

Purificação I e II [2013; 2014] trazem consigo o rompimento com tudo aquilo que nos diminui e que fomos chamadas. Quebra com a presença de nomeações que nos rodeiam e nos rouba a parte primeira de nós mesmos enquanto pessoas negras: a humanidade. A artista ainda traz sobre *Purificação I*:

Quando eu transfiro essas palavras para o chão é o momento em que estou recusando isso, o meu corpo não é isso, isso não define o meu corpo, não define a minha existência. E eu me purifico disso, é onde eu estou me livrando disso e me negando a ter isso como definição do meu corpo (REZENDE, 2021).

O mesmo se faz presente também em *Purificação II* quando a artista lava seu corpo em água corrente. O processo presente ao se lavar estas palavras é o processo de autodefinição. Autodefinição é um conceito presente em Collins (2019) que por sua vez, se compreende enquanto uma perspectiva ampla que desafia o imaginário das imagens de controle e rompe com elas. É possível dizer que a artista consegue fazer que suas ações individuais transformem um cotidiano duro, e por vezes, estático em processos passíveis de mudança, aí está o poder de autodefinição contido na obra de Priscila Rezende, o caminho encontrado através de suas performances.

O processo de autodefinição, isto é, se autodefinir é uma resposta às imagens de controle que foram colocadas sobre nós. É o rompimento com a desumanização, é uma alternativa ao reconhecimento. As formas de se autodefinir são diversas e fluídas e estão presentes no trabalho de Priscila Rezende quando a artista escolhe se limpar de palavras que nos limitam. Quando nos auto

definimos estamos falando em primeira pessoa e gritando que o lixo vai falar e numa boa⁸. Esse processo de autodefinição da artista em suas performances acaba por criar espaços seguros, outro conceito muito caro à Collins (2019), porque se inicia apoiando em práticas de exclusão que são as denominações pejorativas e xingamentos que mulheres negras levam ao longo de sua vida, e acaba por criar um “projeto de justiça social” (COLLINS, 2019) com a lavagem de seu corpo e despimento de todo julgamento moral e racista resultado de vivências em uma sociedade sofisticadamente racista, como a brasileira (GONZALEZ, 1988).

Rompendo com os muitos silêncios que nos fizeram quando taparam nossas bocas. Collins (2019) também diz que a busca por autodefinição acaba por colocar mulheres negras em jornadas que por vezes envolviam a “transformação do silêncio em linguagem e ação” (COLLINS, 2019, p. 24), ora, nas presentes performances a linguagem corporal faz o trabalho de transformação do silêncio em ação. Por isso, se autodefinir é uma forma de ser e estar no mundo, frente ao enfrentamento das violências que nos atravessam. De viver e estar presente, de nos colocar enquanto sujeitos que falam e são passíveis de serem escutados (KILOMBA, 2019).

Considerações Finais - transformando o silêncio em linguagem e ação⁹

*O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
o eco da vida-liberdade.*
Conceição Evaristo (2008)¹⁰

No presente artigo buscamos situar quem é a artista mineira Priscila Rezende, passamos pelo o conceito de imagens de controle (COLLINS, 2019) e como as performances da artista acabam por transgredir uma lógica imposta à mulheres negras através dessas imagens de controle em uma perspectiva de autodefinição (COLLINS, 2019).

O trabalho de Priscila Rezende traz a dimensão do rompimento com os silêncios que nos sufocam. Na dialética entre opressão e ativismo a qual propõe Collins (2019), mulheres negras estão sempre reagindo ao racismo e sexismo. Na medida que sofremos opressões interseccionais nós reagimos junto às lutas organizadas, nossa vida cotidiana e nossos trabalhos. E é dessa forma que Priscila Rezende reage às opressões sofridas - através da arte.

Dizer o não dito e vomitar os muitos nós que trazemos em nossas gargantas é uma forma de desaguar de tudo o que nos consome e nos coopta o que somos. Priscila nos diz:

⁸ Referência a Lélia Gonzalez.

⁹ “Transformando o silêncio em linguagem e ação” (2019) de Audre Lorde.

¹⁰ Trecho da poesia: “Vozes-mulheres” In: Poemas de recordação e outros movimentos, p. 24-25.

Então, quando eu realizo os trabalhos, em primeiro lugar eu acredito que estou sendo dona do meu corpo, da minha existência, para comunicar ao outro como que isso me atinge. E aí tem o não silenciamento que eu acho que é muito importante, a partir do momento que eu estou realizando os trabalhos eu não estou mais me calando. E é uma reação. Coisa que antigamente, quando eu era criança, adolescente, que eu não tinha uma consciência do racismo, eu passei por situações e ouvi coisas que eu não sabia nomear, quando esse garoto na sala de aula me perguntou se eu vendi a casa da minha família para alisar o meu cabelo, naquele momento foi uma coisa ofensiva, foi algo ofensivo que eu ouvi, mas eu não nomeei aquilo como racismo. Porque eu não entendia racionalmente que ele estava falando aquilo para mim porque eu sou negra (REZENDE, 2021).

A partir do processo de autodefinição presente em seu relato a sua forma de reagir é esta, através de ecoar a sua própria voz. Reagir às opressões interseccionais, transformando o silêncio em linguagem e ação como nos aponta Audre Lorde, enuncia os nossos usos da raiva. O rompimento com o silêncio é um ato de auto-revelação (LORDE, 2019). Priscila Rezende nesse sentido, apresenta uma forma de expressar a raiva e a dor que carregamos: a arte. Se limpar de tudo o que queriam que nós fossemos, é nos autodefinir e tomar para nós, a caneta que escreve a nossa história.

Não nos calaram antes e jamais irão nos calar agora (COLLINS, 2019).

Referências

- ANDRÉ, José Maria. As Artes do Corpo e o Corpo como Arte. **Philosophia: International Journal for the History of Philosophy**, v. 10, n. 19/20, p. 7-26, 2002.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Ed. Livraria Sá da Costa Editora, 1977.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. 1 Ed. - São Paulo: Boitempo, 2019.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, p. 171-188, 2002.
- DÍAZ BENÍTEZ, María Elvira. Muros e pontes no horizonte da prática feminista: uma reflexão. *In: Helloisa Buarque de Hollanda (Org.). Pensamento feminista hoje*. Perspectivas de-coloniais. 3 Ed. - Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 260-283.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.
- GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. [s. l., s. n.], 2003. p. 1-14. Florianópolis: Tito Sena - Faed/UDESC [[online](#)].
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político cultural de amefricanidade (1988). **Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra, essa quilombola. **Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos** São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1981].

GONZALEZ, Lélia. Racismo, sexismo e desigualdade na cultura brasileira. **Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [1983].

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, v. 26, n. 1, p. 61-73, 2014.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e o feminismo.** 6ª Ed. - Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos, 2020.

hooks, bell.. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra.** São Paulo, Elefante, 2019.

KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. **Novos estudos - CEBRAP**, n. 86, p. 93-103, 2010.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**, Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACERDA, Priscila Fernandes. ANTONACCI, Célia Maria. Priscila Rezende, um corpo-arte em protesto. *In: Seminário De Iniciação Científica, 27, 2017, Itacorubi/Florianópolis: Anais do do 27 SIC UDESC, 2017.*

LORDE, Audre. Os usos da raiva: mulheres respondendo ao racismo. *In: Irmã outsider: ensaios e conferências.* Autêntica Editora, 2019.

LORDE, Audre. Transformando o silêncio em linguagem e ação. *In: Irmã outsider: ensaios e conferências.* Autêntica Editora, 2019.

MUNANGA, Kabengele. “As ambiguidades do racismo à brasileira”. *In: KON, Noemi Moritz, DA SILVA, Maria Lúcia & ABUD, Cristiane Curi, O Racismo e o Negro no Brasil – Questões para a Psicanálise.* São Paulo: Perspectiva, 2017.

SANTOS, José Alcides F. A interação estrutural entre a desigualdade de raça e de gênero no Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, n.70, p. 37-60, 2009.

SANTOS, Renata A. Felinto dos. Rapunzel: a arte contemporânea como tratamento cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende. **Revista Estúdio, artistas sobre outras obras**, v. 8, n. 20, 2017, p. 20-29.

SCOTT, Joan W. A invisibilidade da experiência. **Projeto História**, v. 16, 1998.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro.** As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social. 2 Ed. - Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Recebido em: 10 de março de 2023.

Aprovado em: 29 de maio de 2023.