



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v23i3p9-35

Dossiê Performatividades Negras

PERFORMANCE BOMBRIL: do ataque racista à poética de resistência

*PERFORMANCE BOMBRIL:
from racist attack to poetics of resistance*

*PERFORMANCE BOMBRIL:
del ataque racista a la poética de la resistencia*

**Priscila Rezende
Marcelo Eduardo Rocco Gasperi**

Priscila Rezende

Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
Graduada em Artes Visuais com habilitação em Fotografia e Cerâmica
pela Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG),
seu trabalho tem como principal tema a inserção e presença do indivíduo
negro na sociedade brasileira. Artista plástica afro-brasileira

Marcelo Eduardo Rocco Gasperi

Diretor Teatral, pós-doutor e Professor Associado na Universidade Federal
de Ouro Preto (UFOP) na área de Artes Cênicas. Atua como professor
permanente no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da
UFOP e como professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em
Artes (PPGARTES) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Esta pesquisa analisa a performance *Bombрил* da artista Priscila Rezende, de Minas Gerais, ação criada em 2010, sendo realizada até os dias atuais, bem como a presença de tal obra em eventos artístico-performativos de diferentes regiões do Brasil, correlacionando obra e enfrentamento ao racismo cotidiano. O objetivo é compreender a corporeidade imediata da performer Priscila Rezende e sua elaboração da arte como estratégia de enfrentamento contra a violência colonial, investigando suas reverberações na atualidade. Para isso, analisam-se as diferentes materialidades que compõem a obra a partir de ensaios, entrevistas e outras fontes de notícia sobre a artista em questão, traçando uma reflexão acerca de tal poética e seu estreitamento com diferentes espectadores.

Palavras-chave: Bombрил, Performance, Racismo, Resistência.

Abstract

This study analyzes the performance *Bombрил* by artist Priscila Rezende, created in 2010 and performed to this day, and its presence in different artistic-performative events in different Brazilian regions, correlating the work and confronting everyday racism. We seek to understand the immediate corporeality of the performer and her artistic endeavors as a viable strategy for confronting colonial violence and its echos today. For this, we investigated the different materialities making up the work based on essays, interviews and other news sources about the artist in question, outlining a reflection on such poetics and its connection with different spectators.

Keywords: Bombрил, Performance, Racism, Resistance.

Resumen

Esta investigación analiza la performance *Bombрил*, de la artista Priscila Rezende, de Minas Gerais (Brasil), creada en 2010 y representada hasta el día de hoy, así como su presencia en diferentes eventos artístico-performativos en diversas regiones de Brasil, correlacionando trabajos y confrontando el racismo cotidiano. Su objetivo es comprender la corporalidad inmediata de la *performer* Priscila Rezende y su elaboración del arte como estrategia viable para enfrentar la violencia colonial y sus repercusiones en la actualidad. Para ello, investigamos las diferentes materialidades que componen la obra a partir de ensayos, entrevistas y otras fuentes informativas sobre el artista en cuestión, esbozando una reflexión sobre dichas poéticas y su conexión con diferentes espectadores.

Palabras clave: *Bombрил*, Performance, Racismo, Resistencia.

Breve voo panorâmico: a performance negra em movimento

Esta pesquisa parte da necessidade de se ampliar a discussão político-estética de corpos negros que foram simbólica e fisicamente interrompidos e/ou subjugados. O objetivo é analisar o trabalho artístico da performer Priscila Rezende e suas diferentes potencialidades a partir dos desdobramentos da performance *Bombril* (2010). Um corpo que invade o cotidiano corriqueiro da cidade, veiculando suas práticas artísticas como máquinas de guerra. Um corpo atuante, cujas movimentações deixam os espectadores visivelmente desconfortáveis, pois tal corpo nega a objetificação historicamente imposta para jogar contra as ofensas de cunho racista, a partir de uma manobra de manipulação dos elementos cênicos.

Nesse trabalho, o espaço da domesticidade – por excelência a casa colonial e posteriormente burguesa no Brasil – é revisitado como campo de reflexão, como território de resistência. O tema da coisificação do corpo negro feminino, geralmente evitado ou completamente ignorado, entra para a pauta de discussão sem deixar margem a esquivas ou subterfúgios. Por meio do corpo, a artista confronta o discurso racial discriminador que permeia suas interações pessoais e compartilha com o observador o desconforto gerado por esse discurso. (Bispo; Lopes, 2022, p. 203)

Sendo assim, a artista Priscila Rezende, foco da pesquisa, compartilha em seu trabalho *Bombril*, fruto da análise, o discurso racista acerca dos cabelos crespos para confrontar o espectador a partir da corporificação e da exposição crua do papel anteriormente reservado às pessoas negras, ou seja, a representação colonial de subserviência diante da opressão de um sistema escravista:

Durante a performance, seu corpo se contorce em posições física e moralmente desconfortáveis, transformando-se ele mesmo em objeto útil –o cabelo que lava e esfrega utensílios domésticos, o corpo que serve aos demais objetos, ao espectador. (Ibid.)

Na contramão das concepções hegemônicas, Priscila Rezende reinventa o valor simbólico de uma ofensa proferida contra o seu corpo. A artista

propõe uma reflexão acerca dos xingamentos racistas ao desobedecer a uma narrativa prévia e banalizada de uso de determinados objetos, agora decodificados para o dismantelamento dos estereótipos discriminatórios.

Bombril: objetos metálicos em uma performance cortante

Figura 1 – Performance *Bombril*, 2010. Priscila Rezende. Belo Horizonte (MG)



Foto: Priscila Rezende.

Ajoelhada, a artista Priscila Rezende (Figura 1) usa quarenta utensílios metálicos de cozinha, expostos em seu entorno, em cima de um lençol azul claro. Tais materiais estão perfeitamente limpos, despontando demasiado cuidado com a higiene dos objetos. Rezende inicia a lavagem dos utensílios domésticos, mantendo o movimento constante ao usar os próprios cabelos para essa ação. A performer mostra a reprodução dos hábitos de uma lavagem cotidiana de louças de uma casa. Porém, os mecanismos que ela utiliza – seus cabelos crespos – indicam uma exposição sem cortes dos estereótipos que acompanham as pessoas negras, ou seja, julgamentos depreciativos, sobrevivendo da herança da escravidão: “Comparar o meu cabelo a uma esponja de lavar vasilha é reduzir uma parte do meu corpo, o meu

cabelo, e consequentemente a mim, a um objeto” (O tema..., 2016). Rezende desponta a discriminação habitual que reprime e inferioriza os corpos negros desde a infância, atrelada à dialética de uma estética branca e caucasiana que instiga o desejo de hipervalorização da cultura alheia, tendo como parte da compensação a negação da própria cultura:

[...] Priscila Rezende, graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG, traz como detonadores do processo criativo da performance Bombril, 2010, a experiência traumática vivida por meninas negras durante o período de formação escolar. Corpos e cabelos são alvos de expressões de racismo já acionadas por crianças brancas, e, às vezes negras, num ambiente que deveria ser de ensino e aprendizagem. De fato, depois do seio familiar, seja ele qual for, a escola é a nossa segunda experiência profunda com a sociedade na qual nos inserimos. Nela, os cabelos crespos recebem muitos nomes depreciativos, sendo um deles ‘Bombril’ [...]. (Santos, 2018, p. 26)

A performance cria justaposições imagéticas de modo a chamar a atenção do espectador para a uniformização de corpos que são aceitos por um juízo de estética branca e patriarcal e por corpos que não importam, recusados pela coerência do mercado racista mundial. O olhar do espectador percorre pela noção de corpos que “pouco ou nada valem para o capital”, devido ao silenciamento constante, cuja omissão é compartilhada pelas testemunhas daquela ação:

Os cabelos crespos, assim, são conexos à aspereza e subalternidade que a sociedade brasileira reservou às negras como numa continuidade perversa dos afazeres do lar durante o extenso período de escravidão. Também se metaforiza a escravidão, que na performance passa a ser estética, mas que ainda trata de corpos presos. [...] A tensão que se apresenta nesta ação repetitiva equivale à vivida por negras durante a infância na qual a beleza de seus cabelos, e por extensão de seus corpos, é colocada em dúvida constantemente. (Santos, 2018, p. 26)

Nesse espectro, Rezende desenvolve seu trabalho revelando as camadas do racismo estrutural que passa corriqueiramente no nosso cotidiano. A performer expõe como um assunto tão sério, que perpetua comportamentos violentos, a rejeição de corpos e a negação de identidades, é tratado de maneira tão

superficial pela nossa sociedade: “Proponho um pensamento sobre as formas negativas como os negros são referidos por suas características e como estas são determinantes para a colocação da raça no meio social” (Rezende, 2013). Segundo a performer, o nome do trabalho foi uma referência à marca de material de limpeza famosa no Brasil que perversamente é, também, uma alcunha pejorativa utilizada com muita regularidade no país para se referir ao cabelo crespo. Algo que remonta discursos publicitários, desde meados do século XX (Figura 2).

Figura 2 – Publicidade de esponja de limpeza da marca Sabarco, em 1952



Fonte: Divulgação/Estadão.

Contudo, ainda que haja a ação de lavar esses objetos com o próprio cabelo – evidenciando uma crítica ao racismo praticado – o objetivo de Rezende se desemboca além da questão estética. A escolha de caracterização da artista para a execução da performance é de extrema relevância para a reflexão proposta, visto que a indumentária, muito além de ser um objeto de cobertura do corpo, desempenha papel fulcral de complemento ao gesto, agregando signos, valores e, ainda, imagens emblemáticas ao contorno do corpo em ação. Como observa Leda Maria Martins (2021, p. 105-106):

A estética de adereços não aponta simplesmente para uma ênfase na ilustração ou no efeito decorativo. As vestimentas indumentárias, o desenho dos cabelos, as inscrições e os adornos, o uso de diversos adereços, os arranjos cromáticos, os jogos de policromias e de luminosidades constituintes das gravuras corporais compõem códigos estéticos com forte intensidade e simbolismo culturais.

Para trazer à tona a condição do sujeito compelido à servidão, Rezende decidiu utilizar uma vestimenta que se assemelhasse às roupas de uma mulher escravizada. O objetivo era evidenciar como o racismo tenta manter pessoas pretas em posições de subalternidade, cujas funções consideradas desprestigiadas em nossa sociedade exigem baixa qualificação, demandando extremos esforços físicos, baixa remuneração, sem direitos previstos por lei, instituindo o que chamamos de “senzalas contemporâneas”. Essa representação que animaliza as pessoas pretas é parte da essência do preconceito, uma estratégia adotada pelo sujeito europeu durante o processo de colonização e da constituição da branquitude. Algo que não se trata apenas de uma categorização tonal da pele, mas sim de um sistema de desigualdade que denomina o sujeito branco como um ser universal, colocando o sujeito não branco como “o outro”, estabelecendo, assim, uma hierarquia supremacista. A partir dessa hierarquização, todo sujeito não branco é submetido às repressões, aos processos de exclusão, às negações de direitos, aos extermínios físico, intelectual e cultural, garantindo ao sujeito branco a manutenção de privilégios (Bento, 2022). Logo, o sujeito branco estabelece a si mesmo como parte de um modelo de civilização, detentor de qualidades consideradas “positivas”, tais como a inteligência e a educação, posicionando, então, o sujeito negro como o extremo oposto por meio dessa representação ficcional do negro como inumano, como algo próximo a um objeto, responsabilizando o próprio negro pela subalternização à qual é sujeitado.

A ideia de branquitude, bem como a concepção dessa estrutura desigual tal qual conhecemos hoje, foi instituída com o advento da colonização e da escravização de povos originários nos territórios invadidos pelo sujeito branco europeu. Ao longo dos séculos XVI e XIX houve um processo brutal de invasão com pilhagem, estupro, genocídio e etnocídio. Para elucidar tal fenômeno, Grada Kilomba (2019) fala da projeção realizada pela branquitude naqueles sujeitos, os quais a autora determina como “diferentes de si”:

O **sujeito branco** de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente

uma parte do ego – a parte “boa,” acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte “má,” rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “**Outra/o**” como algo externo. O **sujeito negro** torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo... isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesma/o permaneçam intactos – branquitude como a parte “boa” do ego – enquanto as manifestações da parte “má” são projetadas para o exterior e vistas como **objetos externos** e “ruins”. No mundo conceitual *branco*, o **sujeito negro** é identificado como o *objeto* “**ruim**”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. (Ibid., p. 36-37, grifos da autora)

Dessa maneira, Rezende propôs inscrever em suas vestes a dureza de um sistema cisheteropatriarcal que atinge mulheres negras com tanta brutalidade, sendo impossível separar os impactos do cruzamento¹ e das sobreposições de gênero, raça e classe (Akotirene, 2018). Logo, o estigma de uma agressividade inata colabora para estabelecer idealizações ainda mais perversas a respeito das mulheres negras.

Na obra *Bombril*, Rezende revela a fonte de uma imagem deturpada e caricatural acerca da mulher negra, proveniente do papel relegado à mesma no decurso da escravidão. Em nossa sociedade, desde o período colonial, a mulher branca é estabelecida como o modelo a ser seguido e símbolo da feminilidade, portando, assim, a efígie da elegância, educação, polidez e delicadeza. Por diferentes razões, tal padrão de comportamento foi inviável às mulheres negras em condição de escravidão, e estas se tornaram a verdadeira antítese do que significa “ser mulher”.

1 Esse cruzamento entre as relações de poder que operam sobre sujeitos marcados pela diversidade, considerando as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, etnia, faixa etária, capacidade, entre outros, é o que a estudiosa de direitos civis afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw nomeia como **interseccionalidade**, e foi acadêmica e institucionalmente popularizado a partir do início da década de 1990. No entanto, segundo as estudiosas Patricia Hill Collins e Silma Birge (2021), as ideias centrais acerca da mutualidade entre as relações de poder já aconteciam desde a década de 1960 nos movimentos sociais que debatiam os efeitos do colonialismo, militarismo e capitalismo, em especial entre as mulheres de cor, que eram afetadas por todos esses sistemas de forma mútua.

A origem da obra Bombril: da raiva construída à estética da raiva

Nós não escrevemos para adormecer os da casa-grande, pelo contrário,
é para acordá-los de seus sonos injustos.
Conceição Evaristo²

As palavras da escritora mineira Conceição Evaristo, belorizontina, tal como Rezende, são providenciais para definir a prática desenvolvida na arte de performance da artista nestes últimos 14 anos, em que Rezende traz experiências a partir de suas memórias e do seu corpo:

Chamo as palavras de Evaristo acima citadas de providenciais, pois dificilmente poderia falar do trabalho que tenho realizado na última década usando uma expressão muito distinta, e sinto que essa fala o sintetiza de maneira precisa, em especial, como resposta às pessoas que ele tanto incomoda. Salvo pessoas negras, corpos dissidentes e marginalizados socialmente, que assim como eu, sentem na pele as vivências que são estampadas imagneticamente em meu trabalho, não lamento dizer que a intenção, aqui, é essa. É incomodar mesmo! Sempre que tenho oportunidade de falar de meu trabalho, faço questão de ressaltar que o desconforto faz parte de minhas ações, pois o que vivencio não é confortável. E é primordialmente para refletir uma experiência vivida por mim aos 12 anos de idade, quando cursava o ensino médio, mais precisamente, no Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis (IMACO), onde vivenciei uma das situações mais humilhantes de que tenho recordação, que nasce o trabalho Bombril. (Rezende, 2024, p. 93)

A partir da escuta acerca das experiências de vida, foi feita a passagem de um acontecimento cotidiano – banalizado pela sistematização do racismo e sexismo – fazendo florescer a efetivação e a coletivização de um insulto, corresponsabilizando assim, o espectador acerca das opressões de raça e de gênero. Ou seja, ao se inspirar em uma colega de classe que mantinha seus cabelos crespos e com corte bem curto, Rezende decidiu deixar seus fios crescerem sem nenhuma química, após seis longos anos de alisamento capilar:

Consegui mantê-los assim por quase um ano, porém, quando já formava um pequeno volume, se tornando um pouco mais exigente de cuidados,

2 Entrevista concedida por Conceição Evaristo no programa Estação Plural, da TV Brasil, em 8 de jun. 2017.

fui obrigada por minha mãe a alisá-los novamente, afim de que se tornasse um pouco mais fácil todo o ritual cosmético que ela praticava comigo e minha irmã todos os finais de semana, entre lavar, prendê-los em pequenos rolos de plástico encapados com papéis usados, e secá-los com a ajuda de um secador **Pandora** antigo. Findado o fim de semana, ao comparecer à escola na segunda-feira após passar por todo esse ritual de tortura, fui extremamente surpreendida com um “elogio” vindo de C. H., um “colega” de classe que se sentava diariamente numa carteira ao meu lado, e dedicava boa parte do dia a me ofender com “comentários” debochados de toda espécie. Para minha enorme surpresa, nesse dia, C. H. de início apenas questionou quando eu havia mudado meu cabelo, e disse que havia “ficado bonito”. Achei estranho, mas por educação, agradei, já muito desconfiada. Porém, antes mesmo que eu pudesse desviar o olhar, veio o complemento, com a seguinte pergunta: “Você vendeu a sua casa para arrumar”? (Ibid., p. 95, grifo da autora)

Segundo Rezende, após o ocorrido seguiram as costumeiras gargalhadas com o intuito de ofendê-la, ampliando o conjunto pessoas que se sentavam à sua volta, como uma espécie de público com comportamentos perversos. Evidentemente, tal grupo foi alfabetizado por uma gramática hegemônica, produzindo resultados de uma historiografia sem qualquer emancipação ou sequer consciência de classe, mas de representações sociais de discriminação e violência, numa clara coparticipação nos ataques proferidos:

Eu não conseguia compreender como alguém poderia considerar uma criança de 12 anos com poder suficiente para possuir, e conseqüentemente vender uma casa, ou então, talvez C. H. julgasse que eu vivesse em uma estrutura extremamente barata, e por ser preta, minha família fosse tão miserável que necessitasse da venda de um imóvel apenas para realizar um tratamento estético. Tão nova, sem ferramentas que me permitissem responder aquilo, e em choque, não pude conter as lágrimas que instantaneamente jorravam de meus olhos em profusão. Com medo, já cansada das várias vezes em que havia reclamado com alguns professores sobre as atitudes de C. H., e sem nenhuma solução, eu fiz o possível para secar as lágrimas e me atentar a aula que já se iniciava, enquanto minha melhor amiga, tão criança quanto eu, sentada à minha frente, se esforçava para me acalmar, enquanto me falava algumas palavras de apoio. (Ibid., p. 96)

Mas, afinal, por que as pessoas faziam aquilo? Porque elas simplesmente podiam? Porque tudo era permitido? Porque a reponsabilidade individual fora

transferida? Ou porque a possível responsabilidade seria dividida entre os presentes, em que a culpa de todos se transformaria na culpa de ninguém? Uma culpa invisível em que não se pode diferenciar tão facilmente quem ataca, quem compactua e quem se omite. Um sentido nefasto de pertencimento, de inclusão ao grupo, entre o que se pode e o que se é capaz de fazer com o corpo alheio. Em concomitância com esse pensamento, Nilma Lino Gomes (2019, p. 206) nos alerta sobre o ambiente escolar como um espaço danoso às crianças negras:

Na escola também se encontra a exigência de “arrumar o cabelo”, o que não é novidade para a família negra. Mas essa exigência muitas vezes chega até a família negra com um sentido muito diferente daquele atribuído pelas mães ao cuidarem dos seus filhos e filhas. Em alguns momentos, o cuidado dessas mães não consegue evitar que, mesmo se apresentando bem penteada e arrumada, a criança negra deixe de ser alvo das piadas e dos apelidos pejorativos no ambiente escolar. Alguns se referem ao cabelo: “Ninho de guacho”, “cabelo de Bombril”, “nega do cabelo duro”, “cabelo de picumã”! Apelidos que expressam que o tipo de cabelo do negro é visto como símbolo de inferioridade, sempre associado à artificialidade (esponja de Bombril) ou com elementos da natureza (ninho de passarinhos, teia de aranha enegrecida pela fuligem). Esses apelidos recebidos na escola marcam a história de vida dos negros. São, talvez, as primeiras experiências públicas de rejeição do corpo vividas na infância e na adolescência. A escola representa uma abertura para a vida social mais ampla, onde o contato é muito diferente daquele estabelecido na família, na vizinhança e no círculo de amigos mais íntimos. Uma coisa é nascer criança negra, ter cabelo crespo e viver dentro da comunidade negra e outra coisa é ser criança negra, ter cabelo crespo e estar entre brancos.

Logo, a ideologia do branqueamento atinge as estruturas sociais, tais como a escola de ensino regular, forçando o desejo do embranquecimento nas pessoas negras a partir de uma eugenia moderna disfarçada, configurando, assim, sentimentos de desprezo ao próprio corpo, de sua pele em prol de uma ideia de corpos inalcançáveis. Dando sequência à proposta, no primeiro semestre do ano de 2010, Rezende cursava a graduação em Artes Plásticas na Escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), onde

o professor Marco Paulo Rolla³ introduziu a primeira turma de Performance no curso, dando reais possibilidades à artista em questão de ingressar com a pesquisa nessa linguagem artística.

Concomitantemente ao período letivo supracitado, Rezende observou que a emissora televisiva Rede Globo reprisava a telenovela *Sinhá Moça* (2006), baseada no romance homônimo (Fernandes, 2006)⁴. Escrito por Maria Dezonne Pacheco Fernandes, e lançado em 1950, o referido livro relata a história de Sinhá moça, a filha de um cruel barão e escravocrata que, ao se apaixonar por um jovem advogado abolicionista, inicia com seu amado uma parceria em prol do bem-estar dos homens e das mulheres cativos na fazenda da família, localizada em Araruna, interior de São Paulo.

Naquela época o motor da expansão brasileira no exterior era a produção cafeeira no sudeste brasileiro. Nesse espectro, a trama – que se passa entre 1886 e 1888, às vésperas da Abolição da Escravatura no Brasil – é um apanhado de incongruências históricas e de estereótipos, os quais ocultam inúmeras revoltas realizadas pelas pessoas escravizadas em busca pela liberdade. Contrariando os fatos do Brasil-colônia, a telenovela retrata os personagens negros como meros sujeitos passivos, conformados, preguiçosos e devotos aos seus “brancos senhores”, ao passo que os personagens brancos se apresentam como salvadores, benevolentes, cujas ideias são progressistas e com “sentimentos altruísticos”. A vilania de fazendeiros escravocratas não parece definir a noção de branquitude ali presente, pois é retratada como “caso específico”, “fato isolado”, derivada de um caráter particular e desviante:

3 Marco Paulo Rolla é mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e bacharel em Artes pela mesma instituição. Já realizou exposições individuais e coletivas em diversos Estados do Brasil e no exterior. Seus trabalhos integram importantes coleções como as da Pinacoteca do Estado de São Paulo; do Instituto Inhotim, de Brumadinho; do Museu de Arte Casa das Onze Janelas, Belém, Pará; e do Dragão do Mar, Fortaleza, Ceará. Desde 2001 é criador, coordenador e editor do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA) em Belo Horizonte, onde realizou inúmeros eventos no posto de curador da Manifestação Internacional de Performance (MIP). Como performer, vem se destacando e participando de festivais no Brasil e no exterior. Vive e trabalha em Belo Horizonte.

4 Adaptada por Edmara Barbosa e Edilene Barbosa a partir do texto de Benedito Ruy Barbosa.

Recordo-me, sobretudo, do capítulo final. Como uma espécie de celebração positiva diante de um futuro de mudanças, Sinhá Moça, sua família e aliados planejam a recepção de imigrantes italianos recém-chegados ao Brasil, trazidos como reforço para as várias fazendas produtoras de café, agora prestes a uma defasagem abrupta de mão de obra, ante a possibilidade iminente da abolição do regime de trabalho escravizado no país. (Rezende, 2024, p. 99)

Figuras 3 e 4 – Trecho de *Sinhá Moça*, 2006. Episódio 185



Fonte: Globoplay.

Ao som de uma lenta e melodramática melodia instrumental, a massa de imigrantes brancos cruza uma colina verdejante com grande número de escravizados “recém-libertos” (Figuras 3 e 4). Para onde vão? Ninguém sabe. Importa? Também não. Ali, o que importa, é a cena “emocionante”, em que uma corrente de sujeitos negros, vestidos com roupas puídas, descalços, carregam pequenas trouxas de pano caminhando a esmo, rumo a um futuro de “esperanças”:

E o sol que queima a face. Aquece o desejo mais que otin. O sal que escorre no corpo. E a dor da chibata é só cicatriz. Quem é que sabe como será o seu amanhã? Qualquer remanso é um descanso pro amor de Nanã. Esquece a dor axogun. Faz uma prece a Olorun. Na força de Ogun. Prende a tristeza meu erê. Sei que essa dor te faz sofrer. Mas guarda esse choro. Isso é um tesouro. Aos filhos de rei. (Negro rei, 2006)

Podem-se ver alguns rostos “carrancudos”, marcados pelo sofrimento, enquanto outros sorriem, comemorando a dádiva daquela libertação de um branco salvador (Figura 5).

Figura 5 – Episódio final (n. 185) de *Sinhá Moça*, 2006



Fonte: Globoplay.

Tudo ocorre conforme o enredo de alguns livros didáticos antiquados acerca da história do Brasil, cuja benevolência da liberdade foi “concedida pela princesa Isabel!”

Com uma sentença derradeira que diz: “e de tudo o que plantaram, nada lhes restou... nem da terra, nem dos frutos. Apenas a liberdade,” é concluída essa fábula. Em 2006, quando vi essa ficção pela primeira vez, ainda não me engajava em discussões de consciência política e racial, no entanto, no ano de 2010, o cenário era outro, e tornou-se impossível não observar com um olhar muito mais crítico aquele enredo torto. Há alguns anos eu já questionava essa suposta liberdade que os livros de história brasileira afirmam ter sido concedida à população negra e já praticava o “teste do pescoço”⁵, uma espécie de prática de observação proposta pelos ativistas Luh Souza e Fracisco Antero que nos permite nos atentarmos para a inserção das pessoas negras na sociedade brasileira, e não conseguia mais não o fazer em todos os espaços os quais eu frequentava. A prática já havia se tornado um hábito automático para mim, sobretudo ali na universidade, um ambiente no qual eu era uma das pouquíssimas pessoas negras que não estava naquele espaço como trabalhadora braçal, realizando atividades de recepção, limpeza ou correlatas. (Rezende, 2024, p. 102),

5 Conforme a proposta dos ativistas citados, o Teste do Pescoço consiste em, ao adentrar espaços considerados privilegiados em nossa sociedade, como universidades públicas e escolas privadas, shopping centers, empresas de grande porte, hospitais particulares, observemos quantos negros existem nesses locais e quais posições ocupam ali, se são professores ou estudantes, médicos, ou profissionais da limpeza, pacientes ou consumidores. Sugere que demos uma girada em nossos pescoços para observar em todas as nossas direções e lugares que frequentamos, onde e como estão as pessoas negras nesses ambientes.

Nesse aspecto, as narrativas acerca da escravidão do povo africano e sua diáspora são frequentemente contadas a partir de uma visão hegemônica. Usualmente, retrata-se a perspectiva do colonizador, apresentando muitas lacunas que não revelam as diversas rebeliões e atos de resistência, empenhados pelos sujeitos escravizados. Mbembe (2016, p. 27) pontua a escravidão como “uma das primeiras manifestações da experimentação biopolítica”, para designar os mecanismos disciplinadores adotados pelo Estado como forma de controle sobre a população. O intelectual camaronês afirma que há uma tecnologia de sujeição sobre os seres vivos, assim como existe uma engenharia social que atua na manutenção de condições degradantes de vida e, desse modo, determina a importância de alguns sujeitos e a descartabilidade de outros, preservando algumas vidas enquanto promove o extermínio de outras, nomeando, assim, o conceito de Necropolítica.

Rezende já havia experimentado diversas situações de preterimento em propostas de empregos, onde, mesmo possuindo todas as qualificações e experiência exigidas, a mesma diz ter recebido como resposta a afirmação de que “naquele momento o seu perfil não estava ‘alinhado’ à vaga pretendida”. Analogamente, como explicita Gomes (2019, p. 200):

Além da cor da pele, os demais sinais diacríticos do negro ajudam a compor a lógica de classificação racial presente no mundo do trabalho. Se, atualmente, após as denúncias do movimento negro e, sobretudo, do movimento das mulheres negras, dos intelectuais negros e também dos brancos solidários à causa racial, a exigência da “boa aparência” deixou de constar nos anúncios de emprego, o mercado de trabalho encontrou formas mais sutis para discriminar. A exigência de um padrão estético, no que se refere ao penteado, pode ser vista como uma delas.

De fato, a prática da segregação do sujeito negro no mercado de trabalho é uma característica banal no Brasil. A lembrança dessas experiências de preterimento e a visão daquela cena “pseudo-altruística” representada na referida novela instigou a performer a criar uma de suas primeiras obras, a performance *Bombril*. A oportunidade para a realização do trabalho surgiu ao serem anunciadas as inscrições para a Bienal Zero (MG), uma proposta de realização de uma Bienal Universitária de Artes, integrando ambos os cursos ofertados na UEMG e na UFMG (ambas sediadas em Belo Horizonte – MG).

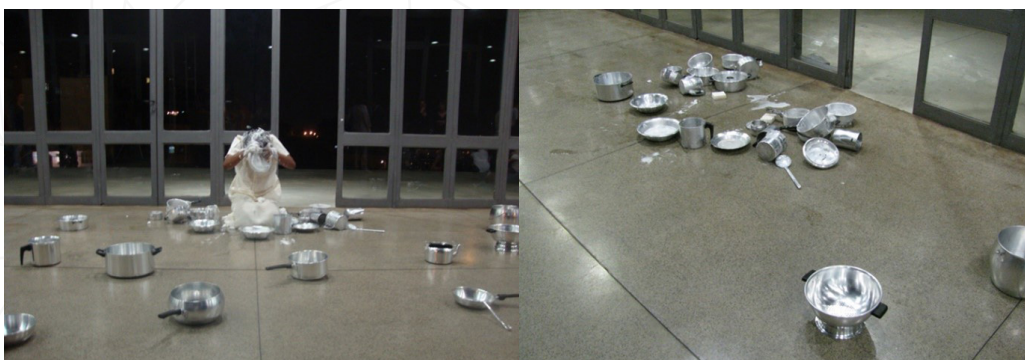
Por se tratar de uma obra inédita, Rezende realizou algumas fotografias em sua residência, como uma espécie de “projeto-piloto”. Naquele momento, a artista não dispunha de figurinos, cenários etc. De fato, a proposta foi realizada com recursos escassos:

Em meu quarto improvisei um estúdio utilizando dois lençóis de cor azul bebê, sendo um fixado na porta do meu guarda-roupa com fita crepe, e outro ao chão, onde eu me posicionaria para a ação. No corpo enrolei um lençol estampado com grafismos nas cores vermelho e azul marinho para fazer de vestes. Recolhi algumas painéis feitas de alumínio que haviam em minha casa e as organizei no chão, formando uma espécie de meia-lua em frente ao espaço onde ficaria o meu corpo. De equipamento eu só tinha uma câmera fotográfica compacta da marca *Sony*, modelo *Cybershot*, que não filmava, apenas fotografava. Também não tinha um tripé e alguém que me auxiliasse na empreitada, e assim botei um método de registro. Posicionei a câmera sobre um baú de plástico que utilizava para acondicionar as roupas sujas, de modo que pegasse a cena no ângulo exato em que eu queria registrar, programei a câmera para realizar cerca de dez disparos contínuos e para acionamento dos cliques com um temporizador de dez segundos. Após este preparo, passei a repetir por algumas vezes o mesmo procedimento, que consistia em apertar o botão da câmera, correr para aquele espaço vazio no meio do lençol disposto no chão, pegar uma panela e começar a esfregá-la com meus próprios cabelos. (Rezende, 2024, p. 105).

Além disso, Rezende trouxe para o trabalho as estatísticas que demonstram que as mulheres negras são maioria entre as empregadas domésticas, compreendendo 65% das mulheres que exercem essa atividade de forma (mal) remunerada (Pereira; Sampaio, 2023). Mesmo em outras esferas do mercado de trabalho, em cargos de direção e de gerenciamento, esse preterimento ainda se reflete por meio da discrepância na remuneração oferecida aos sujeitos brancos em relação aos sujeitos negros, algo ainda mais intensificado no que concerne às mulheres negras. Elas compreendem um contingente menor no mercado de trabalho, e sua renda média é de R\$ 3.040,89, cerca de 70% da média, enquanto a de homens não negros gira em torno de R\$ 5.718,40. Também em relação às mulheres brancas, as mulheres negras ficam em desvantagem, pois recebem 66,7% da remuneração delas (Pereira; Sampaio, 2023)

Sendo assim, no dia 15 de setembro de 2010, a performance foi realizada pela primeira vez na ocasião de abertura da Bienal de Arte Universitária, onde a artista ocupou, por aproximadamente 20 minutos, a entrada da Escola Guignard (UEMG), diante de dezenas de pessoas. Os objetos utilizados foram previamente dispostos no espaço. Rezende caminhou pelo espaço, posicionando-se, ajoelhada, diante da bacia, e, sem pressa, molhou seus cabelos soltos e volumosos. Com os cabelos já umedecidos, Rezende os esfrega com sabão até obter bastante espuma e, gradativamente, lava aqueles objetos com o próprio cabelo.

Figuras 6 e 7 – Performance *Bombril* e vestígio da ação em sua primeira realização na Escola Guignard, 2010



Fotos: Sara Braga/Fabiana Eliza. Fonte: Acervo da artista.

Na ocasião da Bienal Zero, o trabalho foi exposto em três diferentes formatos, sendo eles: a performance ao vivo, a exibição na galeria de três fotografias impressas e emolduradas dentro de formas de bolo feitas em alumínio e, também, como uma instalação composta pelos objetos e vestígios da ação que permaneceram dispostos no espaço de execução da ação depois de finalizada. Devido ao furto de parte dos materiais da instalação, a exibição da obra teve sua duração abreviada, seguindo em exposição no local por apenas seis dias. Em meio ao alvoroço da primeira realização e da abertura da exposição, a performer afirmou não obter muitos retornos ali, mas sim alguns dias mais tarde:

Em meio a um debate sobre arte contemporânea acontecido em uma das disciplinas que cursava na universidade, eu fui interpelada por uma colega de classe – e que creio ser relevante frisar que se tratava de uma mulher branca – com a seguinte questão: “Hoje em dia temos tantas pessoas

negras de sucesso, como Taís Araújo, Lázaro Ramos... Por que você não fala sobre essas pessoas”? Oras, não criei a performance para tratar de pessoas que já alcançaram seu lugar de visibilidade, pelo contrário, o propósito não só desta ação, como de todo o trabalho que realizo, é trazer à superfície aqueles que não dispõem dos lugares de poder para que suas vozes sejam amplificadas e ouvidas. A discussão não foi muito adiante, pois, de fato, a performance não era o tópico da aula, além de que, reconheço que naquele momento eu realmente não sentia a segurança necessária para contra-argumentar aquilo que eu sabia ser um desafio muito maior para mim, que era a verbalização de algo que para mim operava muito no sentir e no gestual. Sem dúvida, a possibilidade de realização e fruição do trabalho em diversas outras ocasiões futuras trouxe o amadurecimento tanto do diálogo em torno do mesmo, quanto da própria ação em si. (Rezende, 2024, p. 108)

A segunda apresentação de *Bombril* só aconteceu após o hiato de três anos, onde a performer atuou na programação da mostra Performance no Memorial da Vale (Belo Horizonte – MG) convidada pelo curador e professor Marco Paulo Rolla. Essa experiência foi definitiva para a repercussão da obra, uma vez que na apresentação o trabalho se passou em um contexto muito diferente, sendo realizado em um sábado à tarde, com duração estendida de, aproximadamente, 120 minutos, em espaço público, mais especificamente, na entrada do museu Memorial Minas Gerais Vale (Figura 8).

Figura 8 – Performance *Bombril* na Praça da Liberdade, 2013

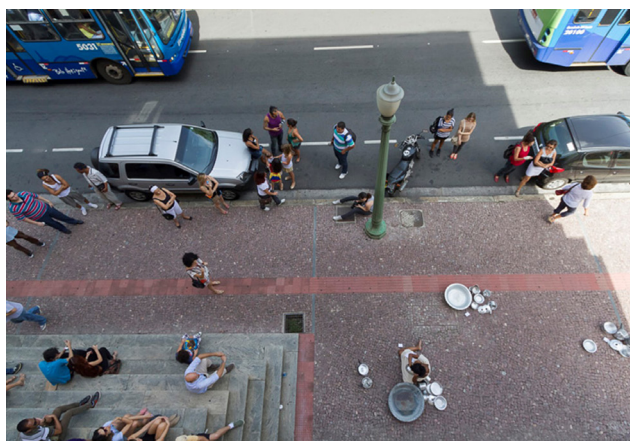


Foto: Guto Muniz.

Essa foi a primeira apresentação de *Bombril* fora do ambiente universitário e, certamente, sua execução nessa localidade foi também muito significativa,

visto que a referida instituição está situada na Praça da Liberdade⁶ (Belo Horizonte – MG), uma área considerada nobre na cidade de Belo Horizonte, mas que abriga em si um público diverso. Decerto, a realização da performance nesse ambiente de contraste foi de extrema importância na reverberação da proposta pelo trabalho. O racismo de nossa sociedade é ali imageticamente evidenciado ao realizar uma fissura naquela pretensa paisagem higienizada e organizada ao questionar — na presença daquele corpo negro feminino ao chão — quem são as pessoas que usufruem daquele espaço. Quem são as pessoas que ali estão apenas de passagem ou que estão no cumprimento de seus deveres?

Ali iniciei a performance saindo pela porta de trás do museu, localizada aos fundos do prédio, e posteriormente me posicionei no passeio, e por duas horas esfreguei repetidamente aqueles objetos. A duração estendida da ação permitiu o contato e a troca mais direta com o público presente, e isto veio a somar muito no desenvolvimento do trabalho. A partir desta ocasião passei, então, a adotar esse tempo mais alargado na realização da ação, ao compreender que isso dá a oportunidade de que eu e o espectador nos observemos mutuamente por um longo tempo, e é nesse ato que, silenciosamente, mas de forma intensa, eu busco confrontá-lo através dos gestos executados durante a performance, deixando exposto o nítido desconforto de meu corpo ao se retorcer na busca de uma posição menos desgastante enquanto prostrada ao solo, meus braços, mãos e cabeça trabalham movimentos tortuosos no esforço de momentaneamente simular o status de objeto de uso doméstico a ele conferido. (Rezende, 2024, p. 110)

A escolha por fazer a performance rente ao piso é proposital, pois, em uma esfera pessoal, a performer trazia lembranças compartilhadas por sua mãe, em suas primeiras experiências de trabalho, em que, aos oito anos já limpava “casas de família” e, aos 17 anos, já “esfregava com palha de aço o chão de taco de pensões”, no centro de Belo Horizonte:

Em minha adolescência ela ainda fazia faxina como complemento de renda nos dias de folga de seu emprego formal, e me recordo vividamente de um episódio onde fui auxiliá-la na limpeza de um salão de festas no Luxemburgo, um bairro nobre de Belo Horizonte, e em determinado

6 No bairro Funcionários, região nobre da Savassi.

momento eu me encontrava ali, ajoelhada no chão, enquanto tentava desgarrar do piso frio um brigadeiro pisoteado, usando apenas uma colher de metal velha. (Rezende, 2024, p. 111)

Em âmbito coletivo, *Bombril* reflete sobre tal extensão do trabalho na casa-grande, do famigerado estereótipo da “Mama,” a qual encerra a mulher negra no labor do esfregar, lavar, passar, lustrar, cozinhar, cuidar, ser aquela que entra e sai pelas portas dos fundos, pois, segundo a pseudo-elite brasileira, ela deve ser invisível. Isso quando esta não dorme no quartinho acoplado à área de serviço da casa, mesmo que seja considerada “quase da família,” tal qual um móvel, uma mobília. Como pontua Lélia Gonzalez (2020, p. 41-42, 58-59)

Mesmo nos dias atuais, em que se constata melhorias quanto ao nível de educação de uma minoria de mulheres negras, o que se observa é que, por maior que seja a capacidade que demonstre, ela é preterida. [...] Sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de novas alternativas faz com que ela se volte para a prestação de serviços domésticos, o que a coloca numa situação de sujeição, de dependência das famílias de classe média branca. [...] Enquanto empregada doméstica, ela sofre um processo de reforço quanto à internalização da diferença, da subordinação e da “inferioridade” que lhe seriam peculiares. [...] Quando não trabalha como doméstica, vamos encontra-la também atuando na prestação de serviços de baixa remuneração (“refúgios”) nos supermercados, nas escolas ou nos hospitais, sob a denominação genérica de “servente”.

Contudo, o fracasso dos planos de extermínio da população negra, pela promoção da miscigenação racial, não foi o suficiente para cessar as tentativas de erradicação do negro no Brasil. Pelo contrário, as tentativas promoveram a estruturação de uma população diluída, em constante conflito de identidade, cujos sujeitos são, frequentemente, pautados conforme a tonalidade de pele, da acentuação ou da suavização de outros traços fenotípicos, tais como formato de boca e de nariz. Logo, as práticas de aniquilamento da população negra no Brasil seguem em curso, por meio da necropolítica.

Ampliando essa visão, o Atlas da Violência – publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) em parceria com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública – é um portal que levanta e organiza informações anuais sobre a violência e segurança pública no Brasil. Segundo a publicação

de junho de 2018, no período de pouco mais de uma década, contabilizada entre 2007 e o ano da publicação, cerca de 550 mil pessoas foram assassinadas no país. Esse número é maior do que o de países em guerra, tais como a Síria que, no momento da divulgação da pesquisa, totalizava cerca de 500 mil mortos, e, segundo os dados colhidos pelo Atlas da Violência (2021), os jovens negros compreendem a maior parte das pessoas mortas de forma violenta no Brasil. Somente no ano de 2019, os sujeitos negros corresponderam a 77% dos assassinados no Brasil, com uma taxa de 29,2 homicídios por 100 mil habitantes. Em comparação, entre não negros (soma de amarelos, brancos e indígenas) a taxa foi de 11,2 para cada 100 mil. No Brasil, uma pessoa negra tem 2,6 vezes mais risco de ser assassinada do que uma pessoa não negra, segundo dados divulgados pelo Atlas da Violência (2021).

De acordo com um estudo realizado e publicado em abril de 2023 pelo Grupo de Estudos de Novas Ilegalidades da Universidade Federal Fluminense (Geni-UFF), apenas no estado do Rio de Janeiro foram registradas 629 chacinas – episódios em que foram assassinadas de três a cinco pessoas – praticadas pela força policial entre os anos de 2007 e 2022, vitimando mais de 2.500 pessoas (Abdala, 2023). Entre esses casos destacam-se, por exemplo, as chacinas de Costa Barros, que se tornou notável devido ao nível de brutalidade empenhado, em que cinco jovens negros, com idades de 17 a 25 anos, tiveram o carro atingido por 111 tiros, na noite de 28 de novembro de 2015 na referida comunidade, e a Chacina de Maricá, ocorrida três anos depois, vitimando outros cinco jovens entre 16 e 20 anos, sendo estes últimos extremamente ativos na localidade, por meio da ministração de aulas de dança e de cultura hip-hop para as crianças da comunidade. Já as chamadas “mega chacinas”, conforme o método de pesquisa desempenhado pelo Geni/UFF, nas quais há a vitimação de oito indivíduos ou mais, são também muito recorrentes (Abdala, 2023).

As investidas atroztes das forças de segurança pública não são novidade para grande parcela da população brasileira. Parcela que se concentra nas periferias, favelas e demais regiões onde imperam a pobreza, a falta de acesso à educação, a falta de saneamento básico, a invisibilidade e o esquecimento por parte do Estado. Corpos relegados às categorias subalternizadas, à negligência, à animalização e à brutalidade, sem que se haja

uma mobilização social contra o genocídio. Corpos advindos de um sistema excludente, opressor que ratifica a violação e assassinato e, quando não os abatem fisicamente, os encerram em situação permanente de terror psicológico e mental, mantendo-os em um estado de “mortos-vivos” (Mbembe, 2016).

Da estética da raiva à recepção do espectador

Figuras 9 e 10 – *Bombril* no Festival de Inverno de Garanhuns, Pernambuco, 2018



Foto: Jan Ribeiro. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/fundarpe/43025762404>

A contar de sua criação no ano de 2010, o trabalho *Bombril* foi reperformado dezenas de vezes e em diversos contextos (Figuras 9 e 10)⁷. Durante esses 14 anos de realização e de exibição do trabalho em seus diferentes formatos, sua reverberação tem apresentado múltiplos retornos, resultando em comentários e percepções de ordens diversas.

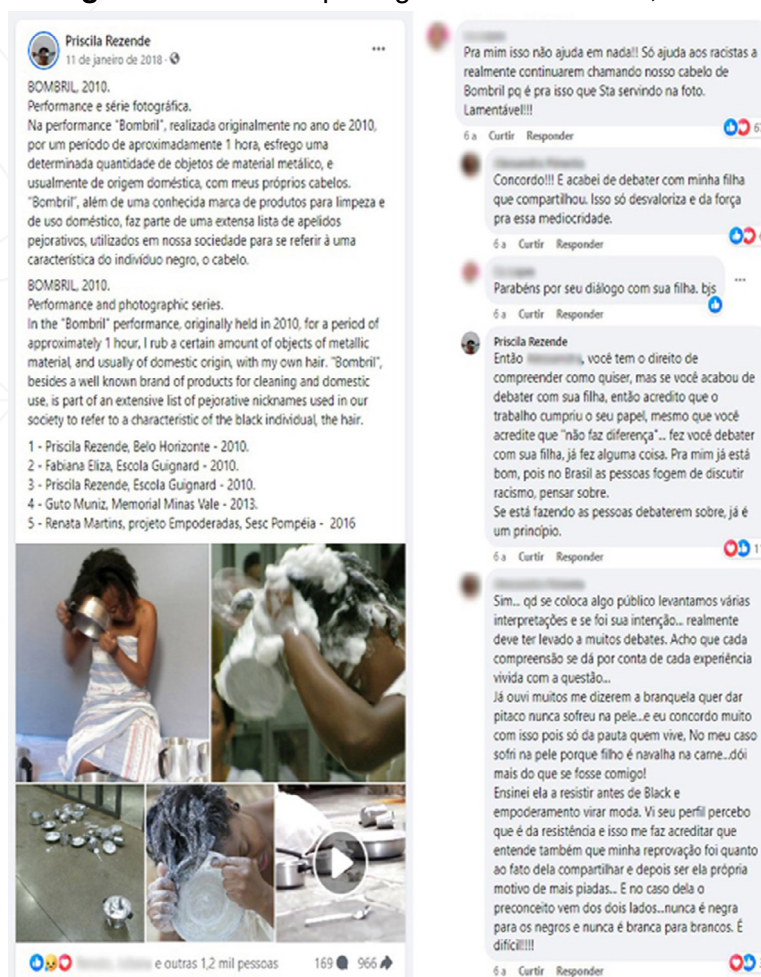
No tocante às realizações, a relação com o espectador é estabelecida a partir da construção corpórea, não havendo falas ou textos indicadores.

⁷ Este trabalho foi apresentado em diversos estados do Brasil, e também nas cidades de Londres e Nova York. Em duas ocasiões a performance foi realizada coletivamente. Em 2015, *Bombril* foi apresentada em Vitória, Espírito Santo, a convite da artista Charlene Bicalho, como parte da proposição *Adaptação | Margem de Ti*, durante a exposição coletiva *Tentativas de Esgotar um Lugar*, naquele instante em exibição no Museu de Arte do Espírito Santo (Proposição..., 2015); e em 2018, a última realização da performance, aconteceu durante as filmagens do documentário *Rolê – Histórias dos Rolezinhos* (2021), com a participação de aproximadamente 20 mulheres negras. Eventualmente o trabalho é reperformado como exercício didático por discentes de cursos que vão desde o ensino fundamental ao superior. Em 2015 houve a apropriação indébita da ação como cena de um curta metragem carioca sobre o cabelo crespo.

Todavia, o impacto provocado no público é tangível, pois comumente é possível observar durante as apresentações os olhares e as reações expressivas. Poucas vezes as apresentações presenciais geraram respostas diretas e verbalizadas.

Geralmente, a maior incidência de respostas, ante ao contato com a obra, acontece no ambiente virtual, onde o espectador se sente “mais livre” para expressar sua percepção, como ocorrido, por exemplo, em uma postagem feita na data de 11 de janeiro de 2018, no perfil da performer, em uma rede social (Figura 11).

Figura 11 – Print de postagem em rede social, 2018



Fonte: Acervo pessoal.

Logo, em *Bombril* Rezende buscou operacionalizar o corpo como uma espécie de imagem de confronto frente ao espectador, tendo ciência de que a imagem representada por essa obra é dura, perturbadora em alguma

medida, dependendo de quem a encara. Mas, em verdade, assim é o racismo. Quando pessoas negras ouvem seus corpos e cabelos serem comparados e reduzidos, os impactos provocados são desconforto, dor, humilhação etc. Contudo, há quem acredite estar proferindo apenas uma “brincadeirinha”, um mero comentário “inofensivo”. A concretização desse suposto “gracejo” na imagem tem como objetivo tornar materializada e visível a intensidade de tais falas. As pessoas negras que já foram alvo de tais falas sabem e sentem o que elas significam, e isso precisa ser visto por quem as verbaliza. Logo, na performance o espectador é forçado a se deparar com suas próprias falas e ações. Sendo assim, essa imagem é, de fato, espinhosa, pois seu intento é “golpear” o espectador, sem abertura para desentendimentos ou justificativas diversificadas. *Bombril* é a incorporação da violência racista, representada diante de parte de seus perpetradores.

Sendo assim, a moldura de tal performance é estruturada a partir de diferentes categorizações culturais mostrando, sob aspectos diversos, as posturas políticas da artista. Não há devaneio, tentativa de escape ou disfarce na condução da obra. Contrariamente a isso, a artista atua a partir de um plano individual para o compartilhamento coletivo, demonstrando as escolhas estéticas e políticas pessoais para a feitura das obras. Como pontua Leda Maria Martins (2021, p. 80), o corpo negro é

um corpo historicamente conotado por meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciator-e-missário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória.

Priscila Rezende evoca, então, as suas dores numa ótica coletivizada, dando responsabilidade ao espectador-testemunha ao que é apresentado. A gênese do trabalho demonstra uma *práxis* de contestação política a partir da exposição e do desnudamento do próprio corpo. A performer não demanda, não terceiriza. Ela atua em primeira pessoa, expondo suas manifestações artísticas

a partir do desconforto prévio frente ao status quo. Portanto, Rezende é uma artista comprometida com o caráter ativo, analítico da arte, cujos passos são instrumentalizados a partir de conhecimentos prévios que caminham além do discurso verbal, racionalista. Ou seja, enunciados que atravessaram o verbo, a pele, até chegarem à própria carne ou, ainda, que fizeram o caminho inverso. A artista borra as fronteiras entre o ficcional e o real, intervindo no cotidiano no que concerne aos processos de subjetivação.

Trazendo uma perspectiva alargada das problemáticas apresentadas, a artista criou zonas de convergência entre o desejo de fala frente às formas de violência, de injustiça e de exclusão – tais como o racismo – e a feitura da obra em si, produzindo diferentes níveis de percepção a partir da exposição pública de cada performance. O trabalho habita os espaços públicos, o que expõe o lado abertamente político: o caráter ativista de diálogo com o transeunte, ampliando a potência da obra para campos processuais, porosos que não encerram o conteúdo em si, mas propõem dinâmicas afetivas e analíticas com diferentes passantes, cujas bagagens não advêm, necessariamente, de conteúdos artísticos pré-estruturados. São transeuntes que estão cumprindo determinados trajetos e, de repente, são interrompidos pelo teor imagético que as obras trazem. As pessoas escolhem se desejam ou não participar das obras. Há a possibilidade de permanecer ou de prosseguir, revelando o caráter democrático do trabalho apresentado. Em tempos em que os dispositivos de controle governamentais são largamente ampliados a fim de naturalizarem a violência contra as minorias e legitimarem as estruturas racistas de poder, sob os falsos argumentos de “cumprimento de ordens”, os desafios de se desenvolver uma ideia de arte acessível e, inevitavelmente, política, urgem.

Considerações finais

A performance *Bombril* torna-se um artifício privilegiado de união entre a experimentação e cena contemporânea, pois trabalha com o discurso dialógico do sentir, do agir, possibilitando maiores provocações sobre o fazer em vias públicas. Como se trata de um processo coletivo – artista/espectador – a partir das imagens e discursos que compõem o trabalho, traçou-se uma

reflexão acerca da identificação e apropriação do racismo como a força motora dessa criação cênica-poética-visual.

Vale ressaltar que a importância dada aos corpos da performer está no mesmo patamar que a feitura do ato. Ou seja, a performance se instaura no caminho entre quem a realiza e a realização em si, fazendo emergir um exercício de estudo acerca de ruídos, de irrupções, de experiência. A noção de comportamento restaurado passa a ser central neste enfoque, pois se trata de um processo de repetição que nega as noções pragmáticas de *modelo* e *cópia*, mas elabora um estado de presença nos participantes – simbólico e reflexivo – que difunde múltiplas significações às partes envolvidas. Logo, a performer reitera as suas ações para promover uma compreensão acerca do ciclo infundável de dor que a proposta abarca.

Referências bibliográficas

- ABDALA, V. Rio teve centenas de chacinas desde episódio da Candelária há 30 anos. **Agência Brasil**, Brasília, DF, 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-07/rio-teve-centenas-de-chacinas-desde-episodio-da-candelaria-ha-30-anos>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- AKOTIRENE, C. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte, Letramento, 2018.
- BENTO, C. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BISPO, A. A.; LOPES, F. Presenças: a performance negra como corpo político. *Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira*. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 43, p. 197-205, 2022 DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.13>
- CERQUEIRA, D. **Atlas da Violência 2021**. São Paulo: FBSP, 2021.
- COLLINS, P. H.; BILGES, S. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- FERNANDES, M. D. P. **Sinhá-Moça**. Prefácio de Afonso Schmidt. 10ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, N. L. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- NEGRO rei. Intérpretes: Marcelo Barbosa, Bozzo Barreti e Nil Bernardes. *In: CIDADE negra direto*. Intérpretes: Marcelo Barbosa, Bozzo Barreti e Nil Bernardes. Rio

- de Janeiro: Sony Music Brasil, 2006. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3GTsVo75DUy6fCk25V0oRI?si=8b96344c90a6411c> . Acesso em: 30 de mar. 2024.
- “NÃO ESCREVEMOS para adormecer os da casa-grande”, diz Conceição Evaristo sobre escritoras negras. [s. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8_o. Acesso em: 27 jun. 2024.
- O TEMA do 3º episódio da série ‘Negra Raiz’ é a valorização da estética negra. [s. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1C6nLG7IDA>. Acesso em: 30 jul. 2024.
- PEREIRA, H.; SAMPAIO, M. No mês das mulheres, é preciso falar das trabalhadoras domésticas. **Brasil de Fato**, São Paulo, 21 mar. 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/03/21/no-mes-das-mulheres-e-preciso-falar-das-trabalhadoras-domesticas#:~:text=Os%20trabalhadores%20que%20desenvolvem%20atividades,origem%20e%20classe%20no%20segmento> . Acesso em: 1 abr. 2024.
- PROPOSIÇÃO Adaptação | Margens de Ti de Charlene Bicalho | Performance Bombril com Priscila Rezende. [s. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo. (4 min). Publicado pelo canal Raiz Forte por Charlene Bicalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AGXeK5Car-U>. Acesso em: 11 jun. 2024.
- REZENDE, P. Bombril. **Foco In Cena**, 2013. Disponível em: <http://www.focoincena.com.br/bombril>. Acesso em: 27 nov 2024.
- REZENDE, P. **Performance de guerrilha**: poéticas-visuais negras como estratégia de autodefesa e enfrentamento ao racismo. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Estado de Minas Gerais, Belo horizonte, 2024.
- ROLÊ – Histórias dos Rolezinhos. Direção: Vladimir Seixas. Produção: Luis Carlos de Alencar. Rio de Janeiro: Couro de Rato, 2021. Digital.
- SANTOS, D. C. A. dos. **Corpo negro feminino**: ressignificação em performances de mulheres negras. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12892> . Acesso em 06 de junho de 2024.

Recebido em 31/07/2024

Aprovado em 25/10/2024

Publicado em 26/12/2024