

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**

**Jean Lopes**

**Relações entre arte e ativismo na obra de Jota Mombaça**

**CAMPINAS  
2023**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS**  
**CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM**  
**LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE**

**Jean Lopes**

**Relações entre arte e ativismo na obra de Jota Mombaça**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguagens, Mídia e Arte do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas para obtenção de titulação de Mestre em Linguagens, Mídia e Arte.

Orientador: Prof. Dr. Tarcísio Torres Silva

**CAMPINAS**  
**2023**

Ficha catalográfica elaborada por Vanessa da Silveira CRB 8/8423  
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

700  
L864      Lopes, Jean.  
            Relações entre arte e ativismo na obra de Jota Mombaça/ Jean Lopes-  
Campinas: PUC-Campinas, 2023  
            87 f.

Orientador: Tarcisio Torres Silva.  
Dissertação (Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte) - Programa de  
Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, Escola de Linguagem e  
Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas,  
2023.

Inclui bibliografia.

1. Performance (Arte). 2. Arte. 3. Mombaça, Jota, 1991-. I. Silva,  
Tarcisio Torres. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola  
de Linguagem e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em  
Linguagens, Mídia e Arte. III. Título.

CDD - 22. ed. 700

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS  
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE**

**“RELAÇÕES ENTRE ARTE E ATIVISMO NA OBRA DE JOTA MOMBAÇA”**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

APROVADA: 27 de fevereiro de 2023.



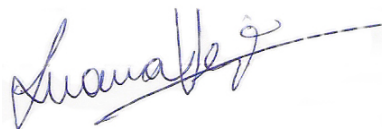
---

**Prof. Dr. Tarcísio Torres Silva**  
(Orientador - PUC-CAMPINAS)



---

**Prof.ª Dr.ª Eliane Righi de Andrade**  
(PUC-CAMPINAS)



---

**Prof.ª Dr.ª Luana Marchiori Veiga**  
(UFPR)

**CAMPINAS  
2023**

## AGRADECIMENTOS

Todo trabalho, por mais solitário que seja, transforma-se, ao longo do processo, em trabalho colaborativo. Este não seria possível sem a colaboração de pessoas essenciais.

Meus sinceros agradecimentos:

À minha companheira, Mariana, pela ajuda e paciência.

À minha filha, Isabel, pela alegria.

A Ricardo, Amanda, Diogo e Marina, pelo apoio.

Ao meu professor e orientador, Dr. Tarcisio Silva, pelos ensinamentos, ideias criativas e parceria sem as quais não seria possível concluir esta pesquisa.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte: Dra. Eliane Fernandes Azzari, Dra. Paula Cristina Somenzari Almozara, Dra. Juliana Doretto, Dr. João Paulo Lopes de Meira Hergesel e Dr. Marcelo Pereira da Silva.

Aos professores que aceitaram o convite de participar da minha banca: Dra. Luana Veiga, Dra. Eliane Righi de Andrade, Dra. Vanda Aparecida da Silva e Dr. João Paulo Lopes de Meira Hergesel.

## MEMORIAL

A opção pelo mestrado em Linguagens, Mídia e Arte na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC Campinas) surgiu de meu interesse pela interdisciplinaridade que a instituição oferece no curso. Mesmo exercendo uma profissão que envolve práticas artísticas nas áreas de fotografia, ilustração, *design* e audiovisual, entendi que era o momento de ingressar em um curso de pós-graduação em que eu pudesse aprofundar meus conhecimentos por meio da pesquisa científica e tentar contribuir de alguma forma com meu trabalho para a academia. Durante o período em que frequentei as aulas, pude entrar em contato, por meio das disciplinas ministradas pelos professores da pós-graduação, com autores, teorias, conceitos e ideias que, além de reforçar meu interesse pelas atividades que já exerço enquanto profissional, têm me ajudado a me locomover – ainda que tateando – no universo da pesquisa acadêmica.

Além das atividades ligadas às disciplinas, como seminários, discussões em aula, produção de artigos e estágio, participei de congressos onde pude compartilhar trabalhos relacionados à minha pesquisa. Em 2021, participei do 1º Congresso Internacional de Comunicação e Religiões (Religiocom) e do 10º Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades (Coninter). A experiência de participar desses eventos também me permitiu observar a atuação e as ideias de pessoas que desenvolvem trabalhos em outras áreas.

Todas essas atividades, aliadas ao compromisso dos professores e professoras com minha trajetória acadêmica e a de meus colegas, me ajudaram a compreender melhor o funcionamento do universo acadêmico e contribuíram para que eu pudesse, aos poucos, caminhar com mais naturalidade na construção de uma pesquisa que possa ser relevante de alguma forma.

## Trajectoria

Não sei separar os fatos de mim, e daí a dificuldade de qualquer precisão, quando penso no passado.

Clarice Lispector<sup>1</sup>

Não há como pensar em um memorial sem repassar um período que hoje se compõe, em sua maior parte, de fragmentos, muitas vezes imprecisos. Se o que já foi apaga passagens quase inteiras de lembranças e cria lacunas impossíveis de serem preenchidas, uma parte da memória, felizmente, insiste em guardar momentos e pessoas que de alguma forma tiveram relevância em minha formação.

Dos anos em que frequentei o primário e o ginásio (atual ensino fundamental), as memórias mais vivas misturam-se à história de professores que encontrei no final dos distantes anos da década de 1970. Os primeiros oito anos de minha formação educacional foram em uma escola do Serviço Social da Indústria (Sesi) na periferia da zona sul de São Paulo. Em minhas poucas lembranças dessa época, permanecem dois professores (cujos nomes completos infelizmente não sei) que foram determinantes para minha trajetória: o professor Pecus, primeiro e único negro que vi frequentar uma escola naquela época sem que fosse faxineiro ou ajudante geral – fato que em breve viria a despertar em mim o interesse pelas complicadas relações que mantinham (e mantêm) intactas as engrenagens que sustentam as pegadas de uma herança colonial nunca superada e que hoje tento problematizar em minha dissertação; e Carmem, professora exigente e amável, que despertava nos alunos a esperança de que a vida na periferia, apesar de difícil, poderia ser mais do que apenas violência e abandono. Essa mulher foi a primeira pessoa que vi fazer referência ao governo militar como uma instituição formada por gente que não deveria sequer cuidar do próprio quintal.

*Dona Carmem*, como a chamávamos, era a corajosa professora de Língua Portuguesa que não subestimava a espontaneidade dos alunos e ainda fazia questão de ressaltar, em todas as suas aulas, a importância da leitura e da escrita como forma potente de expressão e também de enfrentamento. Suas aulas eram repletas de informações sobre poetas rebeldes e escritores emburrados; gente que, para nossa pouca experiência, parecia estranha e amalucada. E foram

---

<sup>1</sup> *Apud* GOTLIB, N. B. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995. p. 77.

elas que acabaram por influenciar, mais tarde, minha primeira opção no vestibular, em que decidi pela graduação em Letras.

Mesmo sob a ditadura e com as condições precárias de ensino e aprendizagem na periferia, esses dois professores contribuíram para que eu pudesse, já naquela época, sedimentar meu interesse pelos assuntos relacionados às artes e às questões complexas e contraditórias que formam este país.

Depois do ensino fundamental, frequentei o colegial (atual ensino médio) na escola estadual Manoel Tabacow Hidal, que ainda hoje existe no bairro Pedreira, também na periferia sul paulistana. Eram os anos da chamada abertura da ditadura militar, e a escola reunia uma porção de alunos ligados à militância política de esquerda. Isso fazia do ambiente estudantil um universo agitado, com eventos teatrais, música e inúmeras discussões sobre a situação política no Brasil. *Dona Marlene*, diretora que mantinha uma relação amistosa com os alunos, permitia que o lugar tivesse um clima de liberdade, onde os alunos pudessem participar de atividades culturais, sociais e políticas sem que fossem repreendidos. Nessa escola, fortaleceram-se em mim as intenções de continuar os estudos após o período do colégio – o que não era a expectativa das famílias daquela comunidade.

A possibilidade de frequentar uma universidade tornou-se mais real pouco tempo depois da conclusão do colegial, quando trabalhava e fazia o cursinho pré-vestibular no Anglo Vestibulares – hoje, o *Google Maps* me mostra que eu percorria 20 quilômetros diariamente entre a periférica Pedreira e a central Rua Tamandaré, no bairro da Aclimação. No período em que trabalhei no departamento de audiovisual do Anglo, fui me familiarizando com a linguagem do vestibular e consegui, depois de um ano de estudo, ingressar no curso de Letras da Universidade de São Paulo (USP).

Devido às exigências do trabalho e às dificuldades de deslocamento, me vi obrigado a abandonar o curso, mas com a intenção de voltar assim que fosse possível. Já fora da universidade, me dediquei única e exclusivamente à formação profissional, trabalhando em produtoras de filmes e agências de publicidade, aproveitando as portas que me foram abertas pelo trabalho no audiovisual do cursinho. Nas produtoras de vídeo, pude trabalhar com computação gráfica, produção, roteiro e direção, enquanto que, nas agências, me dediquei à direção de arte.



Com o passar dos anos, minha carreira profissional foi se solidificando e, de novo, surgiu a possibilidade de voltar à universidade. Prestei vestibular na Faculdade Cásper Líbero para o curso noturno de Publicidade e Propaganda, com a esperança de poder conciliar estudos e trabalho. Durante os primeiros quatro anos, foi quase impossível manter um equilíbrio entre as duas atividades, mas consegui. Até que precisei passar um semestre fora de São Paulo, a trabalho, e parar de estudar novamente, faltando apenas duas disciplinas para completar o curso.

Nos anos que se seguiram, mesmo distante da universidade, procurei manter viva a ideia de terminar o ensino superior assim que a vida me permitisse. Aos poucos, fui percebendo que, de certa maneira, tinha feito o percurso inverso: para a maioria das pessoas que consegue terminar uma graduação, a carreira profissional começa logo depois da colação de grau; no meu caso, a carreira profissional na área de comunicação veio antes, e as exigências dessa carreira acabavam por interferir na continuação da educação.

Após alguns anos afastado dos estudos formais, um amigo que era diretor na Fundação Escola de Comércio Álvares Penteado (Fecap) sugeriu que eu apresentasse meu histórico escolar da Cásper Líbero e tentasse concluir, finalmente, o curso de Publicidade. Depois de um ano de aulas, consegui obter meu bacharelado na Fecap e imediatamente comecei a considerar uma pós-graduação. Então, iniciei um percurso de aprendizagem para consolidar meus objetivos acadêmicos. Na época morando no pequeno município de Lençóis Paulista, interior de São Paulo, frequentei como aluno especial duas disciplinas do programa de Mestrado Profissional em Mídia e Tecnologia da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC), oferecido no *campus* da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) em Bauru. A experiência e o convívio com estudantes de pós-graduação me deram mais informações a respeito dos processos seletivos e das áreas que pudessem me interessar dentro do campo acadêmico.

Ter frequentado, como aluno especial, o mestrado profissional na Unesp iluminou, de certa forma, o caminho que eu estava procurando, mas ainda não seria lá que esse processo de ingresso na pós-graduação começaria de fato. No final de 2020, minha esposa, que um ano antes havia conhecido a professora Juliana Doretto em um congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), mencionou um curso de pós-graduação oferecido pela PUC Campinas que talvez fosse mais interessante para mim. Depois de ler o edital e saber de seu conteúdo interdisciplinar, concluí que o programa de pós-

graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC Campinas atendia mais minhas expectativas do que um curso em tecnologia, além de trazer um tipo de conteúdo que já me interessava havia muito tempo.

Hoje, estou concluindo o mestrado neste programa, com uma pesquisa sobre o ativismo multifacetado de uma artista chamada Jota Mombaça.

Todas essas aventuras, com seus intervalos – às vezes mais longos, em outras mais curtos –, me trouxeram até aqui. Minha intenção, a partir deste ponto, é poder vislumbrar uma continuidade deste projeto e que ele possa, em um futuro próximo, me levar a mais uma etapa desta jornada que começou na longínqua década de 1970.

## RESUMO

Esta pesquisa propôs entender como a artista e pesquisadora Jota Mombaça constrói aparatos artísticos que convergem para o centro de preocupações sociais, estéticas e experimentais, bem como contribuir para a compreensão de como esses aparatos se ligam entre si. Tanto na obra artística como na escrita e no ativismo de Mombaça, percebe-se um entroncamento de vias que se misturam umas às outras: performances experimentais embaralham-se com produções literárias e vídeos autorais; preocupações existenciais, de classe e de identidade dialogam com angústias diárias de uma artista, criando teias que ampliam questionamentos de sua relação com o mundo que a cerca. Para compreender a complexidade desse trabalho, foram realizadas leituras transversais com base em outros autores e artistas que lidam com questões relacionadas a performance, decolonialismo, identidade e racismo. Em seguida, analisou-se a obra artística de Jota Mombaça com base nos diálogos que cria com essas questões. Por fim, realizou-se uma análise de questões relativas ao corpo, com foco em fotografias publicadas pela artista no Instagram e na relação de sua obra com as noções de monstruosidade e de tempo do fim. Dessa forma, esta dissertação evidenciou como o trabalho artístico de Jota Mombaça traz significantes questionamentos a respeito dos labirintos comportamentais, estéticos e políticos no mundo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Performance; Audiovisual Independente; Artes Visuais; Decolonialismo; Jota Mombaça.

## ABSTRACT

This research intended to understand how the artist and researcher Jota Mombaça builds artistic apparatuses that converge to the center of social, aesthetic, and experimental concerns, as well as to contribute to the understanding of how such apparatuses connect with each other. Both in Mombaça's artistic work and in her writing and activism, a junction of mixed pathways can be noticed: experimental performances are shuffled with literary productions and authorial videos; existential, class and identity concerns dialogue with daily anxieties of a artist, creating webs that lead to broader questionings about her relationship with the world around her. In order to understand the complexity of such work, transversal readings were conducted based on other authors and artists dealing with issues related to performance, decolonialism, identity and racism. Then, the artistic work of Jota Mombaça was analyzed based on the dialogues she creates with these issues. Lastly, an analysis of issues related to the body was carried out, focusing on photographs published by the artist on Instagram and the relationship of her work with the notions of monstrosity and end time. Thus, this dissertation underlined how Jota Mombaça's artistic work brings meaningful questions about behavioral, aesthetic, and political labyrinths in the contemporary world.

**Keywords:** Performance; Independent Audiovisual; Visual Arts; Decolonialism; Jota Mombaça.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Fotografia de jovem vítima de crime racial no Rio de Janeiro em 2014. ....	29
Imagem 2. Fotografia feita na década de 1860 por fotógrafo Revert Henrique Klumb, analisada na obra “Filha natural”, de Aline Motta .....	32
Imagem 3. Claudia Mamede, líder comunitária de Vassouras (RJ), fotografada por Aline Motta em 2018 para a obra “Filha natural” .....	32
Imagem 4. Fotografia de Augusto Stahl (c. 1865) ressignificada por Rosana Paulino na exposição “Assentamento”, apresentada em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Americana.....	34
Imagem 5. “Identidades”, obra de Jaider Esbell exposta na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021 .....	37
Imagem 6. “Selva Mãe do Rio Menino”, empena de mil metros quadrados pintada por Daiara Tukano em 2020 no Centro de Belo Horizonte. ....	40
Imagem 7. Obra de Auá Mendes na mostra TransVisual, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2019-2020. ....	42
Imagem 8. Fotografia da obra “Autorretratos de ninguém”, de Rosa Luz (2015).....	45
Imagem 9. Jota Mombaça durante o projeto de pesquisa coletivo: "There is no end to what a living world will demand of you". ....	47
Imagem 10. Michelle Mattiuzzi – Prêmio Pipa. ....	48
Imagem 11. Telas da performance “2021: Feitiço para ser invisível” .....	49
Imagem 12. Tela da performance “2021: Feitiço para ser invisível”. ....	49
Imagem 13. Tela da performance “2021: Feitiço para ser invisível”. ....	50
Imagem 14. Jota Mombaça durante a performance: “2021: Feitiço para ser invisível”.....	52
Imagem 15: Jota Mombaça e Michelle Matiuzzi durante a performance: “2021: Feitiço para ser invisível”.....	54
Imagem 16. Tela da performance “2021: Feitiço para ser invisível” à venda na galeria online Artsy.....	55
Imagem 17. Impressão do perfil @monstraerratik no Instagram. ....	61
Imagem 18. Jota Mombaça no Instagram: reflexões sobre erotismo e intimidade.....	66
Imagem 19. Fotos publicadas por Jota Mombaça no Instagram compõem um quase ensaio erótico.....	67
Imagem 20. Ironia ao padrão das fotos sensuais no Instagram.....	69
Imagem 21. Foto publicada no perfil @monstraerratik no Instagram. ....	71
Imagem 22. “Soterramento”, performance de Jota Mombaça. ....	75
Imagem 23. Reprodução de cena da performance “Que pode o corpo?”, de Jota Mombaça e Patrícia Tobias....	76

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
Métodos e procedimentos .....	24
1 A fantasia colonial no Brasil contemporâneo: intersecções na obra de artistas negros, indígenas e LGBTQIA+ .....	25
1.1 Aline Motta (1974 –) e Rosana Paulino (1967 –) .....	31
1.2 Jaider Esbell (1979-2021) e Daiara Tukano (1982 –) .....	35
1.3 Auá Mendes (1999 –) e Rosa Luz (1995 –) .....	41
2 “2021: Feitiço para ser invisível”, invenção, parceria e inventividade entre artistas.....	47
2.1 As artistas .....	47
2.2 A performance.....	48
2.3 Leitura, escrita e performance: a palavra em movimento .....	51
2.4 Opacidade, representação e (in)visibilidade em “2021: Feitiço para ser invisível” ...	55
3 O corpo de Jota Mombaça nas redes: a potência transgressora de um corpo dissidente em um tempo do fim .....	61
3.1 O olhar mediador do Instagram.....	63
3.3 A monstruosidade de Jota Mombaça .....	71
3.4 Jota Mombaça no tempo do fim.....	75
COSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS .....	82

## INTRODUÇÃO

Acostumados a disputar a eleição presidencial desde 1994, o Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB) e o Partido dos Trabalhadores (PT) revezavam-se na Presidência do Brasil sem muitos conflitos, mas, a partir de 2014, quando os candidatos Aécio Neves (PSDB) e Dilma Rousseff (PT) concorreram ao cargo, o clima político no Brasil já não era o mesmo dos anos anteriores – basta dizer que, em 2013, explosivas manifestações tomaram conta do país, transformando as ruas em palco de inúmeras reivindicações e colocando o primeiro mandato da presidente Dilma sob a pressão de estranhos acontecimentos.

Em 2014, o que era para ser apenas uma campanha eleitoral como qualquer outra transformou-se quase que em guerra de opiniões polarizadas – tanto nas ruas como nas redes. Insuflados pela mídia, pela operação Lava Jato e por instituições conservadoras, que àquela altura já tateavam a possibilidade de atingir com toda a força a presidente e levar às últimas consequências o clima de tensão política no país, manifestantes mais radicalizados gradativamente foram se afastando do que chamamos de “direita tradicional”, cujos maiores representantes eram PMDB e PSDB, e passaram a buscar outra alternativa, havia algum tempo adormecida, mas não ausente na história do Brasil: a extrema direita.

Com alguns representantes no congresso, essa extrema direita resumia-se – pelo menos até 2014 – a sujeitos obscuros, ligados à ditadura militar e que ocupavam mandatos em um balaio político denominado “baixo clero”, majoritariamente composto por deputados desconhecidos e sem relevância política. Com o aumento da radicalização, esses elementos espertamente identificaram nas ruas anseios por mudanças e perceberam uma real possibilidade de conduzir toda a movimentação em favor de pautas e interesses ultraconservadores, o que acabou de fato acontecendo depois que o golpe contra a presidente Dilma Rousseff se materializou.

Um dos principais problemas que afloraram com a forte chegada da extrema direita ao tabuleiro político foi a tentativa de reorientar, a seu modo e com muitas *fake news*, as percepções sobre identidade, sexualidade e religião. Esse modo de operar tais pautas trouxe, em curtíssimo prazo, consequências traumáticas para a sociedade, principalmente para o campo das artes, como veremos a seguir.

Na tentativa de impedir que a filósofa estadunidense Judith Butler fizesse uma palestra em São Paulo em 2017, grupos ultraconservadores armaram uma manifestação em frente ao centro cultural do Serviço Social do Comércio (Sesc) na Pompeia, na zona oeste da capital paulista. Munidos de cartazes e crucifixos, esses grupos exigiam que Butler se retirasse imediatamente do país – de preferência, levando consigo suas teorias sobre gênero. Embora o seminário tivesse como tema “Os fins da democracia”, a reação, impulsionada nas redes sociais, tinha um alvo bem mais específico do que a preocupação com a derrocada de um sistema político: a desobediência de gênero e a liberdade artística. Entre aquele mesmo ano e meados de 2018, quatro apresentações foram atacadas dentro e fora das redes sociais: a exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”; “La Bête” (“O Bicho”), performance do coreógrafo carioca Wagner Schwartz; “DNA de Dan”, dança-instalação de Maikon Kempinski (Maikon K) apresentada no evento Palco Giratório do Sesc; e “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu”, peça da britânica Jo Clifford adaptada e protagonizada por Renata Carvalho.

A exposição “Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira”, organizada pelo Santander Cultural em Porto Alegre, foi cancelada às pressas depois que manifestações contrárias a ela explodiram nas redes sociais. A mostra reunia trabalhos de diversos artistas importantes, entre eles Adriana Varejão, Candido Portinari e Lygia Clark, mas a temática em torno das questões de gênero e diversidade sexual foi suficiente para que usuários das redes sociais acusassem a mostra de promover blasfêmia e fazer apologia à zoofilia e à pedofilia. Depois da enxurrada de reclamações, o próprio Santander interrompeu a exposição e emitiu uma nota condescendente:

[...] ouvimos as manifestações e entendemos que algumas das obras da exposição Queermuseu desrespeitam símbolos, crenças e pessoas, o que não está em linha com a nossa visão de mundo. Quando a arte não é capaz de gerar inclusão e reflexão positiva, perde seu propósito maior, que é elevar a condição humana. (SANTANDER BRASIL, 2017, online)

Apesar de algumas manifestações em defesa da exposição, o evento acabou de fato suspenso pela instituição. A mesma onda de ataques também atingiu a performance “La Bête”: Schwartz foi acusado não só de promover a pedofilia, como de ser ele mesmo um pedófilo. A performance, inspirada na obra “Bichos” (1965), de Lygia Clark, apresentava o corpo nu do artista como um objeto passível de manipulação pelo público presente – isto é, a interação entre público e plateia era parte constitutiva da obra. Durante a apresentação, uma



criança, acompanhada de sua mãe, tocou o corpo do artista, e o vídeo gravado dessa cena foi usado para desencadear ataques ao artista e à obra. Schwartz imediatamente virou alvo de *haters*, que o acusaram de pedofilia. Além dos ataques, boatos de que o artista havia colocado fim à própria vida propagavam-se pelas redes:

Era como se eu assistisse ao meu próprio funeral. Um sentimento de luto tomou conta do meu corpo. Eu não conseguia ser objetivo nos dias seguintes aos ataques. Minha família e meus amigos me ajudavam a tomar decisões, das mais simples às mais complexas: onde dormir, como me cuidar. Eu não dormia na minha casa, porque poderiam descobrir o meu endereço e concretizar as ameaças que eu não parava de receber. Então, dormia cada dia num lugar diferente. É curioso que as pessoas podiam me ameaçar, mas eu mesmo não tive direito à nenhuma proteção. Amigos me ligavam chorando porque tinham lido sobre a minha morte na internet. Passei muito tempo respondendo às mensagens de todos que me conheciam para dizer que estava vivo. Porque, se não respondesse, iriam acreditar nas fake news. Eu lutava diariamente contra essa sensação de perda, e recebia os mais diversos apoios. Perguntavam se eu estava bem. Eu respondia que sim, automaticamente, porque precisava resistir, ressignificar a morte simbólica. Faço isso até hoje. E ainda há muito trabalho pela frente. (SCHWARTZ, 2018, online)

A ira dos fundamentalistas farejava em 2017 qualquer indício de manifestação que pudesse ser interpretada como um perigo aos costumes religiosos ou morais. Assim, “DNA de Dan”, de Maikon K, sofreu, também naquele ano, violentas agressões. A performance apresentava o artista nu no interior de uma bolha transparente, envolto por uma gosma gelatinosa que se transformava em uma segunda pele. No final, o público era convidado a participar da apresentação. Isso foi suficiente para que o espetáculo fosse denunciado, o artista, preso e o cenário, destruído. Na época, o Sesc do Distrito Federal manifestou-se, em nota divulgada à imprensa, a favor de Maikon K:

Nesse sentido, o Sesc-DF repudia a detenção do artista Maikon K, que teve a sua performance artística DNA de DAN interrompida e cenografia danificada pela Polícia Militar do DF, no sábado (15), no Museu da República, em Brasília. O Sesc-DF ressalta que a instituição tinha a autorização do Museu Nacional da República, assinada pelo diretor Wagner Barja, para realização da performance e tomou o devido cuidado de informar que se tratava de um espetáculo com classificação indicativa de 16 anos, que ocorreria no período noturno, às 19h30. A proibição da performance em Brasília, os prejuízos materiais à obra e a detenção do artista constituem uma arbitrariedade que coloca em risco não apenas a liberdade de expressão, assegurada pela Constituição Brasileira e por documentos internacionais dos quais o Brasil é signatário, mas interfere nos direitos culturais do público. Não vivemos mais em uma época em que um policial militar pode definir isoladamente a realização ou não de um evento. (SESC-DF, 2017, online)

Outra vítima de *haters* nas redes sociais, a peça “O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu” sofreu ataques violentos de iguais proporções em julho de 2018. Encenada por uma atriz trans (a santista Renata Carvalho), a peça fazia uma releitura de histórias bíblicas no contexto atual, provocando a ira dos conservadores. As ameaças contribuíram para que o

espetáculo fosse retirado do 28º Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), em Pernambuco. Após o cancelamento do monólogo, artistas saíram em defesa da peça, seguindo-se um imbróglgio jurídico que envolveu a reinserção e uma nova retirada da peça da programação.

Para Renor:

O perigo de atitudes como essa é que repercute quase que como incentivo à intolerância e ao ódio. Em todos os palcos do FIG os artistas estão empenhados para que a liberdade se cumpra. Quando a gente vê que os direitos básicos estão entrando em um retrocesso de usurpação e quando temos que lutar contra um ato ilegal de um gestor público. (RENOR, 2018, online)

A investida conservadora contra tais manifestações artísticas indicava não só um recrudescimento de desejos reacionários contra espetáculos artísticos, como também uma ofensiva real contra a participação de corpos sexualmente dissidentes em qualquer espaço social.

No Brasil recente – pelo menos até o final do ano de 2022, social, cultural e politicamente sequestrado pela extrema direita –, alguns artistas têm construído um trabalho sólido no campo da performance, e questões de raça, sexualidade, corporalidade trans e liberdade criativa servem como trama de um tecido que expõe as dificuldades artísticas, os enfrentamentos políticos e a necessidade de posicionamento frente a uma realidade quase sempre hostil. Para além do campo da performance e atuando em outras áreas, artistas como Pablo Vittar, Emicida, Majur, Linn da Quebrada, Bia Ferreira, Alice Yura, Liniker, Bia Ferreira, Glória Groove e Uyra fazem parte de uma geração de artistas cuja sensibilidade toca assuntos que, de alguma forma, tensionam as relações de poder no Brasil.

Todas essas questões têm encontrado espaço no trabalho da brasileira Jota Mombaça (1991, Natal, RN), artista e ativista que atua desde a década de 2010 como escritora, artista visual performática e pesquisadora cujos interesses giram em torno das discussões envolvendo raça, gênero, decolonialismo, violências e arte. Mombaça tem, com seu trabalho, tensionado as forças que viabilizam – ou inviabilizam – sua atuação, seja no campo da arte, seja no campo sociopolítico, seja na academia – graduada em Ciências Sociais, Mombaça é mestranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

"Bicha não binária, racializada como parda, nascida e criada no nordeste do Brasil"<sup>2</sup>, como ela mesma se define, seu trabalho como artista/ativista tem encontrado interlocutores

---

<sup>2</sup> A descrição está no resumo do currículo Lattes de Jota Mombaça. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9252986754666256>. Acesso em: 26 jan. 2023.

tanto no Brasil como na Europa, e as particularidades de sua escrita, de suas performances e de suas intervenções visuais reivindicam ampliar os questionamentos acerca de um mundo branco hierarquizado e das “tendências contemporâneas de mercantilização [que] exploram de maneira particular a presença de corpos trans e dissidentes sexuais pretos e indígenas dentro do mundo da arte” (MOMBAÇA, 2021, p. 39).

Em seu livro “Não vão nos matar agora” (2021)<sup>3</sup>, além da abordagem de temas relacionados ao mundo da arte, suas preocupações existenciais convergem para a necessidade de um embate contra as expectativas de sujeição e conformidade a um mundo e, em particular, a um Brasil cujas heranças coloniais, que resultam sempre em violência sobre corpos negros, indígenas e dissidentes de gênero, estão fortemente infiltradas no tecido social. Vivendo entre Europa e Brasil, Mombaça tem um olhar crítico que procura, tanto lá como cá, o “mapa das brechas”<sup>4</sup>. Nessas brechas, seria possível encontrar pontos de fuga, mas também de enfrentamentos, entre os muros colonialistas:

O Brasil, em sua autodescrição como promessa utópica de um mundo pós-racial, configura-se, mais bem, como uma distopia antinegra e anti-indígena, em que as figurações de uma liberdade carnalizada expressam não a ruptura com todas as normas, mas seu excesso. O Brasil, essa ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista, dominada e dominante, nunca serviu de fato ao propósito das lutas contínuas por liberação do território dos corpos subjugados em sua construção. (MOMBAÇA, 2021, p. 9)

No centro das preocupações que ocupam espaço na obra de artistas como Jota Mombaça, a libertação de uma força escrita ou performática – ou da fusão das duas – é essencial para a instauração de uma contravenção estética cuja intenção de transgredir os aparatos coloniais sufocantes vai além de tentar apontar as feridas abertas dos lugares por onde andam e atuam, funcionando também como ativismo escrito-performático que busca ampliar o sentido do conflito no mundo que os ameaça.

Julia Jenior Lotufo (2018) aponta que, historicamente, pode-se reconhecer que existe na arte da performance um desejo de criar tensões e ruídos em todas as estruturas de poder e nos aparelhos que regulam a vida social (LOTUFO, 2018, p. 13). A performance funcionaria

---

<sup>3</sup> “Não vão nos matar agora” é o único livro lançado por Jota Mombaça até aqui. Organizado a partir de ensaios, nele a artista aborda temas relacionados ao mundo da arte, às questões de gênero e ao racismo, além de propor um reposicionamento diante das tensões que se apresentam no mundo contemporâneo. As preocupações que a artista levanta no livro possibilitam estabelecer um diálogo entre seu pensamento e o pensamento dos artistas aqui citados.

<sup>4</sup> O mapa das brechas possibilita que as pessoas vivam “apesar de tudo” (MOMBAÇA, 2021, p. 7).

também como um espaço onde preocupações com as relações políticas podem ser repensadas a partir de determinados setores, frequentemente marginalizados e até mesmo criminalizados.

Podemos perceber na performance a recorrência de trabalhos que abordam questões de gênero, sexualidade, etnia, raça, classe social, que buscam investigar e problematizar tais categorias, invertendo e questionando a lógica vigente, levando ao centro as culturas subalternizadas e às margens o suposto *mainstream*, evidenciando narrativas dissidentes e não-normativas, questionando estereótipos e tabus. (LOTUFO, 2018, p. 13)

Marvin Carlson (2010) cita que, por ser um campo complexo, a arte da performance conecta-se a outros campos em que as preocupações intelectuais, culturais e sociais são encontradas em quase todos os projetos contemporâneos (CARLSON, 2010, p.18). Essas preocupações são perceptíveis tanto na obra escrita de Jota Mombaça quanto em suas apresentações performáticas realizadas no Brasil e no exterior. Para exemplificar a contemporaneidade de Mombaça e a urgência das preocupações das quais fala Carlson e que se encontram no trabalho da artista, é importante mencionar o trabalho “A gente combinamos de não morrer” (2018), performance cujo título foi emprestado de um conto de Conceição Evaristo e que também foi usado, posteriormente, como referência para a criação do texto “O mundo é meu trauma”, encontrado no livro “Não vão nos matar agora” (2021). Na performance, Mombaça utiliza objetos como cacos de vidro, galhos desfolhados e panos vermelhos para criar “armas” contra as ameaças constantes de um mundo em colapso e, muitas vezes, mortal. De “arma” em riste, Mombaça exhibe seu arsenal precário para um público em silêncio ao mesmo tempo em que aponta, no texto, as complicações do mundo contemporâneo:

A velocidade da atualização do colapso e o presente imediato em consonância com o processo necropolítico histórico me converteram em uma criatura, inevitavelmente, pessimista em relação ao futuro. Ser pessimista, no entanto, não significa renunciar ou aceitar uma imagem fixa do apocalipse universal como destino último de toda forma de vida. Falo de um pessimismo vivo, capaz de refazer, indefinidamente, as próprias cartografias das catástrofes, com atenção aos deslocamentos de forças, reposicionamentos e coreografia de poder. Finalmente, falo de um pessimismo que não é mais que um estudo, um plano de vida (MOMBAÇA, 2018, online).

Na medida em que organiza sua atuação a partir da convergência de variadas preocupações políticas, filosóficas, culturais e econômicas, Mombaça acaba por fazer conexões importantes em sua performance, afirmada como manifestação artística que dialoga e se conecta a outros campos como os apontados por Carlson. O que a artista parece propor, portanto, é uma operação constante de tentativa de potencialização do frágil multifacetado que se traduz na troca constante de informações entre campos que se retroalimentam.

Lúcio Agra (2009) sugere que “a performance seria a ‘mais perfeita tradução’ do contemporâneo” (AGRA, 2009, p. 6), algo fundamental que opera dentro das emergências de uma época imprecisa, “dando-lhe fisicalidade, expondo-lhe os impasses” (AGRA, 2009, p. 6). E é nesse lugar que a arte de Jota Mombaça se localiza, apontando as contradições de uma época de conflitos e nebulosidade, dialogando com os (im)previsíveis acontecimentos políticos e apontando as fissuras que encontra no percurso.

Optamos, aqui, pela palavra “performance” porque a própria Jota Mombaça a utiliza para designar muitos de seus trabalhos. Embora em nenhum momento ela defina claramente o que chama de performance, é possível perceber que há linhas que separam a prática performática de suas outras atividades artísticas. O texto, a música, o vídeo, a pintura estão conectados ao que ela faz quando o trabalho, em si, traz a performance como objeto principal. O que parece ser importante é que a performance, para ela, além de fazer as intersecções com outros tipos de atividade artística, é base para manifestações políticas ligadas a temas como (de)colonialismo, corporalidades trans e negras, extermínio de populações pobres e pretas, neoliberalismo, enfim, as tensões das relações de classes e raças neste começo de século.

Além de ser uma arte fronteiriça, ou seja, que se relaciona com outras formas artísticas, a performance também volta-se para a condição conflituosa do ser humano no mundo. Roselee Goldberg define a arte da performance como uma “forma extremamente reflexiva e volátil, que os artistas utilizam como resposta às transformações de seu tempo” (Goldberg, 2007, p. 282). Já Cohen, mais objetivamente, coloca a performance “no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”(COHEN, 2002, p.30). Para Jorge Glusberg (2013), um dos principais objetivos da performance é a “tentativa de uma recuperação da natureza orgânica, não em uma atmosfera idílica, mas sim através dos conflitos dramáticos do mundo real” (GLUSBERG, 2013, p. 102).

Mombaça parece trabalhar no sentido que Glusberg e Goldberg apontam, ao refutar a suavidade artística e apostar na dramaticidade política de um mundo colapsado:

Politizar a ferida, afinal, é um modo de estar juntas na quebra e de encontrar, entre os cacos de uma vidraça estilhaçada, um liame impossível, o indício de uma coletividade áspera e improvável. Tem a ver com habitar espaços irrespiráveis, avançar sobre caminhos instáveis e estar a sós com o desconforto de existir em bando, o desconforto de, uma vez juntas, tocarmos a quebra umas das outras. (MOMBAÇA, 2021, p. 16)

Nesse contexto, a performance forjada por Mombaça constitui-se também como arma política, e sua atuação está sempre ligada à crítica que expõe as complexas relações sociais e as práticas de apagamento, já historicamente conhecidas. Ainda para Glusberg:

[...] a vida social, numa intensidade maior que no caso de outras práticas significativas, é uma das principais fontes da arte da performance. Essa grande intensidade se dá porque a vida social se faz aparecer em todas atividades da comunidade, incluindo a atividade artística, que é o mais alto grau do conagração humano. Consequentemente, performances e performers não podem ser considerados de forma isolada das condições sócio-contextuais. Cada um dos elementos da sociedade pode desempenhar um papel na arte da performance, que não tem “temas privilegiados” como o teatro ou a literatura. Esta pluralidade temática dá ao performer completa liberdade de escolha de formas de expressão e facilita seu desenvolvimento numa dinâmica singular. Esta dinâmica somada à conversão do objeto em signo, promove as mil e uma variantes de um fenômeno artístico ao qual qualificamos sem nenhum exagero, como uma maximização da liberdade. (GLUSBERG, 2013, p. 102)

Desse modo, o trabalho de Jota Mombaça parece mobilizar forças para lidar com os acontecimentos de um tempo complexo desde sua primeira performance, “A ferida colonial ainda dói”, realizada primeiramente (em data não registrada, provavelmente em torno de 2013) em Natal com o nome provisório de “Memória fraca”, em que a artista usava o próprio sangue para questionar “o processo de embranquecimento do Brasil” e já tentava construir diálogos criativos entre parceiros artísticos, público e as velhas/novas ameaças. A escrita, as parcerias e as performances de Mombaça constroem alicerces e se complementam: textos viram performances; performances se transformam novamente em textos; leituras viram ativismo; e parcerias artísticas conectam o olhar brasileiro da artista a uma contemporaneidade universal instigante. Segundo Giorgio Agamben (2009):

Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com condição de cindi-las em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: "o meu tempo" divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vertebbras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de encontro entre os tempos e as gerações. (AGAMBEN, 2009, p. 71)

De olho em seu tempo, Mombaça também desdobra as folhas do passado e tenta, por meio de sua escrita-performance, “habitar multitemporalidades num só movimento”. Em outras palavras, ela quebra a ideia e toma para si a fluência de poder deslocar sua atenção entre as heranças do passado e as contradições do presente (por sua vez, potencializadas por tais heranças). Por isso, tanto seu livro como suas performances estabelecem uma relação de

proximidade com o abismo do mundo atual, sem perder de vista a urgência de ocupar espaço nas fissuras de seu próprio país. Para Mombaça:

A ideia da brasilidade foi construída sobre bases muito problemáticas, todo o processo de antropofagia, todo o modelo de tradição que influencia as nossas práticas contemporâneas, enraizou uma ideia de brasilidade na qual o Brasil significa miscigenação, significa o carnaval, significa esse processo de amalgamação. Precisamos desafiar isso, evidenciando como tais ideias estão enraizadas em violência, brutalidade e nos genocídios negro e indígena. Ao fazer isso, talvez possamos liberar as formas de expressão e as formas de articulação que foram escondidas – por soterramento ou por apropriação – ao longo desse processo. É muito importante para nós, artistas dissidentes de alguma forma inscritas pela brasilidade, enfrentarmos essa noção e quebrá-la conceitualmente, criticamente e poeticamente. Desmontar a ficção do Brasil, permitindo que todas essas incríveis ficções de outras formas de existência e de expressão que habitam aquele território escapem do cárcere da brasilidade e dos clichês do que é ser brasileiro. (MOMBAÇA, 2021, online)

Portanto, partindo da condição de artista brasileira com uma atuação vigorosa tanto no campo da performance como no da escrita, é possível identificar em suas produções a iniciativa de buscar uma nova interpretação da realidade que dialogue com questionamentos atuais sobre raça, colonialismo, violência institucional, apagamentos e fazer artístico. Seus ensaios e performances fundem-se em aparatos nos quais a construção de sua atividade tenta se locomover entre tais questões.

Dessa forma, esta pesquisa buscou entender como a arte e o ativismo de Jota Mombaça se relacionam – e, muitas vezes, confundem-se –, forjando uma chave que abre passagens para a compreensão das relações sociais no Brasil e no mundo contemporâneos. Teve como objetivo compreender como a obra interdisciplinar da artista Jota Mombaça relaciona-se com seu ativismo, de forma a estabelecer relações entre arte, artistas, performance e política.

Entre os objetivos específicos, pretendeu-se: (i) relacionar o trabalho artístico de Jota Mombaça com questões referentes a raça, gênero e corpo no ambiente de arte; (ii) debater como o pensamento de Jota Mombaça dialoga com outras manifestações artísticas que convergem para temas em comum; (iii) discutir como a artista posiciona-se, a partir de fotos no Instagram, em relação à padronização disseminada na plataforma, fazendo do próprio corpo uma provocação estética que ambiciona desestruturar o olhar submisso.

## **Métodos e procedimentos**

A metodologia teve ênfase no levantamento de material bibliográfico e de conteúdos digitais (registros de performances, catálogos, entrevistas, vídeos, fotografias etc.) que indicassem como se dá a relação de Jota Mombaça com questões emergentes no país sobre identidade, raça, decolonialismo, diversidade, corpo, representatividade e arte.

Para discutir tais assuntos, utilizamos autores como Silvio de Almeida, Silvia Rivera Cusicanqui, Édouard Glissant, Giorgio Agamben, Jorge Glusberg, Judith Butler, Günther Anders, Ailton Krenak, entre outros. Em “Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em comunicação”, João Anzanello Carrascoza (2016) aponta que “o método é, apenas, uma prescrição para a viagem. Uma bússola primitiva, como o sol” (CARRASCOZA, 2016, p.64). E assim se deu esta viagem: buscamos, sobre o oceano de informações que se apresentam e se acumulam, navegando, por vezes, em águas rasas que tocam fundo na memória (CARRASCOZA, 2016, p.64) e, em muitas outras, mergulhando em águas profundas em busca de tesouros que ajudassem a enriquecer o trabalho.

Com relação à análise da obra da artista em si, duas foram metodologias aplicadas. A primeira diz respeito aos diálogos constituídos com sua escrita no livro “Não vão nos matar agora” (2021). Em um segundo momento, observamos a performatividade em ambientes digitais, com ênfase na plataforma Instagram. Nesse momento do trabalho, buscamos demonstrar a relação da artista com a plataforma de maneira que fosse possível entender que essa relação é também encarada pela própria Mombaça como provocação ao comportamento exibicionista padrão encontrado no ambiente das redes. Por se tratar de uma análise relacionada à corporalidade trans da artista no Instagram, resgatamos o conceito de monstrosidade e suas implicações em um tempo de urgências e conflitos.



## **1 A fantasia colonial no Brasil contemporâneo: intersecções na obra de artistas negros, indígenas e LGBTQIA+**

Este capítulo pretende pensar a atuação de artistas brasileiros cujos trabalhos se colocam em uma perspectiva decolonial, isto é, têm como parâmetro uma visão crítica em relação ao aprisionamento político, epistêmico e cultural imposto pelo pensamento europeu. Nesse sentido, discutirá artistas brasileiros contemporâneos que buscam romper essa barreira e cujas atividades mantêm uma forte posição de combate às práticas neocoloniais que ecoam nas sociedades contemporâneas, consolidando uma conduta de dominação nos planos político, econômico, cultural e social. Os artistas selecionados são Aline Motta, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Auá Mendes e Rosa Luz.

Ao mesmo tempo, trará impressões da própria Jota Mombaça registradas no livro “Não vão nos matar agora” (MOMBAÇA, 2021), estabelecendo um diálogo de sua escrita não só com as questões decoloniais, mas também com a produção desses artistas. A opção por esses artistas brasileiros tem como perspectiva ressaltar a proximidade do pensamento de Jota Mombaça com a produção deles, cujas manifestações buscam refletir sobre temas em comum como racismo, gênero, desigualdade, ativismo.

A análise dos artistas foi organizada de acordo com suas temáticas: Aline Motta e Rosana Paulino tratam, em suas obras, especificamente, sobre racismo. Jaider Esbell e Daiara Tukano trazem a questão mitológica como representação de seu universo sempre ameaçado pela presença do homem branco. Auá Mendes e Rosa Luz contemplam, em suas obras aqui analisadas, o corpo dissidente transgênero<sup>5</sup> em um mundo heteronormativo.

Antes de abordar os aspectos decoloniais encontrados na obra dos artistas citados, é necessário contextualizar o termo “decolonial” aqui empregado. Surgido com o grupo Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade (MCD) – composto por estudiosos como Walter Dignolo, Catherine Walsh, Edgardo Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres e Aníbal Quijano – para desconstruir a percepção imposta pela matriz europeia, o pensamento decolonial procura colocar em perspectiva a visão dos povos subalternizados que foram silenciados e relegados à margem da emancipação capitalista. Segundo Júlia Jenior Lotufo (2018):

---

<sup>5</sup> A opção pela palavra “transgênero” foi feita por ser um termo mais abrangente que indica uma desidentificação do indivíduo com o sexo atribuído ao nascer.

Tal perspectiva, que se baseia na pluralidade de conhecimentos, sugere a possibilidade de interações respeitadas, dinâmicas, que não comprometam a autonomia de nenhuma das partes, compreendendo conhecimento como interconhecimento, defendendo assim a possibilidade da copresença de diferentes saberes. (LOTUFO, 2018, p. 30)

Em 1989, Aníbal Quijano chamou a atenção para o conceito de **colonialidade de poder**, afirmando que os processos de colonização não acabaram com o fim da administração colonial e que essa manutenção de poder colonialista, que atravessa toda a América Latina, projeta-se de maneira central como ferramenta de controle sobre todas as estruturas capitalistas. De acordo com o pensador peruano:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões materiais e subjetivas, da existência social cotidiana e da escala social. (QUIJANO *apud* BALLESTRIN, 2013, online)

Portanto, esse padrão de dominação, sob o arbítrio europeu, articulou-se também em forma de controle “da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento” (QUIJANO *apud* VIVIANI; NORONHA, 2021, p. 269). Assim, os efeitos dessa colonialidade de poder, incrustada na máquina capitalista, acabaram por afetar outros âmbitos, controlando também gênero, sexualidade e subjetividade e gerando, ao fim, uma humanização controlada, na forma do que se pode chamar de sujeito colonial (ALMEIDA, 2019, p. 59).

No caso específico do Brasil, as consequências da colonialidade de poder mantêm intactas tais estruturas controladoras e tendem a se intensificar a cada eclosão de movimento autoritário. Tal colonialidade – que, como já dito, não se desfez com o fim da administração colonial – traduz-se como o principal espírito do colonialismo e, portanto, como fator determinante de violência. Segundo a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz (2019):

[...] as estruturas de mandonismo e patriarcalismo, a da corrupção renitente, a discriminação racial, as manifestações de intolerância de gênero, sexo e religião, todos esses elementos juntos tendem a reaparecer, de maneira ainda mais incisiva, sob a forma de novos governos autoritários, os quais, de tempos em tempos, comparecem na cena política brasileira (SCHWARCZ, 2019, p. 239).

O resultado desse modelo colonial, que persiste na forma de extermínio – no sentido literal e também no figurado – da população subalternizada e de avanço destrutivo sobre as riquezas naturais, encontra em muitos artistas dissidentes uma resistência criativa e uma tentativa de reorganização das subjetividades, do ativismo e da própria existência. Por si só,

as obras desses artistas formam uma trincheira da resistência decolonial, pois se articulam a partir de manifestações que se opõem a uma visão colonialista/capitalista do mundo. E o trabalho de Jota Mombaça – tanto sua escrita como suas performances – carrega forte desejo de provocação. É quase certo que não existiria a artista sem que houvesse uma ambição criativa que funcionasse como arma para lidar com um mundo que lhe oferece, a cada instante, desafios (im)previsíveis.

Há, em sua obra, uma característica contundente: a necessidade de atravessar uma fronteira que separa o “este lado da linha” do “outro lado da linha”, no sentido aqui emprestado de Boaventura de Sousa Santos (2007) e de seu conceito de **pensamento abissal**. Segundo o autor, o mundo moderno criou linhas radicais que separam aquilo que pode ser reconhecível como realidade humana daquilo que se torna reconhecivelmente inexistente ou inumano – inexistência que “significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível” (SANTOS, 2007, p. 3).

Ainda sob a perspectiva traçada por Santos, em que o pensamento abissal define uma relação desigual, funcionando como ferramenta colonial de apagamento do “outro lado”, a arte decolonial brasileira – aqui inclusa a de Mombaça – busca formas de refletir sobre essas linhas divisórias a fim de atingir uma possível superação das condições reais e desiguais presentes na sociedade e no ambiente das artes. Para tanto, é necessário um “pensamento pós-abissal”, que, por sua vez, requer a “copresença radical. A copresença radical significa que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários” (SANTOS, 2007, p. 3).

Diálogos com o pensamento pós-abissal proposto por Santos podem ser identificados na obra de Jota Mombaça e na dos artistas brasileiros aqui citados. Tal forma de pensar passa a ser constitutiva de suas práticas ativistas, já que estas se opõem às fendas abertas pela herança colonial e geradoras de violência e apagamentos tanto no ambiente de arte como na própria constituição do tecido social.

A discussão ora proposta também se vale do conceito de **interseccionalidade**, sistematizado em 1989 pela jurista afro-estadunidense Kimberlé W. Crenshaw, ampliando seu espectro na tentativa de encontrar as interseccionalidades entre arte e ativismo no trabalho de Jota Mombaça, Aline Motta, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Auá Mendes e Rosa Luz.

Ao abordar as intersecções desierarquizadas de identidades e fontes de opressão – gênero e raça –, Crenshaw contribuiu para a discussão da condição da mulher negra iniciada pelo movimento feminista negro dos anos 1970. Posteriormente, a noção de interseccionalidade foi ganhando terreno para além da questão feminina negra, e hoje já pode ser aplicada a toda a diversidade de marcadores identitários e sociais.

A interseccionalidade remete a uma teoria transdisciplinar que visa apreender a complexidade das identidades e das desigualdades sociais por intermédio de um enfoque integrado. Ela refuta o enclausuramento e a hierarquização dos grandes eixos da diferenciação social que são as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual. O enfoque interseccional vai além do simples reconhecimento da multiplicidade dos sistemas de opressão que opera a partir dessas categorias e postula sua interação na produção e na reprodução das desigualdades sociais (BILGE *apud* HIRATA, 2014, p. 70).

Jota Mombaça não deixa de perceber a importância de tais interseccionalidades, transformando suas várias atividades também em desafios que se afunilam, resultando em uma espécie de “interseccionalidades das lutas” (MOMBAÇA, 2021, p. 34). Assim, a espinha dorsal dessas atividades é a percepção política construída a partir de uma sensibilidade captadora de sinais de violência que se propagam Brasil afora como resultado da herança colonial escravocrata e patriarcal, atingindo não só as mulheres, não só as pessoas negras, não só as pessoas pobres, mas todas aquelas que, de alguma forma, não se encaixam no padrão heteronormativo branco capitalista. Para Mombaça:

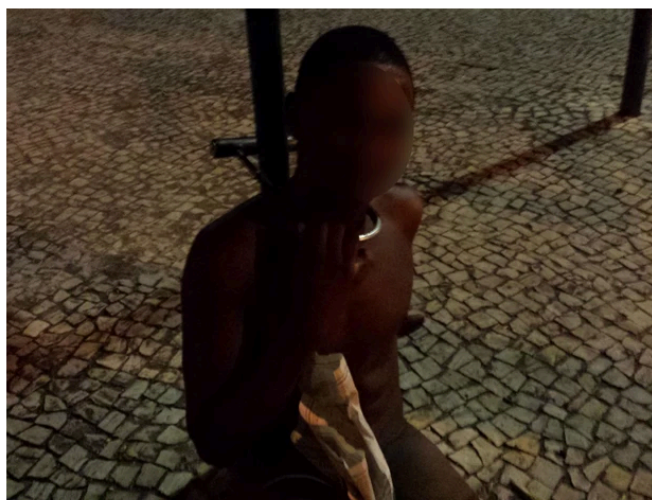
O Brasil, em sua autodescrição como promessa utópica de um mundo pós-racial, configura-se, mais bem, como uma distopia antinegra e anti-indígena, em que as figuras de uma liberdade carnalizada expressam não a ruptura com todas as normas, mas seu excesso. O Brasil, essa ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista, dominada e dominante, nunca serviu de fato ao propósito das lutas contínuas por liberação do território e dos corpos subjugados em sua construção (MOMBAÇA, 2021, p. 9).

Não são necessários grandes esforços para encontrar exemplos no cotidiano brasileiro que comprovem que a afirmação de Mombaça carrega forte entendimento das complexas relações “recoloniais” (MOMBAÇA, 2021, p. 9). Uma breve consulta ao noticiário jornalístico já dá conta de situações corriqueiras de ataque a pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+.

Para o objetivo da discussão que aqui se propõe, citamos um caso de 2014 muito representativo dessa fantasia de colonizador: um adolescente negro foi espancado e preso a um poste por três mascarados no Flamengo, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Subjugado e sem poder reagir, o jovem ficou exposto a barbaridades que lembram, em muito, episódios

pré-abolição, indicando que a “presença do racismo como fantasia colonial” (MOMBAÇA, 2021, p. 43) ocupa espaço no corpo social brasileiro contemporâneo e indica uma herança colonial nunca superada e que está “exposta também como coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes” (MOMBAÇA, 2021, p. 43).

**Imagem 1.** Fotografia de jovem vítima de crime racial no Rio de Janeiro em 2014.



Fonte: Jornal Extra, 03 fev. 2014<sup>6</sup>

O caso repercutiu nos meios de comunicação e chamou a atenção para o problema da violência, do racismo e da situação da população negra no Brasil, que tem sido dizimada desde a diáspora africana. Se, de um lado, vozes levantaram-se para denunciar a truculência sofrida pelo jovem negro, de outro, testemunhou-se a fúria racista justificando esse tipo de crime como uma forma legítima de proteção contra a violência urbana que, na percepção das camadas mais abastadas da sociedade, origina-se nos morros cariocas. Essa repercussão demonstra como ainda é dominante no Brasil a noção de que torturas, linchamentos e até assassinatos podem ser legitimados de acordo com a origem e com a conduta social da vítima (se não atender às normas aceitas como padrão, sua vida é menos importante), ao mesmo tempo em que revela que, mesmo a vítima sendo uma pessoa negra, parte da opinião pública recusa-se a relacionar tais casos ao racismo.

Para Silvio Almeida (2019), “no Brasil, a negação do racismo e a ideologia da democracia racial sustentam-se pelo discurso da meritocracia” (ALMEIDA, 2019, p. 66), isto

---

<sup>6</sup> LUCCIOLA, Luísa. Adolescente atacado por grupo de ‘justiceiros’ é preso a um poste por uma trava de bicicleta, no Flamengo. **Jornal Extra**, 03 fev. 2014. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/adolescente-atacado-por-grupo-de-justiceiros-presos-em-um-poste-por-uma-trava-de-bicicleta-no-flamengo-11485258.html>. Acesso em: 15 out. 2022.

é, ser acorrentado em pleno ano de 2014 a um poste passa a ser unicamente culpa do jovem, já que ele não entendeu como se comportar em uma sociedade que lhe dá total liberdade para ser um *cidadão de bem*. Continua Almeida: “Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava a seu alcance (ALMEIDA, 2019, p. 66).

A insistência de setores da sociedade em afirmar que o racismo no Brasil não existe ou foi sendo minimizado a partir de um suposto arranjo natural que desembocava no que Gilberto Freyre difundiu como “democracia racial” (FREYRE, 1980) serviu, antes e ao cabo, como ferramenta de disfarce e institucionalização do racismo no país. Esse arranjo espalhou-se pela sociedade e foi aceito pelo imaginário popular como pilastra para as

várias teorias do senso comum. E, por aqui, a história do dia a dia costuma sustentar-se a partir de quatro pressupostos tão básicos como falaciosos. O primeiro deles leva a supor que este seja, unicamente, um país harmônico e sem conflitos. O segundo, que o brasileiro seria avesso a qualquer forma de hierarquia, respondendo às adversidades sempre com uma grande informalidade e igualdade. O terceiro, que somos uma democracia plena, na qual inexistiriam ódios raciais, de religião e de gênero. O quarto, que nossa natureza seria tão especial, que nos asseguraria viver num paraíso. Por sinal, até segunda ordem, Deus (também) é brasileiro (SCHWARCZ, 2019, p. 21).

Mombaça aponta que a frequência do racismo, embora escamoteada sob a falácia da conhecida e tão proclamada *democracia racial*, está escancarada onde quer que se olhe, e suas marcas ocupam o espaço de todo o território brasileiro:

A presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposta como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas e fronteiras. Está exposta também na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e na ancestralidade das cicatrizes. E tudo isso está bastante evidente, ainda que mascarado; está latente em toda emoção possível de forjar-se perante esse regime. Mesmo quando as máquinas de fazer perceber conflitos e desigualdades estruturantes projetam — sempre arbitrariamente — verdades cuja promessa é a de serem neutras, justas e universalmente aplicáveis transcendentais, legais, modernas, sobre o que significa ser um criminoso; o que é segurança; quanto vale para este mundo a indústria do punitivismo; que marcadores sociais desenham os gráficos do extermínio sistemático, continuado e neocolonial; por que há vidas matáveis; que corpos adornam os projetos de futuro; quem são os sujeitos da história; o que é catástrofe, golpe, crise, extinção...? (MOMBAÇA, 2021, p. 43)

Por conta dessa disseminação falaciosa de construção de projeto republicano, mantida às custas de violências contra as minorias, não é incomum ouvir que o Brasil é uma democracia plena, onde os deveres são distribuídos igualitariamente e onde a justiça nivela os direitos de todos os cidadãos. Porém, distanciando-se desse senso comum, o que se observa

na prática é que existe uma profunda desigualdade na efetivação de direitos e que a justiça, carregada dos entulhos coloniais, mantém sob seu controle qualquer movimentação que se manifeste contra as regras impostas pelos donos do poder.

Feita essa contextualização inicial, em que os conceitos-chave que nos interessam são apresentados, passamos agora à análise dos artistas selecionados. Em função dos elementos interseccionais com os quais dialogam, os artistas serão apresentados em duplas, o que favorece na melhor observação dos elementos em comum.

### 1.1 Aline Motta (1974 –) e Rosana Paulino (1967 –)

Para a artista multidisciplinar fluminense Aline Motta, cuja temática gira em torno da construção de memórias pessoais e coletivas relacionadas às questões raciais, a necessidade de trazer para sua arte a discussão sobre a violência racial, escancarada ou não, é uma preocupação, além de ser uma oportunidade de se debruçar sobre a violência colonial que persiste no Brasil. Segundo a artista:

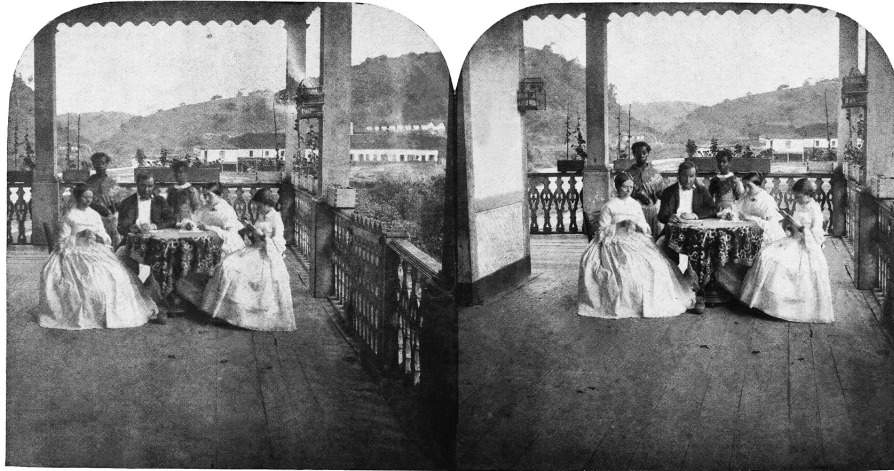
[...] esses movimentos conservadores que, na verdade, atentam contra a vida – ao fim e ao cabo são discursos de morte –, voltem-se contra si mesmos. Perceba que a cultura negra em nosso país é uma cultura de resistência, portanto de afirmação da vida e de emancipação do ser, através de processos vividos coletivamente. Isso vai na direção contrária destes movimentos de motivação profundamente individualista, narcisista, militarmente hierarquizada, que não levam em conta a vida em comum (MOTTA, 2019, online).

Atenta à precariedade do mundo presente, agressivo e cheio de marcas coloniais, Motta projeta uma luz sobre o passado e tenta repensar a trajetória familiar e coletiva sob uma perspectiva decolonial. Jota Mombaça, em texto assinado juntamente com Michelle Mattiuzzi, entende essa luz como uma possibilidade dissidente, uma outra maneira de revelar aquilo que estava latente, “transparente em conformidade com a norma” (MOMBAÇA; MATTIUZZI *apud* SILVA, 2019, p. 15), pois “trazer esse pensamento nos tempos de hoje é um exercício de experimentação sobre o fazer futuro e o mundo; uma experimentação implicada nos rastros para a ancestralidade” (MOMBAÇA; MATTIUZZI *apud* SILVA, 2019, p.15).

Na obra “Filha natural” (2018/2019), Aline Mattos combina série fotográfica, vídeo, texto e performance na tentativa de levantar hipóteses sobre as origens de sua tataravó – que

teria nascido em cerca de 1855 em uma fazenda de café fluminense. Da série fotográfica, duas imagens chamam a atenção: a de uma família branca com duas mulheres escravizadas ao fundo, posando na varanda da sede de sua fazenda; e outra, de uma trabalhadora negra nesse mesmo espaço, nos dias atuais.

**Imagem 2.** Fotografia feita na década de 1860 por fotógrafo Revert Henrique Klumb, analisada na obra “Filha natural”, de Aline Motta.



Fonte: MOTTA, 2018/2019<sup>7</sup>.

**Imagem 3.** Claudia Mamede, líder comunitária de Vassouras (RJ), fotografada por Aline Motta em 2018 para a obra “Filha natural”.



Fonte: MOTTA, 2018/2019<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> MOTTA, Aline. **Filha Natural/Natural Daughter**. 2018/2019. Instalação fotográfica, 15m<sup>2</sup>; publicação, 40 p., 17 x 25cm; série de fotografias; performance; vídeo, 15:52min. Disponível em: <http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>. Acesso em: 17 out. 2022.

<sup>8</sup> Ibidem. 2018/2019.



Trazer a trabalhadora para o mesmo lugar onde fotos encomendadas por escravagistas eram tiradas cria uma tensão iconográfica e amplia o olhar para um tempo distante, mas que também atravessa o presente. Sobre o tempo, ensina Mbembe (2014):

O tempo nasce da relação contingente, ambígua e contraditória que mantemos com as coisas, com o mundo e também com o corpo e seus duplos. Como aliás indicou Merleau-Ponty, o tempo (mas se pode dizer o mesmo da lembrança) nasce de um determinado olhar que lanço sobre mim, sobre outrem, sobre o mundo e sobre o invisível (MBEMBE, 2014, e208-209).

O fator temporal insinua-se, então, como uma espécie de chave que gira no sentido de abrir portas que consigam reorientar as interpretações sobre o passado e o presente.

Além de Aline Motta, muitos outros artistas negros brasileiros têm abordado o tema da memória e da condição da vida negra no país. Um exemplo é a paulistana Rosana Paulino, artista visual que também é educadora, com doutorado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP).

Em “Assentamento”, exposta em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Americana, no interior de São Paulo, Paulino recorreu a imagens produzidas pelo fotógrafo Augusto Stahl entre os anos de 1865 e 1866 nas quais africanos escravizados posavam de frente, costas e perfil. Feitas a pedido do cientista suíço Louis Agassiz, as fotografias tinham como objetivo provar que os corpos negros eram inferiores aos corpos brancos. Paulino resgata as fotos e nelas intervém, adicionando costuras e desenhos de órgãos na tentativa de reconstruir esses corpos desumanizados pela colonização.

**Imagem 4.** Fotografia de Augusto Stahl (c. 1865) ressignificada por Rosana Paulino na exposição “Assentamento”, apresentada em 2013 no Museu de Arte Contemporânea de Americana.



Fonte: PAULINO, 2013<sup>9</sup>.

A assimetria das costuras nas fotos tem como objetivo evidenciar que qualquer resgate artístico de impressões daquela época deve carregar as marcas produzidas pela escravidão, e a interferência do desenho – recolocando o coração no peito da mulher escravizada – traduz-se em tentativa de humanizar o sujeito, criando “uma maneira de devolver essa humanidade que as imagens de ciência, ou melhor, de pseudociência retiraram desses indivíduos” (PAULINO, 2021, online).

O recurso utilizado pela artista dialoga diretamente com as ideias de “ferida”, “coreografia das carnes” e “ancestralidade das cicatrizes” trazidas por Jota Mombaça ao tratar da fantasia colonial que se atualiza no Brasil contemporâneo (MOMBAÇA, 2021, p. 43).

Assim, tanto as imagens de Paulino como as palavras de Mombaça denunciam que o racismo se estende para além das cicatrizes do passado, pois não só reafirma, dia após dia, um rastro de traumas, como também se impõe como projeto permanente de opressão da

<sup>9</sup>PAULINO, Rosana. **Assentamento**. 2013. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/multimedia/>. Acesso em: 18 out. 2022.

população negra no Brasil. Dessa forma, as duas artistas desmentem efetivamente a falácia da democracia racial.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a “fantasia colonial indeterminadamente atualizada” (MOMBAÇA, 2021, p. 43) assume os mais variados contornos, resultando tanto em violência real como em violência simbólica, e acaba por reforçar práticas perversas como as observadas no bicentenário da independência, efeméride comemorada no dia 7 de setembro de 2002: trazido de Portugal, o coração de D. Pedro I desembarcou no Brasil para ser homenageado pelo governo brasileiro, que personificou o órgão com honras de chefe de Estado. Diferentemente da proposta artística de Paulino, que recupera o órgão-desenho como potência simbólica de afirmação da existência negra, a comemoração patrocinada pelo governo brasileiro resgata o coração do colonizador D. Pedro I para reafirmar que o país continua sob a pulsação colonialista e dela não abdica.

Partindo da análise que Mombaça faz de tentativas de apaziguamento da herança colonial, episódios como o da homenagem ao coração de D. Pedro I sustentam que

A situação não permite conciliação, porque é sempre já assimétrica; ela se funda na violência do colonizador contra as gentes colonizadas e se sustenta no estabelecimento e na manutenção de uma hierarquia fundamental perante a qual a colonizada pode apenas existir aquém do colonizador. Não há negociação ou reforma possível (MOMBAÇA, 2022, online, transcrição nossa).

Isso porque, a insólita cerimônia do coração demonstra uma estrutura que pouco foi transformada ao longo dos anos, preservando um modelo de sociedade em que a população negra ficou apartada do que se pode chamar de democracia. Segundo Silvio Almeida (2019), em sua definição do racismo estrutural, é justamente essa estrutura racista que condiciona as “relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares” (ALMEIDA, 2019, p. 41).

## **1.2 Jaider Esbell (1979-2021) e Daiara Tukano (1982 –)**

As mesmas relações de poder que inviabilizam as expectativas da população negra no que diz respeito a justiça, inclusão social e participação política também impactam os povos originários – as primeiras vítimas da colonização nas Américas. Embora nunca tenham se desvencilhado das dinâmicas de dominação, os indígenas passaram a enfrentar um

recrudescimento da violência a partir de 2019, com a escalada de ataques, assassinatos, invasões de terras demarcadas e exploração ilegal de recursos.

O relatório “Violência contra os Povos Indígenas no Brasil” (RANGEL, 2021) dá conta desse recrudescimento a partir de 2019, alertando para o incentivo, por parte do governo federal, a práticas ilícitas e violentas contra indígenas. Para expor os dados estatísticos da violência em 2021, o documento categoriza tais práticas em: (i) “violência contra o patrimônio” indígena (1.294 casos em 2021); (ii) “violência contra a pessoa” (355 casos); “violência por omissão do poder público” (*e.g.*, responsável pela morte de 744 crianças indígenas de zero a 5 anos e por 148 suicídios); (iii) “mortes por covid-19” (847 no total); e (iv) invasões de terras de “povos isolados”.

Segundo o artista plástico e jornalista Jaider Esbell (1979-2021), Macuxi nascido na terra indígena Raposa – Terra do Sol, em Roraima, e ativista da causa indígena: “Esse país nunca conversou com os povos indígenas. E apenas porque não quer conversa. E como entendemos que não querem, estamos tentando dizer com todas as letras que nós queremos conversar com vocês” (ESBELL, 2021, online).

Em seu trabalho como artista, Esbell usa a provocação como ferramenta de construção de diálogo. A obra “Identidades”, um dos destaques da 34ª Bienal de São Paulo (2021) e instalada no lago do Parque Ibirapuera, chamou atenção pela monumentalidade estética e pelo caráter onírico da proposta: duas cobras gigantes, medindo 24 metros de extensão cada uma, foram posicionadas em frente ao monumento em homenagem ao navegante Pedro Álvares Cabral.

**Imagem 5.** “Identidades”, obra de Jaider Esbell exposta na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021.



Fonte: FANAN, 2021<sup>10</sup>.

Os seres de Jaider Esbell, estrategicamente posicionados, estabelecem um diálogo que se constitui como sonho e provocação, sugerindo que a única possibilidade “[...] de acessar esse mundo capitalista era por meio da extrema subjetividade, no mundo da camuflagem, da estratégia de linguagem” (ESBELL, 2021, online), usando o aparato do sonho como tecnologia de representação de uma outra realidade.

O recurso onírico como experiência transformadora é explicado por Ailton Krenak (2019):

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades. (KRENAK, 2019, p. 246)

---

<sup>10</sup>FANAN, Levi. **Vista da instalação *Entidades* (2021), de Jaider Esbell, na 34ª Bienal de São Paulo.** Fundação Bienal de São Paulo, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7339>. Acesso em: 3 nov. 2022.

Tendo como referência a Cobra Grande – lendário ser amazonense que é o responsável pela criação de parte dos rios, devido aos sulcos deixados por ele nas terras –, a instalação de Esbell assume caráter mítico, resgatando componentes do universo indígena que simbolizam a fartura, a criatividade e o contemporâneo. Para o artista, "o trabalho da arte não é dar solução, mas reunir todas essas coisas complexas e dizer: resolvam-se, trabalhem-se, amem-se ou se destruam de uma vez" (ESBELL, 2021, online).

Embora Esbell procure o diálogo como forma de aproximação dos universos indígena e não indígena, a relação com o mundo colonialista toma contornos de disputas contundentes relacionadas a narrativas e reivindicações tanto materiais como espirituais. Em entrevista à revista digital *Elástica*, ele deixa isso evidente:

Esse trabalho todo com a Bienal é parte da nossa política histórica de resistência indígena, que é uma extensão de um movimento invisibilizado pelas próprias mídias, o movimento de base. Hoje, mais uma vez, os povos originários estão em Brasília lutando pelo óbvio, pela vida e dignidade, enquanto a sociedade, a mídia e muita gente ainda acham que ainda é uma luta dos índios, básica, pela vida, que está além da vida humana. Se luta por tudo, inclusive pela espiritualidade (ESBELL, 2021, online).

Indo no mesmo sentido, Jota Mombaça traz para sua obra o componente da resistência como ponto fundamental para tratar as questões contemporâneas. A necessidade de lidar, a cada momento, com as imposições do mundo cisgênero, branco e hierarquizado acende, em seu horizonte e em seu trabalho, luzes que funcionam como guias que possibilitam romper com a dinâmica do mundo colonial contemporâneo. E tudo isso “requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, e implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando os modos do poder através do tempo” (MOMBAÇA, 2021, p. 46).

Reimaginar o mundo parece ser uma peça-chave no trabalho tanto de Esbell como de Mombaça, já que o mundo tal qual é apresentado não oferece outra saída que não interferências e provocações capazes de reorganizar as impressões e ideias, além de possibilitar que histórias sigam sendo contadas a partir de outros pontos de vista. Krenak (2019) nota que, enquanto houver a possibilidade de contar histórias, o fim do mundo será adiado. De certa maneira, é isso que fazem esses artistas: contam histórias sobre o que é existir em um mundo cujo motor impulsiona forças destruidoras.

Além dos frequentes ataques contra as populações negra, LGBTQIA+ e indígena, o ecocídio também foi uma marca do governo brasileiro entre 2019 e 2022. Segundo dados do

Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (IPAM), quase 4 mil quilômetros quadrados foram desmatados na Amazônia nos seis primeiros meses de 2021, área 80% maior do que no mesmo período em 2018 (IPAM, 2022) – sendo que mais da metade desse desmatamento foi em terras públicas.

Essa situação tem afetado diretamente a população indígena, transformando a vida desses povos em uma incessante luta contra a violência e pela sobrevivência. Atenta às questões referentes à ancestralidade, ao racismo, à degradação do território indígena e ao destino das populações originárias, a artista e ativista Daiara Tukano coloca-se no tempo presente para abordar as transformações que produzem a destruição da natureza, sem deixar de perceber a história de seus ancestrais, subjugados pelo poder colonial.

Daiara Hori, pertencente ao povo Yepá Mahsã – mais conhecido como Tukano, daí seu nome artístico –, nasceu em São Paulo, gradou-se em Artes Visuais e fez mestrado em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília (UnB). Em seu trabalho artístico, busca manter vivas as histórias dos povos indígenas.

Convidada a participar da quinta edição do Circuito Urbano de Arte (Cura), realizada de 22 de setembro a 4 de outubro de 2020 em Belo Horizonte, Minas Gerais, a artista pintou uma lateral inteira do edifício Levy, na Avenida Amazonas, na capital mineira. O mural multicolorido de mil metros quadrados, intitulado “Selva Mãe do Rio Menino”, é, segundo Tukano, uma homenagem aos povos indígenas e a sua resistência ao avanço do homem branco sobre a floresta. A imagem é uma mulher com um menino no colo, representando “a mãe floresta, a mãe das matas, que carrega o seu filho, um rio menino, que só nasce onde tem mata” (TUKANO, 2020, online). Ainda nas palavras da artista, o mural é “uma maneira de representar a soberania, porque a natureza é soberana, e trazer um sentimento de pertencimento, porque acredito que essa mãe natureza nos segura no colo, nos dá água para beber, ar para respirar, o melhor alimento” (TUKANO, 2020, online).

**Imagem 6.** “Selva Mãe do Rio Menino”, empena de mil metros quadrados pintada por Daiara Tukano em 2020 no Centro de Belo Horizonte.



Fonte: CURA, 2020<sup>11</sup>.

Além da evocação da complexidade da natureza como protetora do mundo, especificamente na empena mencionada, Daiara Tukano traz para o campo da arte preocupações relacionadas à memória indígena e às consequências do colonialismo para seu

<sup>11</sup>CURA. **Daiara Tukano**. Disponível em: <https://cura.art/index.php/portfolio/daiara-tukano/>. Acesso em: 3 nov. 2022.



povo. Em seu trabalho como um todo, a memória tem papel importante na construção de um universo que converge para o diálogo entre o sujeito e a natureza, entre o sujeito e as formas de poder que subjugarão seu povo e seus familiares, e para a luta com a recolonização atual:

Meu bisavô foi escravo da borracha, meu bisavô foi escravo da Marinha. Meu avô e meu pai passaram por internatos missionários salesianos no Rio Negro, onde meu pai chegou ainda criancinha, 6, 7 anos, teve a língua proibida, apanhou de palmatória, foi colocado na solitária, carregou colares de pedra porque ele era índio, ele era indígena. No Brasil, até [19]79, nós, os indígenas, éramos considerados incapazes, não [éramos] nem cidadão, sabe? Foi tão demorado a gente ser reconhecido como ser humano, depois como cidadão e agora como qualquer coisa: como artista, como cientista, como professor, como qualquer coisa. O nível do racismo no Brasil contra os povos indígenas é grotesco, ridículo, descabido. Essa é a dor que a gente carrega” (TUKANO, 2021, transcrição nossa).

Essas questões não são – não têm como ser – apolíticas. Segundo Krenak (2019), os crescentes e incessantes ataques físicos e simbólicos à população indígena têm se agravado em consequência das mudanças políticas pós-2016. A relação do Estado brasileiro com a população indígena – que, se nunca conseguiu reparar o crime histórico da colonização, passou a retirar, dia após dia, os aparatos que, conforme previsão constitucional, garantiriam a proteção de suas terras e de suas vidas – tem aumentado progressivamente as tensões com base no “desenvolvimento” econômico capitalista.

O que está na base da história do nosso país, que continua a ser incapaz de acolher os seus habitantes originais — sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob o ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade cotidiana de muitos brasileiros —, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza (KRENAK, 2019, p. 185-186).

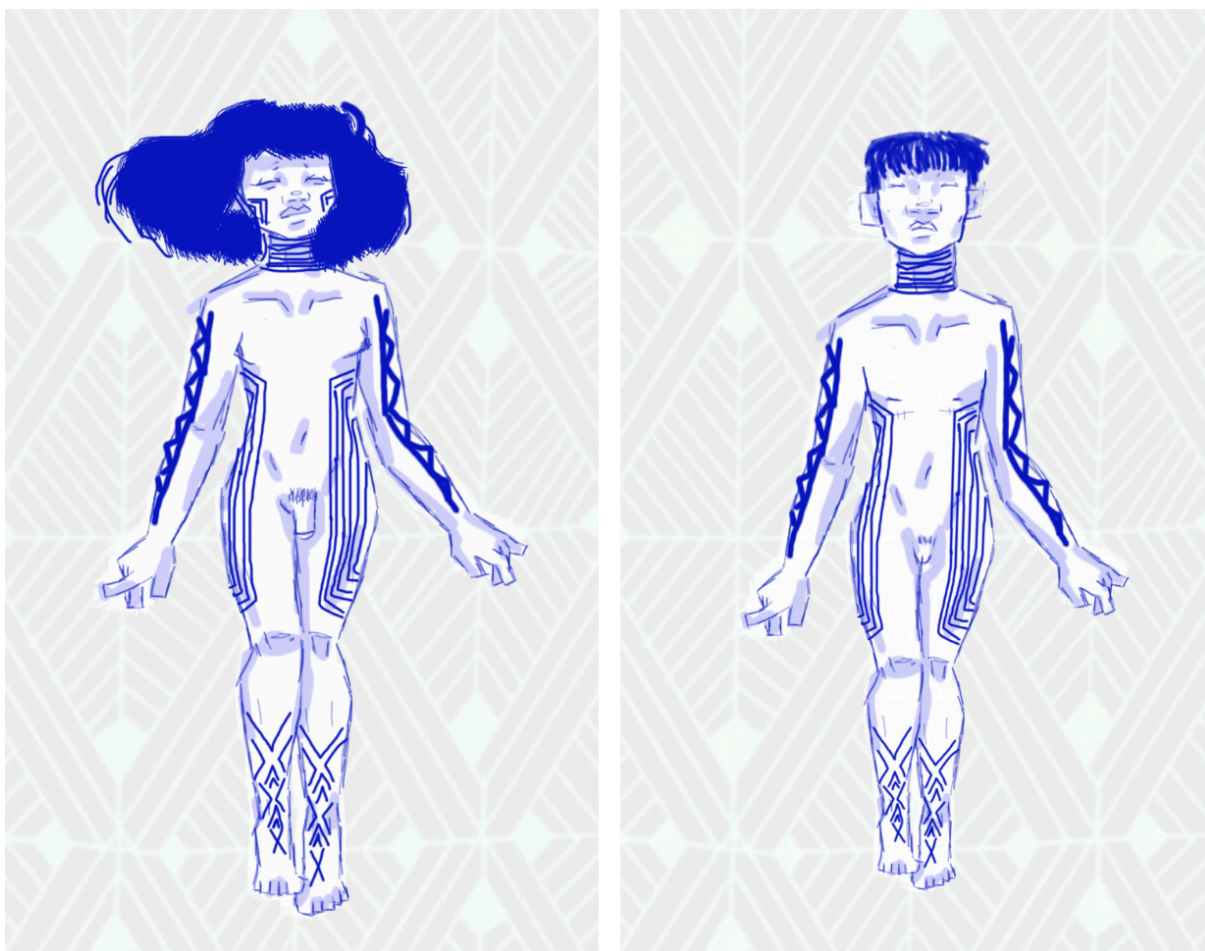
É nesse sentido que os trabalhos de Esbell e Tukano são uma tentativa de aprofundar o olhar sobre uma fenda abissal que impede a copresença pacífica e que processa um tipo de invisibilidade dos povos indígenas e sua relação com a natureza.

### **1.3 Auá Mendes (1999 –) e Rosa Luz (1995 –)**

A mesma linha herdada do colonialismo que separa o que pode ser visto daquilo que é apagado atravessa também o trabalho de Auá Mendes. Com obras expostas na Galeria do Lago (Museu da República, Rio de Janeiro), no Palacete Provincial (Manaus) e no Centro Cultural São Paulo (CCSP), a fotógrafa, performer, artista plástica e grafiteira indígena

transvestigênera<sup>12</sup> manauara aborda racismo, intolerância, colonialismo e transfobia. A Imagem 7 mostra obra sem título exposta pela artista no CCSP em 2019 e 2020.

**Imagem 7.** Obra de Auá Mendes na mostra TransVisual, realizada no Centro Cultural São Paulo em 2019-2020.



Fonte: CCSP, 2019<sup>13</sup>.

O corpo indígena, para Auá Mendes, tem importância determinante em seu trabalho e é a partir daí que ela conduz suas experiências artísticas. Falar do corpo é, para ela, uma forma de contar suas histórias diante da violência vinda da “sociedade de pedra” (MENDES, 2020, online), isto é, uma práxis voltada para a compreensão de como as relações se estabelecem a partir da tensão criada pelo mundo branco cisnormativo.

<sup>12</sup> Segundo Indianare Siqueira, ativista trans e presidente do grupo Transrevolução, a palavra transvestigênera foi cunhada para acomodar os termos transexual, travesti e transgênero. Para a ativista, o termo amplia o significado das palavras citadas para além da roupa e do gênero, permitindo maior liberdade no universo trans.

<sup>13</sup> CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (CCSP). Auá Mendes | TRANSvisual. 2019. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2019/05/12/aua-mendes-transvisual/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

Em Mendes, a arte funciona como ferramenta de embate contra as representações do universo intolerante que alicerça as atrocidades e imprime em seu corpo uma marca de “não aceito” (MENDES, 2020, online). Com isso, seu trabalho torna-se uma forma de “falar das diversas [...] que são silenciadas, mortas, sexualizadas por essa construção colonial que tentam perpetuar” (MENDES, 2020, online).

Na obra apresentada na Imagem 7, Auá Mendes cria duas figuras que representam corpos transexualizados para criar uma tensão com as expectativas sobre o corpo indígena, que, no imaginário brasileiro, sempre foi representado ora pela ótica do romantismo – frequentemente anulando suas subjetividades com tons de ingenuidade –, ora pela ótica colonialista, objetificando sua existência. Em um esforço de interseccionalidade de identidades, a artista vê uma necessidade patente de discutir o corpo travesti como forma de descortinar as várias formas de violência e, ao mesmo tempo, apontar as riquezas fora da caixa binária.

Acredito que devemos falar da importância travesti, pois é um corpo violentado, não respeitado e não legitimado, quando na verdade são corpos que constroem semioses discursivas que envolvem a reconfiguração e produção que desconstruem as normas do gênero binário masculino-feminino, interagindo com as vivências dos corpos periféricos, discussões econômicas-sociais e ancestralidade preta-indígena (MENDES, 2020, online).

As discussões levantadas pela artista vêm no contexto da intensificação da questão dos corpos não binários no Brasil, que possibilitou a construção de narrativas hoje presentes em vários campos de atuação. Esse empenho para romper a “violenta socialidade que constrange as vidas sexuais e desobedientes de gênero racializadas sob a força restritiva da determinação moderno-colonial” (MOMBAÇA, 2021, p. 35) percorre o trabalho de Mendes e procura reconstruir uma nova visão mais livre das amarras da cisgeneridade. Mombaça amplia a discussão ao apontar também que:

A violência cismasculina é uma arma transversal de normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cisgêneros que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade de gênero requer. Entretanto, essa distribuição desigual da violência— que constrói corpos cismasculinos como intrinsecamente viris — é responsável, numa escala micropolítica, pela manutenção do medo como base das experiências trans, dissidente sexual e feminina para com o mundo. (MOMBAÇA, 2021, p. 47)

O mundo cisnormativo do qual fala Mombaça, que atropela e sujeita corpos dissidentes a todo tipo de violência e apagamento, atravessa também o trabalho da brasileira

Rosa Luz. Performer, fotógrafa, *rapper*, ativista, produtora de vídeo e comunicadora, a artista dispõe de um arsenal artístico que procura tensionar a relação entre arte, corpo e política.

Perseguida por milícias digitais, Luz sofreu em 2020 ataques da extrema-direita brasileira após publicar uma foto em suas redes sociais. Seus *haters* a acusavam de ser uma “terrorista”, estranhamente financiada pelo banco Bradesco. Além de ser obrigada a excluir todos os seus perfis em redes sociais devido à quantidade de ofensas, abalada pelos ataques e ameaças de morte, a artista procurou proteção de organizações internacionais que atuam na área dos direitos humanos, buscando um caminho que possibilitasse a reorganização de sua vida e de seu trabalho.

O recente movimento ultraconservador, potencializado pelos discursos antipolítica e que também opera nas redes sociais, tem recrudescido desde o levante das ruas em 2013, ampliando o leque de alvos e transformando o que parecia ser apenas inconformismo com as contradições da política brasileira em uma máquina avassaladora de manipulação e ataques. É diante desse movimento, cuja prática amplia e dissemina desinformação e discursos de ódio, que Luz procura construir uma nova saída, na qual arte e política se retroalimentam:

Acredito que minha arte e meu corpo são políticos porque meu processo criativo acontece na rua, na interseccionalidade entre as artes visuais, música e tecnologia, questionando algumas estruturas pré-estabelecidas pela branquitude a partir de um processo criativo que coloca meu corpo enquanto protagonista da minha própria existência [...] (LUZ, 2020, online).

O desejo de encontrar um veículo por meio do qual pudesse traduzir sua vontade artística concretizou-se na fotografia, em que Luz pôde criar um entroncamento que conectasse gênero, representatividade e anseios artísticos.

Em 2015, durante uma residência artística na Merz Barn, no Reino Unido, Rosa Luz produziu uma série de fotos com o aparelho celular, a que deu o nome de “Autorretratos de ninguém”. Sua intenção era buscar problematizar o próprio corpo trans e sugerir uma reflexão a respeito de sua história e do apagamento sofrido por pessoas dissidentes de gênero. Na foto aqui discutida (Imagem 8), Luz segura flores e se veste de preto, aparentemente insinuando uma espécie de luto, que pode ser lido como um luto mesmo pela própria condição de mulher trans ou como metáfora dessa condição em si.

**Imagem 8.** Fotografia da obra “Autorretratos de ninguém”, de Rosa Luz (2015).



Fonte: PROJETO AFRO<sup>14</sup>.

Giselle Beiguelman (2021) aponta que o filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman “parte de suas fotos do campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, onde sua família foi executada em câmaras de gás, para escavar a dor e as histórias que as acompanham” (BEIGUELMAN, 2021, p. 98). De forma semelhante, as fotos de Luz percorrem um caminho de escavação necessária da dor e extraem novos sentidos de uma tragédia que violenta as pessoas trans. Mombaça traduz essa dor como resultado de uma política da violência praticada pelo mundo heteronormativo:

Espancamentos públicos, omissão médica, espetacularização das mortes, naturalização da extinção social, genocídios, processos de exclusão e violência sistêmica formam parte da vida diária de muitas pessoas trans, assim como sapatonas, bichas e outras corpos dissidentes sexuais e desobedientes de gênero, especialmente as racializadas e empobrecidas. Todas essas formas de violência e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo e contra que tipos de corpo a violência

---

<sup>14</sup>PROJETO AFRO. Rosa Luz. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/rosa-luz/>. Acesso em: 3 nov. 2022.

pode ser exercida sem prejuízo para a normalidade social (MOMBAÇA, 2021, p. 50).

A brutalidade à qual Mombaça se refere forma-se a partir de um campo hegemônico concebido a partir do século XVI, com a colonização, e se expande como força viva de atualização da violência contra camadas subalternizadas. A permanência dessa prática de violência e de dominação no Brasil contemporâneo é responsável pelas linhas radicais que potencializam as injustiças do presente.

Com a apresentação desse conjunto de artistas, pudemos observar a maneira como o pensamento e a prática artística de Jota Mombaça converge com produções de artistas brasileiros reconhecidos pela crítica sociopolítica presente em seus trabalhos. Recorremos a alguns conceitos, como **interseccionalidade**, **pensamento abissal**, **decolonialismo** e **colonialidade de poder**, para buscar entender como as obras analisadas se relacionam entre si e criam um diálogo com as discussões a respeito da violência contra a população trans, da violência contra as populações negras e da violência contra os povos indígenas, as quais parecem ter uma finalidade comum: a manutenção de um mundo sob a dominação de uma plataforma heteronormativa e branca, cuja fantasia colonial constantemente atualizada no Brasil consolida a prática sistêmica – estrutural – da transfobia, da homofobia e do racismo.

Em conjunto, os trabalhos demonstram força e resistência a determinados discursos dominantes, evidenciando a relevância da arte contemporânea brasileira como agente marcador da politização de afetos em tempos marcados por conflitos, regressões e intolerância.

## 2 “2021: Feitiço para ser invisível”, invenção, parceria e inventividade entre artistas

Como já vimos, o pensamento de Mombaça se relaciona com a criação de artistas contemporâneos e o diálogo que a artista constrói, a partir de preocupações comuns, enriquece o ambiente da arte no Brasil. Pensando nesse diálogo, este capítulo analisa a performance “2021: Feitiço para ser invisível” (2019), realizada por Jota Mombaça em parceria com Michelle Mattiuzzi e, posteriormente, exposta em 2021 na 34ª Bienal de São Paulo. A análise partirá das ferramentas recorrentes no trabalho de Mombaça, entendendo como *ferramentas*: a linguagem da performance, o uso da escrita e os questionamentos a respeito do processo de enquadramento das diferenças dentro do mundo da arte.

### 2.1 As artistas

Jota Mombaça atua em uma variedade de frentes, incluindo pesquisa, escrita e artes visuais. Aqui, nos interessa seu trabalho como artista performática, que estabelece um diálogo potente com sua pesquisa e seu pensamento.

**Imagem 9.** Jota Mombaça durante o projeto de pesquisa coletivo: "There is no end to what a living world will demand of you".



Fonte: Página do Théâtre de l'Usine no Facebook. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/tutheatredeusine/photos/5492343720789353>

Michelle Mattiuzzi (1983, São Paulo, SP) é graduada em Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e atualmente mora em Berlim, na Alemanha. Seu trabalho como cineasta, artista visual, escritora, pesquisadora e performer reflete preocupações relacionadas às questões de raça, gênero e sexualidade, construindo ações que operam como “micropolíticas de resistência [...] para livrar-me da rejeição do próprio corpo, o que significa ir em sua direção a toda velocidade na vontade de viver reexistir” (MATTIUZZI, 2016, p. 6).

**Imagem 10.** Michelle Mattiuzzi – Prêmio Pipa.



Fonte: Pipa: Janela para a arte contemporânea. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>

## 2.2 A performance

Jota Mombaça e Michelle Mattiuzzi levaram à Bienal de 2021 a obra em papel e carvão resultante da performance “2021: Feitiço para ser invisível”, realizada no âmbito do programa de residência artística “Repensando as estéticas da colônia”, criado por Mattiuzzi para o projeto Ecos do Atlântico Sul, do Goethe-Institut. A performance se constrói a partir de um estudo prévio de textos, que se desdobram em retalhos de frases, anotações, poemas e cálculos manualmente escritos em grandes folhas de papel para, em seguida, serem rasurados na presença do público.



**Imagem 11.** Telas da performance “2021: Feitiço para ser invisível”.



Fonte: FANAN, Levi. Fundação Bienal. Disponível em <http://34.bienal.org.br/artistas/7328>.

**Imagem 12.** Tela da performance “2021: Feitiço para ser invisível”.



Fonte: FANAN, Levi. Fundação Bienal. Disponível em <http://34.bienal.org.br/artistas/7328>.

**Imagem 13.** Tela da performance “2021: Feitiço para ser invisível”.



Fonte: FANAN, Levi. Fundação Bienal. Disponível em <http://34.bienal.org.br/artistas/7328>.

Antes de mergulharmos na construção da performance e em seus possíveis sentidos, porém, cabe ressaltar que as enormes folhas de papel rasuradas produzidas durante a performance foram expostas em uma edição da Bienal cujo título é “Faz escuro mas eu canto”. Segundo a correspondência curatorial, encabeçada por Jacopo Crivelli Visconti, o título é um verso do poema “Madrugada camponesa” (1965), do amazonense Thiago de Mello (Barreirinha, 1926). Explica o curador adjunto, Paulo Miyada:

Decidimos chamá-la *Faz escuro mas eu canto*. Porque estamos em tempos escuros. E o escuro em que estamos é feito. Porque queremos olhar para esse escuro, olhar nesse escuro. Deixar que as pupilas se dilatam para capturar a luz que ainda há e começar a delinear vultos nas sombras. Porque o escuro não é sólido e insondável. Decidimos chamá-la *Faz escuro mas eu canto*. Porque no escuro também há cantos. Porque as vozes que cantam se ouvem sem luz. Porque acreditamos na importância do canto, nessa forma de dizer as coisas que cabe no verso, no poder do refrão sobre a memória e do ritmo sobre o sangue, no impulso de aplaudir em pé. Na força do coro. *Faz escuro, então cantemos*. (MIYADA, 2020, online)

A invisibilidade discutida na obra de Mombaça e Mattiuzzi – que, como se verá adiante, faz um questionamento crítico da visibilidade como uma conquista, sempre positiva, da representatividade no *status quo* – dialoga com o escuro do título proposto pelos curadores da mostra.

### **2.3 Leitura, escrita e performance: a palavra em movimento**

Como arte fronteiriça, a performance se relaciona com uma quantidade de outras expressões artísticas: o teatro, a dança, a música e, principalmente, no caso de Jota Mombaça, o texto. Para Renato Cohen (2002), comentando sobre o caráter multidisciplinar da performance:

[...] sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de "legião estrangeira das artes", do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. (COHEN, 2002, p. 50)

No caso de Mombaça, múltiplas manifestações artísticas se misturam: textos produzidos no contexto acadêmico muitas vezes são o ponto de partida para realização de seus trabalhos e funcionam como componentes performáticos essenciais na construção não só do pensamento crítico, mas como peça importante em suas obras, confirmando a multidisciplinaridade de seu trabalho.

“2021: Feitiço para ser invisível” traz para o campo da performance a experiência de Mombaça com a escrita e de Mattiuzzi com a performance, criando um jogo de sugestões em que a palavra se apresenta como matéria-prima a ser transformada e reinterpretada. As preocupações abordadas pelas artistas em “2021: Feitiço para ser invisível” reverbera algumas das problematizações encontradas no livro de Mombaça e aponta, como ela diz, que a palavra torna-se chave dentro de seu trabalho; uma chave que gira na direção de tentar compartilhar suas angústias, suas preocupações políticas e ainda colocar em xeque as armadilhas que se apresentam nos ambientes artísticos onde circula.

Como explica Mombaça, “2021: Feitiço para ser invisível” basicamente divide-se em dois momentos. No primeiro, sem a presença do público, as artistas fazem um mergulho em textos, isto é, aprofundam-se no estudo da literatura que servirá de referência ao trabalho. A partir de uma leitura crítica, recolhem fragmentos que possam construir uma narrativa, que,

por sua vez, vai tangenciar a obra. Nesse ponto, uma atividade normalmente solitária e introspectiva – a leitura – é transformada já em performance, mesmo que sem público.

Ainda nesse primeiro momento, a portas fechadas, as artistas registram tais fragmentos em enormes folhas de papel, utilizando grandes pedaços de carvão. É nessa etapa que a escrita – outra atividade geralmente individual – surge também como uma performance.

**Imagem 14.** Jota Mombaça durante a performance: “2021: Feitiço para ser invisível”.



Fonte: LIMA, Caroline. Fundação Bienal. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/jota-mombaca/>.

Para Mombaça, não há contradição alguma entre performance e escrita:

A escrita é meu primeiro modo de expressão, é, definitivamente, uma prática e uma performance fundamental para meu trabalho, para a maneira como penso o trabalho e como opero no mundo com ele. A escrita, portanto, é definitivamente uma chave para a minha prática, que se traduz em performance e em outras práticas que estou começando a experimentar agora. Invisto em palavras como se elas tivessem um poder mágico e performático, e é por isso que as trago para o trabalho a todo momento. (MOMBAÇA, 2021, online)

No caso de “2021: Feitiço para ser invisível”, o “poder mágico e performático” (MOMBAÇA, 2021, online) da escrita percebido por Mombaça vai além da forma – do ato de performar – para atingir em cheio o conteúdo da obra performática. Há indícios dessa relação já no título: “feitiço” é uma receita (escrita) para a criação de algo mágico; a magia que se quer é a invisibilidade (“invisível”), que pode ser um dos objetivos de escrever. No livro “O belo e o perigo”, Michel Foucault (2016) aborda o assunto indicando os objetivos do ato de escrever que encontra similaridade na proposta da obra de Mombaça e Mattiuzzi:

[...] Escreve-se também para não ter mais rosto, para fugir de si sob sua própria escrita...escrever, no fundo, é tentar fazer fluir, pelos canais misteriosos da pena e da escrita, toda a substância, não apenas da existência, mas do corpo, nesses traços minúsculos que depositamos sobre o papel [...]  
(FOUCAULT, 2016, p. 66).

Usando sobre o papel as palavras, os riscos, os símbolos, as artistas traçam juntas caminhos que vão sedimentar uma construção capaz de ativar, posteriormente, entre elas e a plateia, uma interação repleta de significados. Para Roland Barthes (2007), essa construção simbólica da escrita se dá a partir do papel como elemento que viabiliza a concretização do ato de escrever e que vai gerar o componente dos significados:

É pela papelaria, lugar e catálogo das coisas necessárias à escrita, que nos introduzimos no espaço dos signos; é na papelaria que a mão encontra o instrumento e a matéria do traço; é na papelaria que começa o comércio do signo, antes mesmo de ele ser traçado. (BARTHES, 2007, p. 115)

Na obra, as imensas folhas de papel estão repletas desses signos dispostos aleatoriamente, construindo um campo de tensões entre o que é escrito e o que deixa de ser, já que, na performance os rabiscos sobre a própria escrita modificam o conteúdo. É importante mencionar que o carvão usado na escrita parece ter um motivo simbólico não explicitado pelas artistas. Além de seu uso clínico para absorção de substâncias tóxicas, o carvão é muito popularmente conhecido como material capaz de operar transformações mágicas, sendo usado, por exemplo, em rituais para fazer um inimigo desaparecer ou para trazer um amor de volta. Não cabe aqui citar as supostas funções mágicas que o elemento produz e o espaço em que seu suposto poder ocupa no imaginário popular, mas o simples fato de que Mombaça e Mattiuzzi o utilizam como ferramenta tão importante na performance, cujo título indica que ali será realizada uma magia, aproxima seu valor clínico e popularesco das pretensões das artistas.

No segundo momento, os textos são compartilhados com os visitantes. A leitura dos fragmentos em voz alta convida o público a participar do material estudado anteriormente e experimentar a descoberta das palavras, dos poemas, dos gráficos e da língua. Supõe-se que, nesse momento, a revelação da obra solidifica a conexão entre as artistas e o público, criando um espaço de convivência poética onde a palavra escrita sobre as folhas, depois de dissecada, ganha voz e torna-se finalmente som. Para Jota Mombaça, a leitura como performance “tem uma conexão direta com a dimensão sônica das palavras” (MOMBAÇA, 2021, online). A emissão do som não só intensifica o significado das palavras, como concretiza a experiência da performance transformando o que era quase individual em acontecimento coletivo.

**Imagem 15:** Jota Mombaça e Michelle Mattiuzzi durante a performance: “2021: Feitiço para ser invisível”.

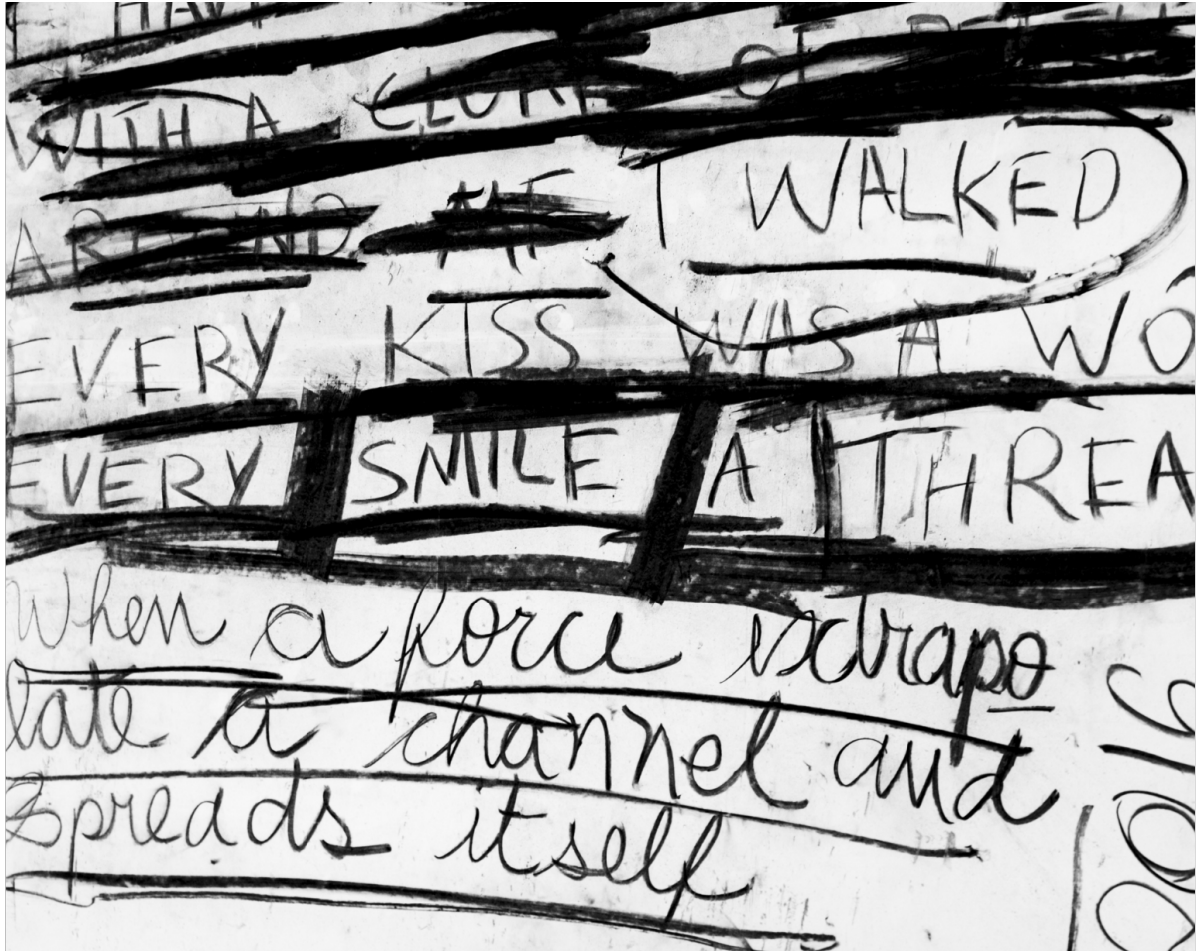


Fonte: BOLESCH, Sebastian. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2022/05/este-mundo-tem-que-acabar/>.

Embora Mombaça não afirme um terceiro processo, sugerimos acrescentar uma etapa em que se estabelece como procedimento trazer de volta o componente da opacidade como segredo: transformar em ruídos, em rasuras, os textos escolhidos. Se a primeira etapa estrutura-se sobre a garimpagem de fragmentos literários e cria condições para um segundo

momento do trabalho, que é a revelação do material para o público, compreendemos que a terceira etapa se realiza através do ato da rasura.

**Imagem 16.** Tela da performance “2021: Feitiço para ser invisível” à venda na galeria online Artsy.



Fonte: ARTSY. Disponível: <https://www.artsy.net/artwork/jota-mombaca-2021>

#### 2.4 Opacidade, representação e (in)visibilidade em “2021: Feitiço para ser invisível”

A 34ª edição da Bienal indica um clima de preocupação que paira sobre o Brasil e o mundo. Segundo ressalta Paulo Miyada, curador adjunto da mostra, o tema é sobre um tempo de escuridão. Esse tempo nebuloso, que inspirou a mostra, tem se alastrado pelo planeta de forma avassaladora e despertado a atenção de artistas para um momento delicado das relações políticas no mundo.

A pandemia de Covid-19, iniciada em 2020, fez milhões de vítimas ao redor do planeta, sendo mais de 600 mil vítimas apenas no Brasil. As devastações na Amazônia

contribuindo para a exaustão do planeta, as perseguições contra a população negra, LGBTQI+ e indígena e o avanço da extrema-direita, não apenas no Brasil, dispararam sinais preocupantes sobre o futuro das relações humanas no planeta. Em sentido oposto à escuridão, as demandas por inclusão e as lutas pela sobrevivência têm aumentado consideravelmente as reações contra essas calamidades que afetam todos. Responder ao tema proposto pela Bienal e traduzir o “Escuro mas eu canto” se impôs como desafio em “2021: Feitiço para ser invisível”, e as artistas debruçam-se sobre essa escuridão e a conectam às questões contemporâneas sobre o sentido da visibilidade nas artes.

Mombaça e Mattiuzzi locomovem-se neste tempo obscuro como "aquele que não se deixa cegar pelas luzes do século e que é capaz de distinguir nelas a parte da sombra, sua íntima escuridão” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Voltar os olhos para essas trevas torna-se uma tentativa de sugerir que ali, dentro daquela escuridão, está a chave para compreender a dramaticidade do momento e perceber a atuação dos artistas contemporâneos nos espaços consentidos pelas estruturas de poder que controlam a visibilidade e a viabilidade das atividades artísticas. Portanto:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar. (AGAMBEN, 2009, p. 65)

E é nesse contexto de conflito que “2021: Feitiço para ser invisível” se apresenta como um mergulho nas contradições de um cenário de guerras culturais e avanço de políticas neoliberais desestabilizadoras. Em entrevista concedida em 2018, Michelle Mattiuzzi já apontava tais preocupações:

A gente vive o capitalismo neoliberal. Dentro dele, tem as listas de demandas, que estão sendo cumpridas. O que eu sinto é que não temos um retorno rápido em relação a esses conteúdos que estão sendo disponibilizados agora. É importante que todas as pessoas acessem esses conteúdos, do meu ponto de vista, independente de cor, credo, classe, enfim. São discussões importantes, mas ao mesmo tempo há a perversidade do neoliberalismo: eu tenho acessos, inserções, só que é tudo mentira, ainda vivo um processo de precarização da minha vida. É a contradição neoliberal e capitalista que a gente está vivendo. É muito cedo pra dizer quais os efeitos desse processo, mas acho que é muito importante colocar essas pautas pra frente e sair de um lugarzinho fechado, entendendo a contradição que é. (MATTIUZZI, 2018, online)



Em entrevista à revista *Zoom*, Mombaça indica os aparentes interesses que a levaram, junto a Mattiuzzi, a pensar a obra que se relaciona com o conceito de opacidade, no sentido dado por Glissant (1928-2011), buscando fazer um questionamento das “políticas de visibilidade e das políticas de representação que, de alguma forma, são atualmente lugares-comuns das práticas em arte relacionadas ao ativismo feminista, antirracista, LGBTQA+” (MOMBAÇA, 2021, online).

Édouard Glissant argumenta que a opacidade não é uma barreira contra o sentido da relação, mas um direito à autonomia e à essencialidade. Mombaça resgata o conceito de Glissant para questionar como se dão as relações em que a transparência é exigida como fator preponderante do entendimento.

A intenção de reivindicar o direito à opacidade traz uma necessidade de resposta ao mecanismo que elabora o processo de aceitação tutelada em relação às diferenças dentro do mundo da arte. E mesmo a diferença, para Glissant:

[...] ainda pode maquinar uma redução ao Transparente. Se examinarmos o processo da “compreensão” dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência por essa transparência. Para poder te “compreender” e, portanto, te aceitar, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos. Preciso reduzir. Aceitar as diferenças é, evidentemente, perturbar a hierarquia da escala. Eu “compreendo” sua diferença, isso quer dizer que a ponho em relação, sem hierarquizar, com minha norma. Eu admito sua existência, no meu sistema. Eu crio você novamente. – Mas talvez devamos acabar com a própria ideia da escala. Comutar toda redução (GLISSANT, 2021, p. 203).

Nessa perspectiva, contrapor-se à transparência como ferramenta redutora é condição fundamental para estabelecer um diálogo contrário à relação de dominação, além de encontrar uma radicalidade do corpo negro dentro do espaço de arte que procura entender a radicalidade em outro lugar que não seja o da fragilidade e da vulnerabilidade (MATTIUZZI, 2021, online).

E o trabalho apresentado por Mombaça e Mattiuzzi forma uma espécie de arena onde o opaco se impõe como particularidade da experiência vivida por cada uma diante do jogo da boa vizinhança artística. A ideia de representatividade, para as artistas, passa pelo filtro crítico do que é a aceitação dos artistas negros e LGBTQ+ no ambiente de arte, bem como de seu significado enquanto barreira à pura convivência pacífica. A performance “2021: Feitiço para ser invisível”, para Mombaça, tem esse viés político de colocar em dúvida as benesses da visibilidade.

Tenho uma relação tensa com os domínios da visibilidade e da representação. Não acho que a visibilidade protege de todo. Muito pelo contrário, acredito que a visibilidade impõe movimentos arriscados para pessoas racializadas, negras, desobedientes de gênero e dissidentes sexuais em geral (MOMBAÇA, 2021, online).

Exemplos não faltam e traduzem de forma clara como é delicado o caminho da visibilidade sob o aparato do mercado e de instituições (televisão, teatro, museus, rádios, governos) que dominam as narrativas, nas quais a participação de pessoas racializadas e LGBTQIA+ serve apenas como instrumento para benefício do próprio espetáculo, e não para a afirmação real de controle sobre a representatividade. A presença de negros, pardos e LGBTQIA+ em instituições ou eventos culturais cuja imensa audiência se estende para as redes sociais poderia ser confundida com combate à discriminação, porém, separada do controle político-narrativo, dilui-se em apresentação espetacular de entretenimento. Para Silvio Almeida (2019):

[...] não é incomum que instituições públicas e privadas passem a contar com a presença de representantes de minorias em seus quadros sempre que pressões sociais coloquem em questão a legitimidade do poder institucional. No caso do Brasil, um país de maioria negra, a ausência de representantes da população negra em instituições importantes já é motivo de descrédito para tais instituições, vistas como infensas à renovação, retrógradas, incompetentes e até antidemocráticas – o que não deixa de ser verdade. A falta de diversidade racial e de gênero só é “bem-vista” em nichos ideológicos ultrarreacionários e de extrema-direita; caso contrário, é motivo de constrangimento, deslegitimação e pode até gerar prejuízos econômico-financeiros – boicotes ao produto, problemas de imagem, ações judiciais etc. Porém, por mais importante que seja, a representatividade de minorias em empresas privadas, partidos políticos, instituições governamentais não é, nem de longe, o sinal de que o racismo e/ou o sexismo estão sendo ou foram eliminados. Na melhor das hipóteses, significa que a luta antirracista e antissexista está produzindo resultados no plano concreto, e na pior, que a discriminação está tomando novas formas. A representatividade, insistimos, não é necessariamente uma reconfiguração das relações de poder que mantém a desigualdade. A representatividade é sempre institucional e não estrutural, de tal sorte que quando exercida por pessoas negras, por exemplo, não significa que os negros estejam no poder (ALMEIDA, 2019, pp. 74-75).

Mattiuzzi afirma que “a cada 30 anos cria-se um novo negro, uma nova negritude no Brasil” (MATTIUZZI, 2021, online), insinuando que os aparatos neocolonialistas constroem um imaginário de aceitação da população negra que não condiz com a realidade e que acaba por reafirmar “uma construção imagética que a ditadura deixou e a gente continua alimentando” (MATTIUZZI, 2021, online).

Nesse sentido, a ideia de representatividade em “2021: Feitiço para ser invisível” busca desautorizar ou desorganizar “os papéis de visibilidade cristalizados pelo autoritarismo da colonialidade” (LEITE, 2019, online), presentes também nos lugares da representação

artística – onde aparecer não significa necessariamente demover as práticas de apagamento nem inverter as relações de poder instaladas sempre que há brechas possíveis de ocupação:

[...] perceber o mundo é uma atividade coletiva. Eu não quero ser a única artista trans da Bienal, eu não quero ser a única artista negra do Bienal. Eu não estou interessada nisso. Eu não acho que vou competir com as pessoas, eu não acho que na raiz do meu trabalho tá minha identidade, tá uma força que extrapola minha identidade. Minha questão não é ocupar esses lugares [...]isso tá muito marcado no modo como a mídia se relaciona com nossas presenças no sistema. Então assim: foi a primeira pessoa x a fazer y, e eu não estou nem um pouco interessado nessa economia da escassez. (MOMBAÇA, 2018, transcrição nossa)

Mombaça percebe que a ocupação dos lugares onde a representatividade parece estar sendo construída pode desembocar em práticas, no mínimo, insuficientes, isto é, a presença de minorias não cria condições reais de intervenção nas estruturas de poder.

A presença de negros e pessoas trans nas instituições – ou mesmo em programas televisivos – cria uma ilusão dócil que oculta a permanência de práticas que reforçam apenas o caráter meritocrático e caricatural. Cabe lembrar o debate que Judith Butler discute no livro “Quadros de guerra” (2015), em que analisa a questão do conceito de enquadramento como moldura apresentável de uma imagem que não condiz com o real.

Quando um quadro é emoldurado, diversas maneiras de intervir ou ampliar a imagem podem estar em jogo. Mas a moldura tende a funcionar, mesmo de uma forma minimalista, como um embelezamento editorial da imagem, se não como um auto comentário sobre a história da própria moldura. (BUTLER, 2015, p. 23)

Parece ser exatamente sobre essa condição que Mombaça se contrapõe, procurando não só expor a moldura como instrumento de controle e cerceamento, mas como componente que esconde e impede uma compreensão geral que se articula para além do espaço ocupado. Quando fala da existência de uma força que extrapola sua identidade, a artista salta para fora desse ajuste institucional que acomoda a presença de grupos minoritários e recupera para o centro das preocupações os questionamentos a respeito de representação e visibilidade tratados em “2021: Feitiço para ser invisível”. Ainda em Butler:

[...] questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e aprendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas. (BUTLER, 2015, p. 24)

A percepção das engrenagens que controlam as atuações artísticas transformando o acesso em representação emoldurada é evidenciada em “2021: Feitiço para ser invisível”

como forma de tentar lidar com os arranjos de inclusão a partir de demandas sistêmicas. Nesse sentido é que o direito à opacidade reivindicado pelas artistas torna-se um compromisso de ser aquilo que não se espera e uma ferramenta de subversão da aprovação mediada pelas instituições.

Os sistemas nos quais eu circulo, os espaços nos quais eu circulo são elitistas, hegemônicos, de apagamento... Ou exclui ou apaga essas marcas. Eles me tornam menos negra, menos nordestina para poder me aceitar dentro dos espaços institucionais nos quais eu circulo. Esse gesto de autodefinição vem de um lugar de marcar essas coisas cotidianamente apagadas pelos efeitos de produção normativa, de quem são os sujeitos que entram no mundo da arte, de quem são os sujeitos que circulam nos espaços de produção de conhecimento como eu circulo[...] é um esforço contraditório que vai em duas direções aparentemente conflitivas, mas que na verdade se alinham na minha experiência, é uma tentativa de reagir a uma autodefinição de minha prática como arte negra, por exemplo. Como arte *queer*, por exemplo, como arte bicha, por exemplo [...] tem um duplo movimento: de autodefinir para reclamar um lugar historicamente apagado e tendenciosamente subsumido pelas narrativas hegemônicas e, ao mesmo tempo, lutar contra a hiperdefinição, lutar contra a hipercircunscrição. Meu trabalho é uma zona muito pequena quando, na verdade eu estou interessada em muitos outros assuntos que excedem essas minhas definições. (MOMBAÇA, 2018, transcrição nossa)

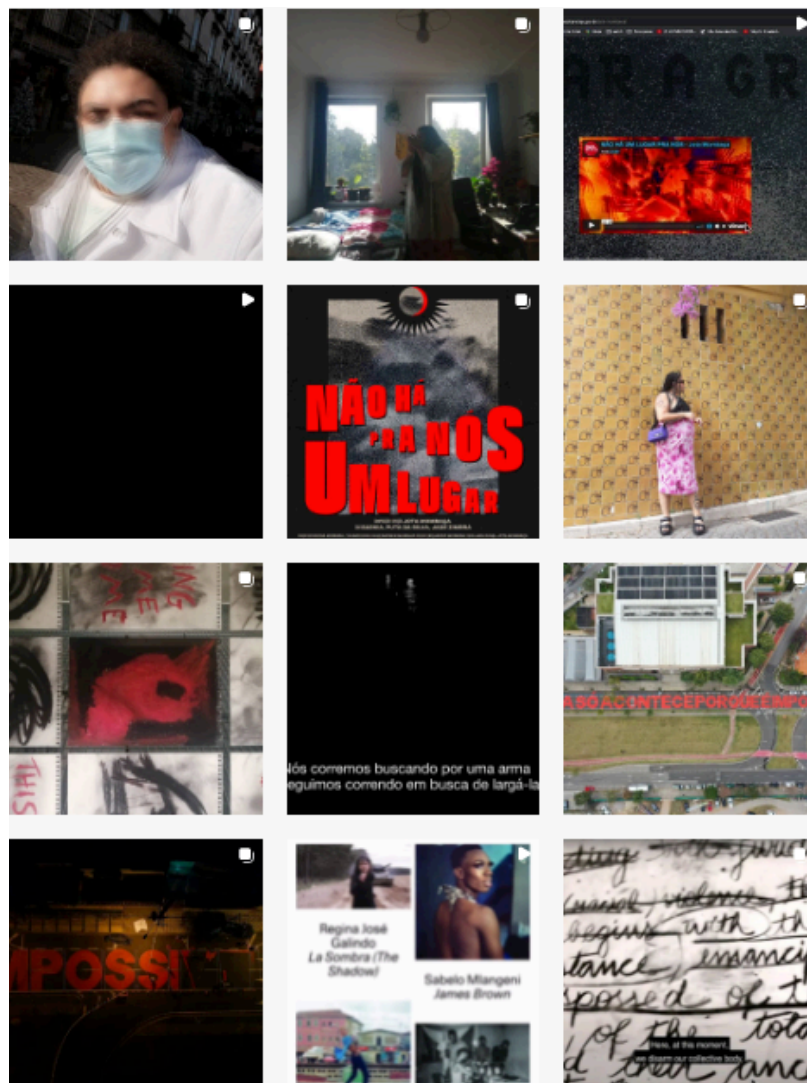
“2021: Feitiço para ser invisível” é uma obra que espelha as contradições encontradas no mundo contemporâneo, principalmente no universo das artes plásticas, e sugere um quebra-cabeça não tão fácil de resolver: como artistas negras se locomovem em ambientes sobre os quais paira sempre uma névoa que encobre regimes de aceitação cujas velhas práticas coloniais nunca foram desmontadas? Mombaça e Mattiuzzi respondem à sua maneira, procurando, nas brechas, possíveis caminhos que questionem esses próprios regimes. “2021: Feitiço para ser invisível” é composta por camadas de significados, resultado da experiência que as duas artistas adquiriram durante anos de estudo, leitura, escrita e prática artística. E, arriscamos dizer, traz um aviso: nós estamos aqui, e vocês não vão nos matar agora.

Do ponto de vista do diálogo com as questões decoloniais apontadas no primeiro capítulo, consideramos que “2021: Feitiço para ser invisível” seja um exemplo significativo do pensamento de Mombaça em sua produção artística. A parceria com Michelle Mattiuzzi marca bem o lugar dos corpos e das falas ali apresentadas, mostrando que o enfrentamento às questões do sistema deve ser também um ato coletivo. Qualquer que seja a expressão de Mombaça, portanto, podemos considerá-la parte de um movimento artístico e intelectual maior, que, embora nem sempre sistematizado, compartilha a mesma busca pela sobrevivência.

### 3 O corpo de Jota Mombaça nas redes: a potência transgressora de um corpo dissidente em um tempo do fim

Após a análise de uma obra de Mombaça em parceria com outra artista, passamos à atuação específica da artista a partir do fluxo de imagens disponibilizadas em rede, especificamente na plataforma Instagram. O intuito é demonstrar que, mesmo dentro do mundo virtual, a artista mantém uma postura subversiva, procurando manter tensionada a relação do corpo com os olhares alheios. Acreditamos que o material que sedimenta o trabalho da artista a acompanha dentro e fora da rede, e as questões levantadas por ela – como corpo, identidade e decolonialidade, entre outras – constituem a integridade de uma obra que não se limita a se realizar apenas nos ambientes e suportes físicos.

**Imagem 17.** Impressão do perfil @monstraerratik no Instagram.



Fonte: <https://www.instagram.com/monstraerratik/?hl=pt-br>

A sensação mais precisa e mais aguda, para quem vive neste momento, é não saber onde está pisando a cada dia. O terreno é frágil, as linhas se dividem, os tecidos esgarçam, as perspectivas oscilam. Então se percebe com maior clareza que estamos no “inominável atual”.

CALASSO, Roberto. **O inominável atual**. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 5.

Se não pudermos ser violentas, concentraremos em nossos corpos, afetos e coletividades o peso mortífero da violência normalizadora. E para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são e ousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de volta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 65. (Coleção Encruzilhada).

Este capítulo traz para uma discussão interdisciplinar as impressões que a artista Jota Mombaça revela por meio de algumas de suas postagens no Instagram. Ao observar suas fotos, é possível perceber que sua atuação artística não se limita às apresentações performáticas e a seu trabalho como escritora, extrapolando a disseminação de sua arte e de seu pensamento pelas mídias sociais a partir da privacidade de sua casa. As fotos que a artista posta revelam uma pulsão que vai de encontro às preocupações que permeiam todo o seu trabalho, com claras intenções de renegar as visões conformadas à plasticidade imposta pelo padrão de beleza das redes.

Assim como outros artistas que usam as redes sociais para debater as complexas urgências contemporâneas, Mombaça também explora as novas plataformas digitais para divulgar seus trabalhos ou mesmo para sugerir, por meio dos *posts*, sua visão particular do mundo que a cerca. As fotos em seu perfil no Instagram são exemplos da configuração do presente colapsado e de um passado colonial renitente; uma mistura de imagens que se enroscam como um novelo caseiro, cuja agulha experimental e artística desenha uma linha tortuosa de indicações sobre sua produção intelectual contundente e imprevisível. Mais especificamente, o que faz de sua página um interessante objeto de observação? Possivelmente uma série de provocações que desafiam o olhar acostumado às postagens predominantemente uniformizadas encontradas nas redes sociais, que correspondem ao gosto da maioria e que os algoritmos entendem como algo desejável de ser consumido.

Giselle Beiguelman (2021) amplia o conceito foucaultiano para apontar que, “se o século XIX criou as regras para amestrar os **corpos dóceis**, as redes sociais consolidaram as normas dos **olhares dóceis**” (grifos nossos), alertando para uma nova realidade contemporânea: a desarticulação do olhar crítico diante das plataformas digitais algoritmizadas, cooptado pelos perfis monetizáveis, pela estética das plataformas e pela sede de controle das *Big Techs*.

Ainda para a autora: “Estamos vivendo a paradoxal situação de potencialmente criar a mais rica e plural cultura visual da história, pela democratização dos meios, e mergulhar no limbo da uniformização do olhar” (BEIGUELMAN, 2021, p. 70). Já o olhar que, por acaso, consegue escapar desse limbo em que a percepção é sujeitada a padrões uniformes e se atreve a observar a página de Mombaça – ou mesmo que se depara com ela inadvertidamente – desassossega-se diante do corpo gordo e superexposto, dos retalhos de letras, das tatuagens eróticas, da solidão (pandêmica), dos pedaços de vídeos performáticos, dos encontros, das lascas-frames de um tempo duro vivido no agora hiperconectado e de lembranças de um “aprendizado sobre um passado que passou e não passou” (MOMBAÇA, 2021, p. 5). As imagens que impregnam a página da artista expressam não somente a aleatoriedade de seus *posts*, como também um compromisso com a experimentação e a quebra que a atravessam, desmontam e, paradoxalmente, viabilizam (MOMBAÇA, 2021, p. 18).

Para melhor entender o perfil da artista/ativista no Instagram, analisaremos algumas de suas fotos postadas ali como microespelho de seus questionamentos, além de tentar investigar a singularidade de seu olhar a respeito da arte/vida que a viabiliza diante dos olhares do público e da própria rede.

### **3.1 O olhar mediador do Instagram**

Criado em 2010 pelos engenheiros de *software* Kevin Systrom e Mike Krieger como rede social para o compartilhamento de fotos, logo o Instagram ganhou imensa popularidade entre os usuários desse tipo de mídia. Originalmente, o aplicativo funcionava apenas nos aparelhos da Apple, mas, no intuito de ampliar o público (e os lucros), em 2012 – quando foi comprado pelo Facebook – passou a funcionar também em sistema Android. Assim, o

Instagram consolidou sua popularidade e transformou a experiência fotográfica em uma avalanche de fotos diárias. Segundo Beiguelman (2021):

Em 2015, estimou-se que a cada dois minutos eram produzidas mais imagens que a totalidade das fotos feitas nos últimos 150 anos. Essa era uma estimativa relativamente modesta, considerando-se que à época existiam 1 bilhão de dispositivos com câmera (entre os 5 bilhões de celulares ativos) e que cada um deles capturava cerca de três fotos por dia (ou mil por ano). Hoje já não é possível contar essa produção nem sequer em minutos. Em uma tarde de maio de 2021, mais de mil fotos por segundo eram disponibilizadas no Instagram. (BEIGUELMAN, 2021, p. 14)

Além do volume incalculável de fotos retratando o cotidiano compartilhado por milhões de pessoas, a rede propicia a construção de personalidades imagéticas – uma espécie de visão pessoal acerca dos interesses particulares em que muitos usuários transformam sua intimidade em pequenos espetáculos diários de exibicionismo erótico, moldados tanto pelas ferramentas e normas da própria plataforma quanto pelas subjetividades do usuário. Como explica Gabrielli Pires (2013):

A fotografia do Instagram tornou-se um diário das visões do usuário, retratando os momentos cotidianos, e as peculiaridades que se vê pelos caminhos onde se passa. Esse ato de fotografar na tela do celular exercita o olhar dos fotógrafos amadores, que em busca de um tema comum, voltam a assemelhar-se com as comparações de Flusser (2002), do fotógrafo como um "caçador", não como um autômato, que fotografa com um clique descuidado. No Instagram, as imagens caracterizam-se pelo ponto-de-vista do fotógrafo, auxiliando na sensação de proximidade e de vivência dessas situações cotidianas. (PIRES, 2013, p. 58)

Transformadas em micro-histórias personalizadas, as imagens criam uma narrativa em torno de interesses individuais na qual o fotógrafo-narrador constrói seu perfil e o transforma em "uma montagem inspirada nos moldes midiáticos, que seja capaz de conquistar um público disposto a aplaudir e 'curtir'" esse personagem (um "eu" estilizado), que, por sua vez, "precisa se exibir para confirmar que existe e que é digno de atenção" (SIBILIA, 2015, p. 145).

Quando se trata de Instagram, naturalmente pensamos na conexão entre dois olhares distintos: o de quem produz material (foto/vídeo) atraente para os interesses do público; e o de quem recebe esse material. Embora o compartilhamento estabeleça uma ligação direta entre emissor e receptor, um terceiro olhar – responsável pela mediação entre os dois primeiros – também está presente: o próprio Instagram, que, além de disponibilizar uma variedade de filtros (estabelecendo um certo padrão nas fotos) e formatos de arquivo (refinando o enquadramento), estabelece regras rígidas para materiais explícitos. Tais ferramentas e normas são determinantes não só para fabricar o olhar do público (de quem usa a rede), como



para advertir que, acima da diversidade que ali existe e interage, esse olhar também é manipulado pelo olhar da máquina/empresa:

Apesar de ser possível afirmar que qualquer forma de criação artística pressupõe a mediação de algum dispositivo tecnológico, nas imagens mediadas por máquinas, da fotografia à inteligência artificial (IA), as tecnologias são constitutivas de suas estéticas, não apenas se conjugando às ações humanas, como se sobrepondo a elas na produção e nos processos de visualização. (BEIGUELMAN, 2021, p. 7)

Portanto, a relação entre a multidão de fotógrafos amadores e consumidores de conteúdo no Instagram está sempre sujeita também a uma relação de poder intransigente operada pela plataforma, que se configura como vigilância e censura de imagens consideradas impróprias pelos olhos dos algoritmos. Com isso, a atuação artística no Instagram requer a consideração dessa negociação entre o público e o pudico, a fim de alcançar o nível de transgressão estética que se quer assumir e, ao mesmo tempo, conseguir manter suas postagens no ar.

Jota Mombaça parece lidar permanentemente com essas contradições e acomodações entre suas intenções artísticas e a vigilância da plataforma. Um exemplo prático disso é que o perfil @monstraerratik, referenciado nas imagens analisadas aqui, foi retirado do ar em algum momento entre o início de nossa pesquisa e a finalização deste texto. Em janeiro de 2022, a artista estava utilizando o perfil @jotamombaca, cujo nome já havia sido trocado duas vezes, sendo uma nos últimos 90 dias, segundo o Instagram.

### 3.2 O quase ensaio fotográfico de Jota Mombaça

**Imagem 18.** Jota Mombaça no Instagram: reflexões sobre erotismo e intimidade.



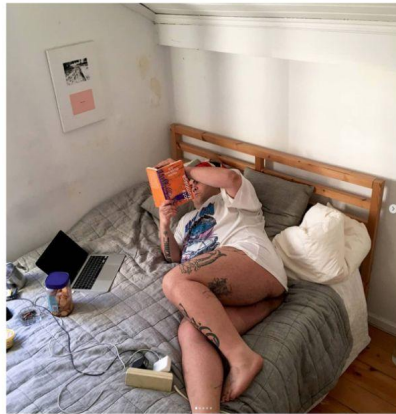
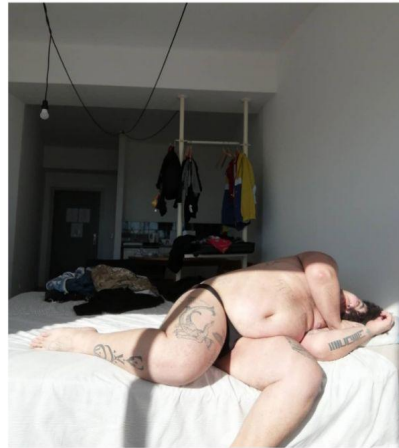
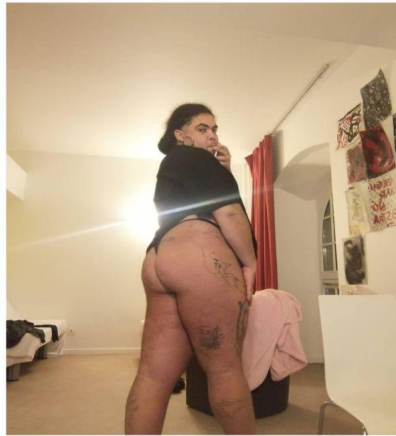
Fonte: <https://www.instagram.com/monstraerratik/?hl=pt-br>.

Antes da análise de fotografias publicadas por Jota Mombaça no Instagram, é importante salientar que a multidisciplinaridade de sua atuação é, na verdade, multifacetada, pois são camadas que se complementam e formam um carrossel que interliga vários componentes artísticos. Como já apontado, suas fotos no Instagram espelham de certa forma os trabalhos que ela desenvolve fora da rede, além de pincelar facetas de um cotidiano permeado por transgressões que afrontam o gosto comum.

Passemos, então, à análise de fotos publicadas no Instagram no perfil @monstraerratik. Trata-se de fotos eróticas que compõem um quase ensaio fotográfico – *quase* porque não foi assim criado/definido pela artista, mas, a partir de nossa seleção, pode configurar-se como ensaio. Essa seleção não foi aleatória, uma vez que seguiu critérios – tipos

de enquadramento, de iluminação e de cena, mas principalmente a presença de uma ironia em relação às poses consideradas sensuais pelo público e pelo Instagram – que nos permitissem exemplificar o microuniverso de seu dia a dia na plataforma.

**Imagem 19.** Fotos publicadas por Jota Mombaça no Instagram compõem um quase ensaio erótico.



Fonte: <https://www.instagram.com/monstraerratik/?hl=pt-br> (montagem nossa).

Para a filósofa trans Beatriz Preciado (2014), “o corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados” (PRECIADO, 2014, p. 13). Nesse sentido, o corpo de Mombaça, inscrito em um momento histórico em que os padrões estéticos nas redes sociais se uniformizam, faz um percurso contrário ao padrão socialmente construído e se impõe como um desafio ao olhar dos usuários das redes sociais. Reafirmando-se como artista dissonante, Mombaça cria, com sua imagem seminua, um ruído irônico no universo dos ensaios fotográficos nos quais corpos magros exibem-se com filtros e retoques artificiais, em busca de *likes* e engajamento. O corpo gordo, não instagramável, rompe com o espaço altamente estetizado e uniformizado das influenciadoras digitais, funcionando como resposta artística que disputa a atenção do olhar contra a estilização explicada por Beiguelman (2021).

As fotos no Instagram são portas de acesso à intimidade e à subjetividade, porém se prestam a “consumar essa ambição tão tenaz hoje em dia: a pressão para modelar a própria subjetividade no campo do visível”, o que as distancia da própria noção de intimidade (SIBILIA, 2015, p. 145). As fotos eróticas de Mombaça usam esse cenário íntimo para sugerir uma aproximação com as dinâmicas de superexposição da intimidade desprovida de intimismo.

O que difere suas fotos das milhares de outras que expõem corpos *seminus* submetidos às exigências estéticas socialmente determinadas não se restringe às características físicas da artista; o fator decisivo para essa diferenciação é que as fotos são um recorte da visão da artista sobre seu próprio corpo, mas não como um corpo que se extingue com a foto pronta/publicada, e sim como um corpo orgânico inserido dentro de um outro corpo social que precisa ser frequentemente desafiado. Para tanto, Mombaça apropria-se de poses comuns no ambiente digital como resposta irônica à demanda por material sensual que obedeça a esse padrão de falsa intimidade – e aí, sim, seu corpo gordo e trans, que não atende à estetização geral, tem função central na proposta irônica das fotos.

Em sua obra escrita, Mombaça apresenta indícios de que seu ensaio no Instagram talvez tenha mesmo o intuito de desconstruir a realidade do mundo (e do mundo digital) por meio da imagem de seu próprio corpo.

O corpo virado do avesso é, na realidade, um corpo que vem de outra parte, um corpo que existe de outra maneira no espaço e reclama, por isso, uma outra forma de

posição. Há fumaça e escuridão, há também aquelas luzes azuis que se movem diante dos nossos olhos. Estou assistindo a uma viagem no espaço, uma aventura cósmica, uma evocação de forças disruptivas sobre os mundos de dor que compõem aquilo que convencionou-se chamar realidade. (MOMBAÇA, 2021, p. 74)

**Imagem 20.** Ironia ao padrão das fotos sensuais no Instagram.



Fonte: <https://www.instagram.com/monstraerratik/?hl=pt-br>

Fica evidente que o ensaio fotográfico acaba por pontuar as tensões existentes na atmosfera de compartilhamento de fotos, contribuindo para alargar as brechas possíveis de infiltração, denunciar hábitos viciados e apresentar provocações urgentes e imprescindíveis a usuários acomodados – além de tumultuar o simbólico e driblar uma realidade digital inóspita. Apropriar-se do arquétipo *foto-sexy-para-atrair-likes* e questionar, por meio de seu corpo e a partir de sua visão, os olhares acostumados ao gosto do mercado contribui para ampliar a

discussão sobre o que é significativo e, até, sobre a noção de beleza nos tempos de alta exposição.

Nas fotos selecionadas, observamos também a intenção da artista de abrir seu espaço privado para o público, que se perde nos detalhes do cotidiano exposto: a cama desfeita, os lençóis amarrotados, roupas penduradas e amontoadas, livros, quadros, *gadgets*. Enquadramentos fechados, a luz solar que entra de viés, a imagem presa no reflexo do espelho ou na refração do vidro dão a ideia de confinamento.

Aqui, cabe um parêntese: publicadas durante a pandemia de Covid-19, as fotos também podem ter um aspecto de aproximação entre artista e espectador, contraditoriamente à disrupção pretendida. Com isso, queremos apenas comentar brevemente que talvez essas publicações tenham sido um alento aos corpos dissidentes e aos usuários não acomodados, já normalmente isolados e ainda mais durante a pandemia. Experiências outras servem como indício dessa possibilidade, como a relatada no artigo “Eu não vou morrer: solidão, autocuidado e resistência de uma travesti negra e gorda para além da pandemia”, em que a pesquisadora Letícia Carolina Pereira Nascimento (2020) afirma que *lives* no Instagram lhe possibilitaram manter uma conexão com suas amigas e que essa rede acabou por servir como instrumento de superação do medo da solidão:

As lives pelo Instagram fizeram com que nós, travestis, criássemos redes de cooperação, trocas de conhecimentos e informações. Também fazíamos ligações coletivas, mensagens intensas pelo grupo WhatsApp organizamos festivais com mais de quatro horas de interação online pelo Instagram, tendo como convidadas travestis e transexuais dos mais diversos estados brasileiros. A conexão intensificou modos de organização virtual que, com certeza, ampliaram nossa atuação política para além dos tempos pandêmicos, uma vez que essas ferramentas poderão ser continuamente utilizadas. Estar conectadas também permitiu com que as notícias de perdas das nossas irmãs chegassem rapidamente até nós. (NASCIMENTO, 2020, p.12)

Corroborando essa hipótese, a página de Mombaça na internet sugere que, além de propor esse jogo entre corpos e olhares, dentro e fora do Instagram, existe nessa rede um espaço de comunicação com pessoas e com artistas que se interessam ou atuam no mesmo espaço que o seu.

Fechando esse parêntese, encerramos a análise do quase ensaio erótico de Jota Mombaça no Instagram para tratar da questão do corpo em sua obra.

### 3.3 A monstruosidade de Jota Mombaça

**Imagem 21.** Foto publicada no perfil @monstraerratik no Instagram.



Fonte: ARTEVERSA, 2021. Disponível em: [Na história da literatura, do cinema e da arte em geral, os monstros são frequentemente retratados como criaturas que não se encaixam nas normas estabelecidas pelo social. Essas criaturas, muitas vezes representações exageradas da condição humana, são constituídas de força física anormal, maldade extrema, crueldade ou feiura. Na condição de monstro reside o que talvez mais os caracterize como seres diferentes: seu hibridismo](https://www.ufrgs.br/artevera/jota-mombaca-nao-vao-nos-matar-<u>agora/</u></a>.</p></div><div data-bbox=)

(COHEN, 2000). O monstro seria o ser que pertence, mas não é digno de pertencimento porque extrapola a regra da existência organizada. Ele é o diferente. E, ao mesmo tempo em que o monstruoso é esse objeto de repulsa e de representação da diferença – uma criatura horrenda e má, que causa o terror e atormenta a vida das pessoas –, há em volta de sua existência uma atmosfera de encantamento e de curiosidade. Esse interesse pelo monstruoso extrapola a arte e encontra na realidade do mundo LGBTQIA+ outros significados e apropriações. “Seriam os monstros condição necessária para a existência daquilo que só pode ser o seu contrário?” (MEZZARI, 2019, p. 16). A pergunta talvez não tenha uma resposta objetiva nem precisa, mas sugere que uma existência está condiciona a outra.

Jota Mombaça utiliza também outros codinomes, como MC Katrina e Jurema Mombaça, nunca citando seu nome de registro. Enquanto manteve o perfil @monstraerratik no Instagram, usou “Monstra Errática” para demarcar sua posição dissidente de gênero e performar, a partir do próprio corpo, uma resistência contra a identidade uniformizada do Instagram. É como se ela dissesse que, naquela página, habitam as impressões de uma pessoa que reivindica uma outra forma de existir no mundo (tanto virtual quanto real) como “corpo monstruoso, de presença aberrante e desobediente de gênero” (MOMBAÇA, 2021, p.18). A artista reivindica para si uma postura monstruosa, que, apesar de chocar e amedrontar, desperta interesse, apontando que a história de seu corpo e dos gêneros que por ele passam a desconstrói e, ao mesmo tempo, a favorece (MOMBAÇA, 2021, p.18). Segundo Hunter *et al.* (2000), “a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição” (HUNTER *et al.*, 2000, p. 48), e parece ser essa a intenção de Mombaça quando escolhe publicar determinadas fotos: subverter o espaço da imposição determinada pelos padrões do Instagram para insinuar um outro código de diálogo com a rede social e com seus usuários, apostando na produção da diferença como arma contra como uma das formas estabelecidas de afirmação do que é humano. Nesse sentido, a monstra de Mombaça tem relação direta com a proposta de Butler (2018):

Vamos pensar no humano como um valor e morfologia que é localizada e retraída, aumentada, personificada, degradada e negada, elevada e reafirmada. Continua a produzir o quase impossível paradoxo do humano que não é humano, ou a norma do humano que apaga o humano como é conhecido. Sempre que há humano, há não-humano: quando proclamamos que um grupo de seres não é considerado humano, admitimos que humanidade é uma prerrogativa mutável. Alguns humanos têm sua humanidade como certeza, e outros lutam para ganhar acesso ao título. O termo "humano" está constantemente produzindo uma dicotomia que expõe a característica idealizadora e coercitiva da norma: alguns humanos podem ser humanos; alguns humanos não podem, e quando eu uso o termo no segundo enunciado, eu determino um discurso de vida para um humano que não cumpre a norma que determina o que



e quem vai contar como uma vida humana, e o que e quem não vai. (BUTLER, 2018, p. 15)

Para a pesquisadora e fotógrafa Maíra Lopes Barillo (2020), o termo “monstruosidade” é vocábulo comum no ambiente de “*drag queens, performers* da montagem, acadêmicos do pensamento decolonial, pessoas cuir” (BARILLO, 2020, online). Segundo ela, a adoção do termo funciona como gatilho impulsor de potência da diferença e de autodesignação afirmativa. Se nas sociedades a construção da “monstruosidade” passou a ser utilizada como arma contra as pessoas dissidentes de gênero, tanto para Barillo quanto para Mombaça absorvê-la torna-se essencial como uma espécie de resposta antropofágica: “Nós nos autodenominamos ‘monstras’, além de falarmos em ‘estranho’, ‘pós-apocalípticas’, ‘demônias’ e termos afins” (BARILLO, 2020, online) para redefinir seu significado, transformando-o em arma contra o seu uso comum.

O apontamento que faz Barillo alinha-se à percepção de Mombaça sobre o uso da monstruosidade como modelo de construção de um posicionamento dinâmico contra a normalidade hegemônica. Acrescenta Barillo: “Se nos foi tirada a humanidade e nos taxaram de ameaçadoras, seremos monstruosas como forma de construir nosso poder de resistência e enfrentamento a quem nos rotula” (BARILLO, 2020, online).

O que Barillo propõe sobre a monstruosidade dialoga diretamente com o que Mombaça chama de “redistribuição da violência” (MOMBAÇA, 2021, p. 56), cujo princípio não é a guerra declarada contra forças que ela sequer pode ousar enfrentar, mas sim o confronto em que a reflexão sobre a violência e sobre os corpos dissidentes funcione como peça de preservação e de emancipação de uma outra configuração que possibilite um entendimento sobre o significado de justiça. É a resposta do monstro às estruturas oficiais necroterroristas:

Que tipos de ética devemos elaborar para abraçar a nossa própria violência sem com isso reestruturar o design global de pura violência contra o qual nos mobilizamos? Que modalidades de cuidado político devemos gerar a fim de sanar as feridas que a violência (contra nós e a nossa própria) produz em nós mesmas? Perguntas como essas não se separam do processo político de redistribuição da violência, afinal não se trata de clamar por um mero cultivo da força que replique a ignorância perante a própria fragilidade que caracteriza as performances e ficções do poder. Tampouco se trata de uma ideia fixa de justificação, que parta sempre dos mesmos pressupostos e esteja calcada numa suposta estabilidade dos conflitos e, portanto, das respostas políticas que damos a eles. A redistribuição da violência — para que não se confunda a um projeto de generalização da violência — deve estar comprometida com uma ética que pense a justiça como entidade mutante, contextual e provisória, e aceite de antemão que não há resposta segura contra os conflitos e

questões tão paradoxais, complexas e improváveis como a que lidamos (MOMBAÇA, 2021, p. 56)

Trata-se, portanto, de “afiar a lâmina” (MOMBAÇA, 2021, p. 52) para tentar entender os roteiros das agressões promovidas contra seus corpos e reagir no intuito de encontrar uma integridade que se constitua de “aliança” (MOMBAÇA, 2021, p. 83) entre aqueles que se colocam fora do *status* de normalidade do mundo. Colocar-se fora desse *status* significa estar preparado para enfrentar todo tipo de agressão vinda tanto da sociedade civil quanto de setores do Estado brasileiro. Cabe lembrar que toda essa violência tem reduzido a expectativa de vida de pessoas dissidentes de gênero, principalmente transexuais e travestis femininas. Segundo Benevides e Nogueira (2021):

As travestis e transexuais femininas constituem um grupo de alta vulnerabilidade à morte violenta e prematura no Brasil. Apesar de não haver estudos sistemáticos sobre a expectativa de vida das travestis e transexuais femininas, Antunes (2013) afirma que a expectativa de vida desta população seja de 35 anos de idade, enquanto a da população brasileira em geral, é de 74,9 anos (IBGE 2013). (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, online)

A ofensiva contra os corpos vistos como monstruosos pela sociedade heteronormativa indica um estado que Mombaça define como “apocalíptico programado que avança sobre o terreno inteiro da vida comum” (MOMBAÇA, 2021, p. 65). E, com isso, chegamos à questão do apocalipse, sempre presente em falas e textos da artista.

### 3.4 Jota Mombaça no tempo do fim

**Imagem 22.** “Soterramento”, performance de Jota Mombaça.



Fonte: ARTEVERSA, 2021. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/artevera/jota-mombaca-nao-vao-nos-matar-agora/](https://www.ufrgs.br/artevera/jota-mombaca-nao-vao-nos-matar-<u>agora/</u>)

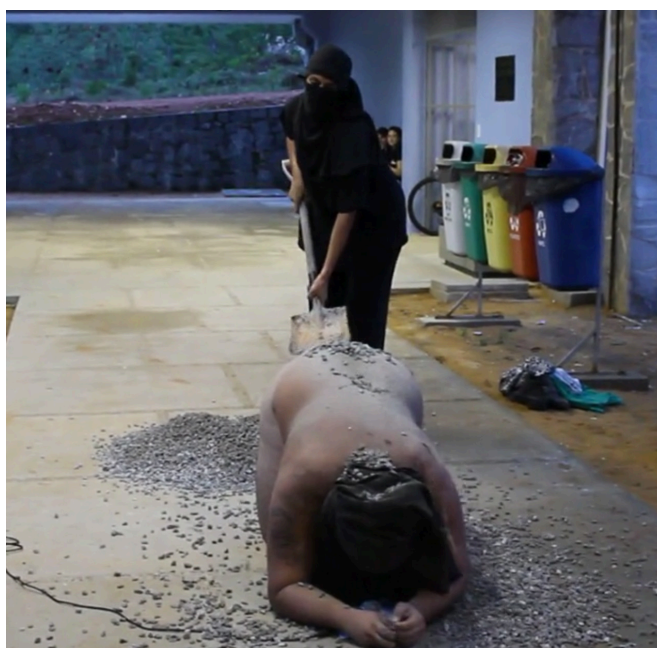
Ao longo do livro “Não vão nos matar agora” (MOMBAÇA, 2021), incluindo o prefácio, encontramos a palavra “apocalipse” 13 vezes e a expressão “fim do mundo” oito vezes, indicando que a preocupação da artista em relação a assuntos tão contundentes ocupa um lugar de destaque tanto em seus escritos como em suas outras atividades. Já no título do livro, o advérbio de tempo “agora” antecipa a ideia de que o perigo está à espreita: não só “não vão nos matar”, mas “não vão nos matar agora”, ou seja, há um intervalo temporal pantanoso, possivelmente tingido de ameaças, entre a vida e a iminência da morte.

Não se trata de paranoia: segundo o dossiê “Assassinatos e Violências Contra Travestis e Transexuais no Brasil” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021), a vulnerabilidade dessa parcela da população no país está entre as mais altas do mundo. A pesquisa, realizada no âmbito da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (Antra) e do Instituto Brasileiro Trans de Educação (IBTE), identificou “pelo menos 175 assassinatos de pessoas trans, sendo todas travestis e mulheres transexuais” em 2020, confirmando “a perspectiva de gênero como um fator determinante para essas mortes” (p. 31). As organizadoras do dossiê

destacam que “os dados não refletem exatamente a realidade devido à subnotificação, que aumentou” no período pesquisado. Retomando Butler e a própria Mombaça, isso mostra que essas pessoas são menos humanas ou são monstros aos olhos das instituições.

A ideia de fim está sempre rondando pessoas trans e é central na obra de Jota Mombaça, cuja obra e cujo corpo apresentam-se como alvo frequente de agressões pessoais, coletivas e institucionais.

**Imagem 23.** Reprodução de cena da performance “Que pode o corpo?”, de Jota Mombaça e Patrícia Tobias.



Fonte: AMARANTE, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/64778343>.

Na performance “Que pode o corpo?”, por exemplo, a ideia de fim está presente. Inclinação e nua, a artista é, literalmente, enterrada por uma pessoa não identificada que veste roupa e capuz pretos. Toda a cena sugere um clima mórbido e de velório. Enquanto é enterrada, a artista recita um texto sobre o corpo:

[...] Corpo devastado. Corpo photoshopado devastado. Corpo photoshopado sarado devastado vazio. Corpo desabitado. Ruína de corpo. Corpo bombardeado em Gaza. Corpo que se atira da ponte. Corpo suicidado. Corpo sem vida. Corpo impensável. Corpo, território isolado pelo sex-Império. Corpo prozac. Corpo scotch. Corpo cocaine. Corpo desidratado. Corpo de nóia. Corpo amputado de nóia desidratado. Economia de corpos. Corpo, objeto a ser moldado e descartado pela tecnocultura heterocapitalista. Corpo gramacho. Corpo de lixo. Lumpencorpo. Então... Como vergar esse corpo? Como dobrá-lo? (MOMBAÇA *apud* AMARANTE, 2013, online)

Com a lista de adjetivos negativos, que cresce à medida que são recitados como em um mantra, a artista apresenta seu próprio corpo como símbolo de corpos violados, amplificando e dramatizando a ideia de que o sofrimento neles impingido os aproxima constantemente de um fim trágico.

Para melhor entender a preocupação da artista com um tempo em que o fim ainda não se deu, mas está sempre próximo, traçamos um paralelo da ideia de fim do mundo recorrente em Mombaça com o “tempo do fim” de Günther Anders. Filósofo e ensaísta alemão, Anders elaborou esse conceito para demonstrar que “não podemos determinar nossa época como ‘nosso tempo’, um tempo entre outros, a menos que a chamemos como este tempo que está sob o perigo constante de acabar” (ALENCAR, 2016, p. 113).

Anders (1902-1992), que fugira da Alemanha em 1933 com Hanna Arendt, então sua esposa, e participara do movimento antinuclear quando retornara à Europa, na década de 1950, apresentou seu conceito do tempo do fim em 1960, no contexto de corrida armamentista da Guerra Fria. Segundo ele, o tempo do fim teve início em 1945, com a bomba atômica lançada sobre o Japão. Em suas palavras, traduzidas do inglês pelo panfleto político-cultural SOPRO 87:

[...] essa era é uma “suspensão”, e nosso “modo de ser” nessa era deve ser definido como “ainda não sendo inexistentes”, “ainda não exatamente sendo inexistentes”. Assim, a questão moral básica de épocas anteriores deve ser reformulada radicalmente: ao invés de perguntar “Como devemos viver”, devemos agora perguntar “Iremos viver?”. Para nós, que somos “ainda não inexistentes” nessa era de suspensão, só há uma resposta: embora a qualquer momento O Tempo do Fim possa se converter n’O Fim do Tempo, devemos fazer tudo a nosso alcance para tornar O Tempo Final infundável. Na medida em que acreditamos na possibilidade d’O Fim do Tempo, nós somos Apocalípticos, mas na medida em que lutamos contra este Apocalipse fabricado pelo homem, nós somos – e isto nunca existiu anteriormente – “Anti-Apocalípticos”. (ANDERS *apud* SOPRO 87, 2013)

A época de Anders (pós-Segunda Guerra) e seu lugar (intelectual de origem judaica na Alemanha nazista e, depois, na Europa dividida) são muito diferentes dos de Jota Mombaça. No entanto, ambos têm em comum o entendimento de que existe um tempo de trincheira, um tempo de descontinuação mapeado pela ameaça constante. E é na categoria anti-apocalíptica explicada por Anders que Mombaça se encaixa: para pessoas como ela, “o tempo do fim” é a antessala do “fim do tempo”, e seu empenho vai no sentido de tentar esticar o primeiro – apesar da ameaça contínua que ele representa – como única forma de evitar o segundo. Assim como o filósofo alemão defende que, “a fim de prorrogar esse nosso tempo, é necessário também impedir que o fato de a catástrofe ainda não ter acontecido seja tomado como prova

de que ela não acontecerá, e que o ‘**ainda não**’ seja entendido como ‘**jamais**’” (ALENCAR, 2016, p.114, grifos nossos), Mombaça aposta na reafirmação da iminência constante da morte para sobreviver: no título de seu livro, o “**agora**” significa “**ainda**”, ela não acredita que “não vão nos matar jamais”.

E como prorrogar esse tempo do fim em que a morte a espreita, mas não chega a atingi-la? Se para Günther Anders a mudança é o que impede o fim do mundo, a resposta de Mombaça para conter um final trágico é lutar para que haja, sim, o “fim de **um** mundo” (MOMBAÇA, 2021, p. 57, grifo nosso).

A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo — o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. Como nos foi dado conhecer — mundo devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgeneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder; mundo da razão controladora, da distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans e de outras tantas. (MOMBAÇA, 2021, p. 57)

Enquanto a ameaça permanente anunciada pelo filósofo constitui-se a partir do uso da bomba atômica e dos reais avanços da era nuclear, a ameaça permanente anunciada pela artista constitui-se a partir de tecnologias herdadas dos mecanismos coloniais, que persistem e são responsáveis pelas desigualdades e mortes que se impõem às populações subalternizadas. No Brasil, principalmente em áreas pobres, de onde Mombaça vem, este tempo do fim muitas vezes é tragicamente transformado em fim do tempo para uma grande parte da população — uma bomba de opressão, negligência e apagamento lançada rotineiramente pelo poder econômico, pelas instituições e pelos aparatos de segurança contra uma massa não identificada. Assim como as pessoas trans, a população negra, principalmente a jovem, tem sido exterminada de forma permanente: segundo o Anuário Brasileiro de Segurança pública do ano 2022, 47.503 pessoas negras foram mortas no Brasil, vítimas de homicídio doloso, latrocínio, lesão corporal seguida de morte e mortes decorrentes de intervenções policiais em serviço e fora) (GONZAGA, 2022).

Resta aos anti-apocalípticos, como Mombaça e outros artistas e ativistas, tornar infindável o tempo de resistência e luta, mesmo diante de tanta violência. Não existe outra saída que não a luta pelo fim do “mundo como o conhecemos” (MOMBAÇA, 2021, p. 30),

reimaginando outra forma de encarar o “tempo do fim” como espaço de permanente enfrentamento.

Anders vai nessa mesma direção: devemos fazer tudo o que estiver a nosso alcance para tornar o tempo final infindável, isto é, buscar formas de transformar a realidade para que não exista um fim para todos. Se, para o filósofo, uma dessas formas de transformação da realidade é a capacidade do homem de usar a imaginação – porque “não há nada exceto a imaginação que possa ser considerado um *órganon* da verdade” (ANDERS *apud* SOPRO 87, 2013) –, então a arte ativista de Mombaça contribui para a vital prorrogação do tempo do fim.

Krenak, como já vimos, também sugere formas lúdicas para evitar o fim do mundo: poder contar histórias estica o “tempo do fim” e potencializa a “experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros” (KRENAK, 2019, p. 126).

Já Glissant (2021) vai além e aponta o que é necessário para que esse processo imaginativo se concretize:

[...] para a liberação do imaginário, abre-se um campo múltiplo, onde a vertigem nos toma. Mas não se trata da vertigem que precede o apocalipse e a queda de Babel. É o tremor iniciador, diante desse possível. (GLISSANT, 2021, p. 127)

Para Mombaça, não basta exercer a imaginação; é preciso fazer dela uma força decolonial com o objetivo de contrapor tentativas de “reestruturação do poder universalizador” (MOMBAÇA, 2021, p. 58). Tanto em seus autorretratos exibidos no Instagram como em suas outras atividades artísticas, sua principal ferramenta é seu próprio corpo: o corpo erotizado que quebra os paradigmas da rede social é o mesmo corpo que se apresenta como monstruoso em outros suportes e o mesmo corpo que é enterrado, amarrado, violado em performances. O corpo contraditoriamente sensual, monstruoso e frágil cria ruídos nas estruturas de poder com o intuito de provocar o fim de um mundo de dominação e evitar que vidas pretas e trans encontrem precocemente o fim.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de seu trabalho e de seu ativismo, Jota Mombaça tenta imaginar os Brasis possíveis e os espaços a serem ocupados diante das urgências de um mundo movido a manifestações ora opressoras, ora emancipatórias. Para a artista, o passado e o presente se mesclam construindo um imaginário que orienta sua reflexão sobre os possíveis caminhos feitos, muitas vezes de dolorosas recusas, outras de resignadas aceitações.

Ao recusar o processo colonial como fator vendido quase sempre como peça natural do capenga desenvolvimento político, social e econômico, e a máquina capitalista como suposta e única força responsável pelo destino dos seres humanos, sua postura é de identificar ali, no meio do caos, o território não apenas das pequenas conquistas, “concedidas” pelo poder a troco de ninharias, mas também o território da guerra; uma guerra a ser travada quase que a sua revelia.

Por outro lado, também se resigna, aceitando o desafio de ser obrigada a estar, como andarilha, à procura da “radicalidade impossível” (MOMBAÇA, 2021, p. 6) nos vãos das portas fechadas que encontra, “nos mapas das brechas”. Para ocupar o campo da guerra, Mombaça prefere não andar só. A seu lado, autores muito conhecidos cujas ideias viajam de lugares distantes misturam-se a artistas quase (des)conhecidos cujas ideias já nascem como água fresca do poço, em seu quintal. São eles que a ajudam a movimentar conceitos, reorientar convicções, deslocar pesados blocos de ideias de um lado para outro. Seu exército é numeroso e, apesar das baixas, amplia-se à medida que a guerra se prolonga neste tempo do fim. Indígenas, pretos, pardos, pobres e dissidentes de gêneros aumentam a tropa e, juntos, criam “barricadas para roubar tempo” (MOMBAÇA, 2021, p. 9). Um tempo que Mombaça transforma em perguntas duras: “como fazer implicar, em cada transição que se anuncia, a ancestralidade das gentes cuja terra foi roubada, como pólen e semente das gentes cuja terra ainda há de ser feita?” (MOMBAÇA, 2021, p. 9).

Entendemos que tais perguntas atravessam a obra da artista e a dos artistas que foram neste trabalho mencionados. As dificuldades, as batalhas, as armadilhas, as agressões e os desafios são por eles tratados como questões fundamentais para tentar entender o caminho da ação e transformar a realidade (muitas vezes cruel) em um cenário possível de diálogo – ou mesmo de guerra. O que também identificamos é um grande esforço de uma artista dissidente de gênero no sentido de tentar reimaginar um novo mundo e sobreviver, através de sua arte e



de seu pensamento, às manifestações autoritárias que explodiram nas últimas décadas. Aliás, o mundo tem se tornado sua casa e é por ele que Mombaça se movimenta, arriscando-se na multidisciplinaridade de seu trabalho para transformá-lo.

Sem a pretensão de esgotar as reflexões provocadas pela obra de Jota Mombaça – até mesmo porque ela segue criando –, esperamos que este trabalho possa ter ajudado a entender melhor sua atuação como artista, como ativista e como pensadora contemporânea, contribuindo para o campo dos Estudos Culturais em questões de identidade e da decolonialidade nas artes.

Considerando o momento cultural recente, com ataques institucionais e pessoais a artistas e pensadores, ameaças de censura e desmonte das estruturas de financiamento, refletir sobre a produção artística que se desenvolve fora do circuito comercial é essencial para que haja uma (re)construção mais inclusiva, diversa e vibrante.

A arte brasileira contemporânea, apesar dos obstáculos, encontra-se em um momento fértil, não só como manifestação estética, mas como farol político que aponta para uma necessidade de evidenciar as contradições inerentes à formação de um país fraturado. As manifestações artísticas e políticas de Jota Mombaça lidam com tais questões e ainda revelam os desafios que é transitar no mundo da arte. E o estudo de artistas emergentes como ela também é importante para entendermos o fazer artístico no Brasil do século XXI, cenários em que despontam outros nomes relevantes, como Michelle Mattiuzzi, Aline Motta, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Auá Mendes e Rosa Luz, entre tantos outros que têm contribuído para as questões que aqui procuramos levantar.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2009.

AGRA, Lúcio. Porque a performance deve resistir às definições: na indefinição do contemporâneo 2.0. **Projeto Performance: corpo, política e tecnologia do Programa Cultura e Pensamento**, v. 2010, 2009. Disponível em: <https://superficedosensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performace-deve-resisitir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2023.

ALENCAR, Ane. **Amazônia registra recorde de desmatamento no primeiro semestre de 2022**. ANDA, São Paulo, 17 jul. 2022. Disponível em: <https://anda.jor.br/amazonia-registra-recorde-de-desmatamento-no-primeiro-semester-de-2022/>. Acesso em: 12 set. 2022.

ALENCAR, Cláudia Rodrigues. O “tempo do fim” de Günther Anders. **AnaLógos**, v. 16, n. 1, 2016, p. 105-115. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.ANA.28223>. Acesso em: 25 jan. 2023.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Feminismos Plurais).

AMARANTE, Natália. “Que pode o korpó?” Performance de Jota Mombaça e Patrícia Tobias. **Vimeo**, 24 abr. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/64778343>. Acesso em: 25 jan. 2023.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciências Políticas**, v. 11, ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhw/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

BARILLO, Maíra Lopes. Monstruosidade na montagem: A performatividade monstruosa de drag queens, dançarinas burlescas e de voguing fotografadas. **Revista Arte da Cena**, v. 06, n. 1. Goiana: UFG, jan-jul/2020. Disponível em: <file:///Users/jean/Downloads/alexandre-nunes,+01Ma%C3%ADra+Lopes+Barillo+%E2%80%93+Monstruosidade+na+monta%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 15 DEZ. 2022.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim (orgs.). **Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE, 2021. Disponível em: <https://antrabrazil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em 11 jan. 2023.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 16a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**. Tradução: Sergio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARRASCOZA, João Anzanello. Suíte acadêmica: apontamentos poéticos para elaboração de projetos de pesquisa em Comunicação. **Revista Matrizes**, v. 10, n. 1, jan. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/119467/116871>. Acesso em: 11 set. 2022.

CHOQUE CULTURAL. **Choque cultural apresenta**: Auá Mendes. 21 nov. 2020. Disponível em: <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/11/21/rede-choque-apresenta-aua-mendes/>. Acesso em: 14 dez. 2022

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ESBELL, Jaider. “O que são 70 anos diante de 521, meu querido?”. [Entrevista concedida a] Artur Tavares. **Elástica**, 03 out. 2021. Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>. Acesso em: 18 out. 2022.

FOUCAULT, Michel. **O belo e o perigo**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. Rio de Janeiro e Brasília: José Olympio e INL-MEC, 1980.

GIANESI, Ana Paula Lacorte. Dissonâncias. **Lacuna**, 10 ago. 2022. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2022/08/10/n-13-05/>. Acesso em: 16 ago. 2022.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução: Renato Cohen. 15 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1 ed. Lisboa: Thames & Hudson Ltd, 2001.

GOTLIB, Nadia Battella. **Clarice**: uma vida que se conta. São Paulo: Ática, 1995.

GONZAGA, P. Em 2020, a cada 15 minutos uma pessoa negra foi assassinada no Brasil. **Negrê**, 08 dez. 2022. Disponível em: <https://negre.com.br/em-2020-a-cada-15-minutos-uma-pessoa-negra-foi-assassinada-no-brasil/>. Acesso em: 11 jan. 2023.

HAN, B. C. **A salvação do belo**. Tradução: Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**. In: TADEU, Tomaz (org. e trad.). Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano. 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo Social**, 30 jul. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/LhNLNH6YJB5HVJ6vnGpLgHz/>. Acesso em: 14 ago. 2022.

Hunter, I., Donald, J., Cohen, J. J., Gil, J., & Tadeu, T.. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA (IPAM). **Amazônia registra recorde em desmatamento em 2022**. 08 jul. 2022. Disponível em: [https://ipam.org.br/amazonia-registra-recorde-de-desmatamento-no-primeiro-semester-de-2022/#:~:text=Mais%20da%20metade%20\(51%2C6,rurais%20\(28%2C3%25](https://ipam.org.br/amazonia-registra-recorde-de-desmatamento-no-primeiro-semester-de-2022/#:~:text=Mais%20da%20metade%20(51%2C6,rurais%20(28%2C3%25). Acesso em: 11 set. 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

LEITE, Bianca. O deslocamento do corpo livre na obra das artistas Musa Michelle Mattiuzzi e Zanele Muholi. **SP-Arte**, Editorial, São Paulo, 07 ago. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/o-deslocamento-do-corpo-livre-na-obra-das-artistas-musa-michelle-mattiuzzi-e-zanele-muholi/>. Acesso em: 10 abr. 2022

LOTUFO, Julia Jenior. **Ensino de performance e descolonização na América Latina**. Rio de Janeiro, 2018.

LUZ, Rosa. Conversa com Rosa Luz e o poder do autorretrato. [Entrevista concedida a] Deri Andrade. **Projeto Afro**, 20 ago. 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-rosa-luz-autorretrato/>. Acesso em: 12 out. 2022.

MATTIUZZI, Michelle. Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como ato político. [Entrevista concedida a] João Gabriel Tréz. **Vida&Arte**, São Paulo, 7 out. 2022. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>. Acesso em: 29 dez. 2022.

MATTIUZZI, Michelle. Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance. **Issuu**, 9 dez. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci\\_beaucoup\\_blanco\\_michelle\\_mat](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/merci_beaucoup_blanco_michelle_mat). Acesso em: 28 dez. 2022.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MENDES, Auá. 8 artistas trans e travestis que você precisa conhecer. [Em entrevista a] Rafael Belém. **Casa Vogue**, São Paulo, 19 jun. 2020. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2020/06/8-artistas-trans-e-travestis-que-voce-precisa-conhecer.html>. Acesso em: 13 set. 2022.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. **El País**, São Paulo, 13 set. 2017. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425\\_555164.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html). Acesso em: 02 maio 2022.

MEZZARI, D. C. S. (2019). **Lesbianidades e monstruosidades em pesquisa: apontamentos sobre as errâncias da escrita**. Revista Espaço Acadêmico, (216), bimestral, ano XIX.

MIYADA, Paulo. Um verso, muitos poemas. **34ª Bienal**, São Paulo, 27 fev. 2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/post/7462>. Acesso em: 16 maio 2022.

MOMBAÇA, Jota. África nas artes. **Youtube**, 02 out. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vztLJfJYPYs&ab\\_channel=%C3%81fricanasArtes](https://www.youtube.com/watch?v=vztLJfJYPYs&ab_channel=%C3%81fricanasArtes). Acesso em: 11 abr. 2022.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. O curador suíço Hans Ulrich Obrist entrevista a artista Jota Mombaça. [Em entrevista a] Hans Ulrich Obrist. **Zoom**, 28 maio 2021. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/obrist-entrevista-jota-mombaca/>. Acesso em: 10 abr. 2022

MOMBAÇA, Jota. O que não tem espaço está em todo lugar. **Programa Convida**. Instituto Moreira Sales, 27 out. 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>. Acesso em: 22 maio 2022.

MOMBAÇA, Jota. Performance de Jota Mombaça, A Gente Combinamos de Não Morrer. **Macba**, 11 out. 2019. Disponível em: <https://www.macba.cat/en/aprender-investigar/arxiu/performance-jota>. Acesso em: 26 dez. 2022.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! **Issuu**, 13 dez. 2016. Disponível em: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuicao\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi). Acesso em: 13 set. 2022.

MOTTA, Aline. Aline Motta e o mergulho pessoal na memória coletiva. [Entrevista concedida a] Marcos Grinspum Ferraz. **Arte!Brasileiros**, 20 nov. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/premio/aline-motta-e-o-mergulho-pessoal-na-memoria-coletiva/>. Acesso em: 17 out. 2022.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira. Eu não vou morrer: solidão, autocuidado e resistência de uma travesti negra e gorda para além da pandemia. **Inter-legere**, vol. 3, n. 28, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/21581/13152>. Acesso em: 23 dez. 2022.

PAULINO, Rosana. “Somos ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. [Entrevista concedida a] Anna Ortega. **Jornal da Universidade**, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/>. Acesso em: 17 out. 2022.

PIRES, Gabrielli Tiburi Soares. Fotografia através de dispositivos móveis: estudo de caso sobre o Instagram. **Revista da Graduação**, v. 6, n. 1, 2013. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/graduacao/article/view/13776>. Acesso em: 25 jan. 2023.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução: Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: N. 1 edições, 2015.

RANGEL, Lucia Helena (coord.). **Violência contra povos indígenas no Brasil**. Conselho Indigenista Missionário, 2021. Disponível em: <https://cimi.org.br/wp-content/uploads/2022/08/relatorio-violencia-povos-indigenas-2021-cimi.pdf>. Acesso em: 11 set. 2022.

RESENDE, Humberto. "Se minha arte é bem-vinda, eu quero voltar", diz artista que foi preso. **Correio Brasiliense**, Brasília, 17 jul. 2017. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/17/interna\\_cidadesdf,610322/se-minha-arte-e-bem-vinda-eu-quer-voltar-diz-artista-presos.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/17/interna_cidadesdf,610322/se-minha-arte-e-bem-vinda-eu-quer-voltar-diz-artista-presos.shtml). Acesso em: 02 maio 2022.

SANTANDER BRASIL. Nota sobre a exposição Queermuseu. **Facebook**, 10 set. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/santanderbrasil/posts/10154720373470588/>. Acesso em: 02 maio 2022.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 78, p. 3-46, out. 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/753>. Acesso em: 12 out. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.

SCHWARTZ, WAGNER. "Fui morto na internet como se fosse um zumbi da série The Walking Dead". [Entrevista concedida a] Eliane Brum. **El País**, Brasília, 12 fev. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964\\_080093.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html). Acesso em: 02 maio 2022.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO DISTRITO FEDERAL (SESC-DF). A íntegra da nota do Sesc. [Nota publicada por] Humberto Rezende. **Correio Brasiliense**, 17 jul. 2017. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/17/interna\\_cidadesdf,610322/se-minha-arte-e-bem-vinda-eu-quer-voltar-diz-artista-presos.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2017/07/17/interna_cidadesdf,610322/se-minha-arte-e-bem-vinda-eu-quer-voltar-diz-artista-presos.shtml). Acesso em: 02 maio 2022.

SIBILIA, Paula. O universo doméstico na era da extimidade: nas artes, nas mídias e na internet. **Revista ECO-Pós**, v. 18, n. 1., jul. 2015, p. 133-147. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/2025/2032](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2025/2032). Acesso em: 27 nov. 2021.

SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável**. São Paulo: 2019.

RENOR, Roger de. Após censura, O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu será encenado nesta sexta. [Entrevista concedida a] Marina Simões. **Diário de Pernambuco**, Recife, 25 jul. 2018. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2018/07/espetaculo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-sera-apresentado-n.html>. Acesso em: 02 maio 2022.

SIQUEIRA, Indianare. Por que transvestigênera? Indianare explica! **Facebook**, 14 dez. 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/indi.siqueira/videos/453759098142237/>. Acesso em: 14 dez. 2022.

SOPRO 87. Teses para a Era Atômica. **Sopro 87**, abr. 2013. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#texto2>. Acesso em: 10 jan. 2023.

TUKANO, Daiara. Conheça a autora do maior mural feito por artista indígena do mundo, em BH. [Entrevista concedida a] Lígia Nogueira. **Ecoa Uol**, Boas Notícias, São Paulo, 7 out. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2020/10/07/conheca-a-autora-do-maior-mural-feito-por-artista-indigena-do-mundo-em-bh.htm>. Acesso em: 12 set.

2022.

TUKANO, Daiara. Daiara Tukano | #Provoca | 26/10/2021. **Provoca**, São Paulo, 26 out. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=sjNMYDdPIPI&t=1264s&ab\\_channel=Provoca](https://www.youtube.com/watch?v=sjNMYDdPIPI&t=1264s&ab_channel=Provoca). Acesso em: 13 set. 2022.

VIVIANI, Maria Cristina Simões; NORONHA, Danielle Parfentieff. Práticas decoloniais: a representação dos corpos pelo olhar de Naiara Jinkns. **Esferas**, v. 3, n. 22, 2021. p. 264-286. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13353/7618#:~:text=O%20que%20Jinkns%2C%20e%20outras,%C3%A9%20preciso%20decolonizar%20a%20pr%C3%A1tica.&text=05%2F05%2F2021%20de%20forma%20virtual>. Acesso em: 23 jan. 2023.