

Identidade e resistência: um olhar acerca da genealogia da arte da performance negra

Identity and resistance: a look at the genealogy of black the art of performance

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi*

 0000-0001-7229-339X
Marcelorocco1@ufop.edu.br

Resumo

O presente artigo analisa algumas noções de performatividade traçando um breve panorama acerca do surgimento da arte da performance negra nos Estados Unidos a partir dos anos 70, problematizando as experiências estéticas e autobiográficas, visando mostrar certos experimentos que contribuiriam para a consolidação de novos pensamentos acerca de parte da identidade negra na contemporaneidade. Evidentemente, este trabalho não busca traçar resultados conclusivos, mas sim, ampliar possíveis discussões sobre o objeto de pesquisa.

Palavras-chave

Identidade; Performatividade; A arte da performance; Visibilidade; Resistência

Abstract

This article analyzes the notions of performativity by giving a brief overview of the emergence of black artistic performance in the United States from the 1970s on, problematizing the autobiographical aesthetic experiences in order to show certain experiments that contributed to the consolidation of new thoughts about black identity in contemporary times. Of course, this work does not seek to draw conclusive results, but rather to broaden possible discussions about the research object.

* Professor adjunto na área de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto.

Preâmbulos - as artes performativas e a corporeidade imediata

Em seu surgimento, *a arte da performance* criticava certas premissas sobre as definições de arte, abalando as concepções dadas por um sistema elitista que definia o que seria ou não aceito pelo mercado. Contrários a essa concepção mercadológica, muitos artistas inquietos usaram as noções de performatividade como meios de veiculação de ideias, como forma permeável de articulação entre as diversas falas, e, sobretudo, como lutas ideológicas, enfrentando determinadas formas de exclusão. Enquanto muitas obras artísticas deram – nos anos 60 e 70 – a continuidade ao caráter contemplativo de exibição pública, geralmente sendo localizadas em recintos fechados e formais do mercado de arte, a arte da performance foi uma linguagem correspondente aos anseios criativos de diversos artistas que buscavam escapar das definições cerceadas por padrões artísticos da época. Alguns artistas desejavam subverter as apresentações em espaços institucionalizados, dando outras possibilidades de feitura nesses lugares. Outros artistas almejavam, inclusive, fugir dos espaços dos circuitos oficiais de arte, caminhando para espaços alternativos, entre eles, a rua e os espaços públicos.

Nesse contexto, a arte da performance apareceu como uma linguagem remodeladora da subjetividade das relações entre artista e público. O corpo do performer ultrapassou a definição de atuante para se transformar, também, em criador. Este ponto é muito emblemático na mudança de paradigma artístico ocidental, pois revelou que o artista cênico deveria defender mais que um texto, mais que uma narrativa. O artista deveria se posicionar como sujeito frente a uma obra. Ou seja, ele deveria colocar o seu corpo em diálogo com a cena, mostrar seus limites, suas dores, seus pensamentos, suas resistências, em uma diluição entre o corpo social – o corpo que se apresenta no cotidiano – e o corpo artístico, muitas vezes exibido para uma audiência. Grande parte dos trabalhos performáticos da segunda metade do século XX foi pensada como uma defesa de ideias autônomas do artista, indo além da representação de um papel previamente escrito por um dramaturgo, para dar a concretude estética a um pensamento, ou a uma ideologia que seria representada sob o signo artístico. Parte do desejo dos performers foi provocar reações diferenciadas no público. Público que, teoricamente, era mais acostumado a uma arte contemplativa e

verbal, propiciando assim, o choque frente às obras, a paralisia, o asco, entre outras afetações. Segundo Renato Cohen:

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. (COHEN, 2002, p. 117).

Sobre o aspecto das afetações, Cohen (2002) vem defender que a arte da performance desequilibrou as relações de distanciamento físico e de certo “conforto” que o espectador possuía em muitas apresentações artísticas tradicionais, forçando o mesmo a repensar o seu lugar perante a arte, a partir do desconforto das obras que se colocavam à sua frente. Neste sentido, a arte da performance começou a ser entendida como uma linguagem experimental que *ressignificaria* parte da identidade artística do século XX e, por conseguinte, do século XXI. Desse modo, a arte da performance nasceu da emergência dos artistas de criarem uma linguagem detonadora de múltiplas sensações, resistindo aos modelos de artes oficiais. Cohen (2002) salienta que, em seu surgimento a arte da performance pretendeu atingir o espectador pelo viés visual, descrito por ele como caráter “não-verbal”, compondo uma obra a partir do discurso corporal dos performers, em suas diferentes entonações e modos de interagir com o espectador. Ainda segundo o autor, ao contrariar o teatro tradicional a arte da performance se estruturou de fragmentos interpostos, dando um caráter de *collage*, de arte fragmentada, caminhando além da “linha narrativa”.

Ainda sobre este assunto, a arte da performance foi responsável por despontar muitos artistas, cujas intencionalidades significaram explorar a corporeidade imediata, as nuances de seus discursos imagéticos, os limites físicos, entre outros riscos que impulsionaram diversos artistas/performers. Desse modo, pode-se dizer que a arte da performance reconfigurou o jogo entre artista e público, criando novas possibilidades frente à noção clássica e sacramentada de arte, esquematizando uma inter-relação entre o corpo do performer em cena e a sua identidade, sem seguir os rígidos parâmetros aristotélicos acerca da noção de personagem (FÉRAL, 2015). Com isto, pode-se ressaltar também que a arte da performance hipervalorizou a plasticidade das *obras em processo* diante do público, visando seduzir o espectador a partir dos subtextos presentes

na corporeidade do performer, em uma espécie de “quebra-cabeça”, em que o espectador deveria fechar a obra a partir de signos e de códigos ainda não sedimentados. Isto fez com que o performer não fosse complacente com qualquer entendimento prévio, enquadrado e racional por parte do espectador, envolvendo-o em um emaranhado de sentidos acerca da arte da performance. Além disso, um dos objetivos iniciais da linguagem de tal linguagem foi abrigar o caráter de frescor, de algo novo dado às obras, se opondo aos mecanismos reprodutivistas de arte que realizavam e ainda realizam obras profundamente demarcadas, e exaustivamente ensaiadas para a realização de apresentações sequenciais. Por conseguinte, o caráter efêmero, de curtas apresentações, ou até mesmo com exhibições únicas, fizeram parte do movimento criador de tal linguagem, dando o caráter de “evento” para a mesma:

Uma das marcas da performance é seguramente a característica de ‘evento’, de um ato que ‘acontece’ no momento presente. A noção de evento nos permite pensar em ações que interfiram no aqui e agora de sua execução, atualizando e/ou transformando esse instante por meio de ações inusitadas (eventualidade), de acontecimentos subsequentes (que sobrevêm) e, por isso, inesperados, imprevistos. (ACÁCIO, 2011b, p. 53).

A exibição de uma performance deveria propor ao espectador a noção de *acontecimento único*, cuja singularidade pudesse repousar na experiência vivida pelo momento dado, na fruição de uma obra, cujos contornos seriam *irrepetíveis*, na proposição da mescla artista-performance-espectador. As noções de performatividade – inseridas, então, nos Estudos da Performance – referem-se, em parte, à consciência de um espaço compartilhado, de um lugar de comunhão em que o performer e o espectador dividem a presença no mesmo ambiente. Neste lugar, torna-se difícil desvencilhar a noção de “vida” do que é próprio do “caráter cênico”, pois as fronteiras na relação palco-plateia, ator-performer, real-ficcional, se diluem. No acontecimento em que o ato performativo é instaurado, o teatro e a vida se imbricam de tal forma que as características particulares das ficcionalidades e as compreensões da vida social, pautadas no caráter real, têm suas linhas imaginárias rompidas, em uma construção sequencial de diferentes atravessamentos, em que os efeitos do real e do ficcional se dissolvem.

Performance e visibilidade

Segundo Marvin Carlson (2010), a partir dos anos 70 surge nos Estados Unidos e também na Europa, uma ideia de performance com preceitos artísticos pautados na busca de visibilidade étnico-racial, visando mostrar ao mundo ocidental as lutas das minorias que resistiram diante do poder hegemônico. Tal poder era embasado, por sua vez, na ideia de superioridade entre os sujeitos, baseada, entre outros aspectos, na cor da pele e na inferioridade social de qualquer menção à ancestralidade africana.

Carlson (2010) define este tipo de performance como “lugar de resistência” do povo afrodescendente em relação à supremacia branca que segregava as pessoas negras em espaços periféricos, negando até mesmo os direitos civis. Concomitante a este pensamento, Erik Mac Donald (1993) sugere que a arte da performance possibilitou dar voz aos sujeitos que, muitas vezes, apareciam às margens do âmbito social, problematizando e compartilhando as suas dores que, até então, eram silenciadas por uma soberania patriarcal e branca. A luta pelos direitos trabalhistas que englobava a luta pela equiparação aos salários dos “homens brancos”, o descontentamento dos cargos subalternos, geralmente incumbidos aos povos negros e demais minorias étnicas, além do direito de “ir e vir” sem o policiamento diário, como também melhores condições de moradias, e o fim de diversas segregações, foram os principais motivos da inserção de tal “performance de resistência” no âmbito artístico, refletindo, assim, o descontentamento dos cidadãos.

Inserido neste contexto histórico, o ato de “performar”, possibilitou então, maior tomada de consciência dos sujeitos sociais exauridos das formas de exploração ocidental que atravessavam os séculos, desde a escravidão até à modernidade. Lembrando que “ter voz” é uma forma de ter “poder” (mesmo que de forma efêmera) mediante a sociedade (Foucault, 2008), pode-se dizer que os atores sociais afrodescendentes compuseram desde os anos 70, um encadeamento das múltiplas falas na sociedade, influenciando a construção discursiva do pensamento ocidental. Neste sentido, Michel Foucault (2008) descreve que a:

Formação discursiva é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica, ou linguística, dada às condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2008, p. 133).

Sobre esta concepção, pode-se dizer que a construção discursiva de tais minorias pôde moldar, ao longo da curta história da arte da performance, novos pensamentos sobre “igualdade de direitos e luta”, dando audiência às preocupações políticas, influenciando a cultura contemporânea em sua leitura de mundo e como esta leitura opera frente às diferenças entre os indivíduos. Porém, os discursos proferidos por diversas performances de cunho artístico compartilharam algo que foi além da visibilidade. Eles compartilharam também, a culpa, transformando os espectadores em corresponsáveis pelo que assistiam, dando a incumbência de pensar e, sobretudo, divulgar formas de realidades apresentadas pelas obras. Por isto, pode-se dizer que “resistir”, entre outros aspectos, aparece como derivação do “falar”, de “refletir” e de “divulgar o que se vê”, promovendo novas discussões, em uma dinâmica de desestruturação de paradigmas para novas construções políticas e outras falas sociais.

Para Féral (2015), os artistas que se envolvem e realizam a arte performativa, são, antes de tudo, geradores de fluxos energéticos, cruzando a noção de representação, sem se fixar, sem se enrijecer nela. Como arte de fronteira, a arte performativa evidencia o corpo do performer em toda a sua fragilidade, em sua autonomia e, muitas vezes, em sua insubordinação a algum roteiro previamente pensado por ele mesmo (pelo próprio performer), uma vez que a experiência dada pelo momento da construção da obra pode contaminar o teor da proposta, redirecionando o performer para outro lugar. Com efeito, as interferências do espaço, da luz, do som, dos espectadores, etc., mediam a experiência do performer em cena, desenrolando o processo de feitura da obra ao vivo, valorizando o processo em detrimento à noção de produto acabado.

Isto nos leva a outro ponto destacado por Féral: o “engajamento total do artista” (p. 128), em que o performer investe em uma forte presença cênica, colocando-se em risco até o possível limite da exaustão e/ou até mesmo, em alguns casos, atentando contra a sua integridade física, em alguma instância. Com isto, pode-se notar que o artista não se preocupa mais com os formalismos de uma mensagem, mas tenta transformar o seu corpo em discurso. Contrariamente à construção de uma obra fechada, o corpo do performer em cena não deseja veicular uma posição ideológica clara e imediata. Mas sim, suscitar interrogações a partir de fragmentos deixados pela obra que se constrói, formulando uma espécie de quebra-cabeça para, posteriormente, convidar o espectador a

montá-lo. Diante disso, o sentido único de uma obra artística cede espaço para uma experiência difusa, imediata e urgente.

Desse modo, as obras performativas se apresentam como formas de escrituras cênicas em constante processo, pois elas não se estancam, ou seja, as artes de cunho performativo não chegam a um lugar específico, não se prestam a um fim e rejeitam os desfechos formalistas de uma obra. O que ocorre fora dos esquemas estruturalistas, o que aparece como lugar instável durante a ação do performer e o que simplesmente “acontece” em cena passa(m) a ser valorizado(s) pela performatividade, potencializando a capacidade de percepção do performer que deseja oferecer ao espectador uma *experiência do real*. Como *experiência do real* compreende-se uma complexidade de ações realizadas pelo performer que caminham no limite tênue entre a interpretação e a presença pura do mesmo em cena, na proposição de um jogo com o espectador. Um jogo repleto de tensões, de incertezas e de lacunas que obscurecem os elementos próprios do âmbito da teatralidade e da esfera do real, sendo importante elemento usado por artistas ativistas.

Os artistas inquietos e a performance como resistência:

***Sally's Rape* - Quem estupra é o público**

A presentificação dos artistas na configuração da exposição e do desnudamento total dos corpos dos performers foi uma das grandes forças motoras para as construções cênicas, tendo como uma das matrizes a experimentação aberta, processual e provocativa, em contraposição às obras ditas fechadas, encerradas por uma estrutura representacional de ação (Lehmann, 2007). Sendo assim, puderam estreitar as relações com o espectador, trazendo questões artísticas e filosóficas de quem se apresenta para uma audiência. Neste contexto, diversos artistas evitavam a estrutura dramática de ação aristotélica, privilegiando o corpo real ao invés do caráter representacional (Carlson, 2010).

Pensando sobre este aspecto, pode-se dizer que a experiência de expor o próprio corpo explicita os campos de aproximação física e sensorial entre a obra e a quem ela se refere (Gasperi, 2010), pois “as novas artes elaboram as relações corporais, afetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação” (LEHMANN, 2007, p.170).

Optando, muitas vezes, por trabalhos autobiográficos e trazendo questões consideradas, aparentemente, do âmbito privado, diversos artistas performáticos abordaram temas de suas vidas cotidianas que ecoavam em questões sociais, tais como o racismo, caminhando gradativamente da esfera da vida privada para uma política em escala “macro”, propondo ao público, uma reflexão aprofundada acerca de tais temas:

Seus praticantes [da arte da performance] quase que por definição, não baseiam seus trabalhos em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o self é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (CARLSON, 2010, p.17).

Dentro desta esfera, pode-se dizer que, ao revelar os elementos constituintes da autobiografia, os performers traziam à tona camadas de consciência sobre suas preocupações de âmbito social. Segundo Carlson (2010), determinadas performances tornaram-se ferramentas políticas que visaram chamar a atenção para as causas humanitárias, sendo as vozes dos oprimidos, estes violentados sistematicamente pelos aparelhos hegemônicos de poder. Esta forma de performance, considerada “politicamente engajada”, aparecia, muitas vezes, fora do circuito comercial, atuando de maneira *off*, em meio à população, sendo desconsideradas até por críticos da área:

O teatro afro-americano tem uma longa e importante tradição de performance própria, algumas das quais se valeram diretamente da performance moderna, mesmo quando essa influência tenha sido ignorada pelos artistas críticos de performance brancos. (CARLSON, 2010, p. 183).

De acordo com o pensamento acima, a performance, cuja temática era o “negro e a sua construção de identidade”, bem como “seus performers”, passou

a atuar como resistência não apenas para o *status quo* vigente, mas também entre o próprio meio artístico em que ela estava inserida. Sendo assim, colocar o sujeito negro como figura central de uma obra, sendo analisado por ele mesmo, permitiu ampliar a noção deste sobre ser “ativo” dos processos de construção cênicos, tornando-se objeto de estudo de si mesmo, e não apenas visto como um ser “folclórico”, “exótico” pelos olhares externos da época. Desta forma, tal multiplicidade de olhares do sujeito negro sobre si e sobre o mundo contrastava-se com o lugar da estereotipia dada a ele, interagindo com o público e, assim, explorando novas possibilidades de discussões acerca das diferentes identidades que não se afeiçoavam com as construções etnocêntricas apresentadas pela sociedade:

A obra da performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar a voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se no início de 1970, e ainda permanece nos anos 90, a maior parte da performance social e politicamente engajada (CARLSON, 2010, p. 187).

Constantemente, a natureza do tipo de performance explicitada acima não tendia, como também não tende até os dias atuais, a delimitar espaços de poder, mas em provocar o espectador, dar a ele novos rumos de percepção, sem o intuito de fechar a obra, como os modelos tradicionais de representação geralmente fazem, mas sim, em resistir às definições dadas como conclusivas, dissolvendo as certezas sobre o redor, sobre eu, sobre o outro, trazendo consigo a ideia de alteridade, de expressão, de mudança frente às construções sedimentadas de arte.

Nesta ótica, Carlson (2010) elenca, entre outras obras, performances artísticas cuja resistência aparece tanto na temática, quanto na estrutura de apresentação, colocando o público como testemunha de uma ação, ou até mesmo de uma barbárie, em que o espectador pode dar continuidade à obra. Dentre as performances de resistência, o presente trabalho pretende se debruçar sobre a obra *Sally's Rape* (o estupro de Sally), de autoria de Robbie Mc Cauley.

Tal performance, criada em meados dos anos 80, cuja autoria é de Robbie Mc Cauley¹, artista e ativista negra nascida em Virgínia, nos Estados Unidos, traz uma proposta singular ao colocar o corpo nu da artista em questão se oferecendo para uma plateia em um leilão, transformando seu corpo na condição de mercadoria. A apropriação do lugar pelo corpo da artista remetia a uma espécie de “jogo perverso” em que os seres humanos são cruelmente depositados em prateleiras para serem vendidos como “seres coisificados”, ou seja, como pedaços de pele e de carne, cuja humanidade não existe mais, pois foi dilacerada, esgotada por um sistema que nega a possibilidade daquele corpo existir para além da forma de produto. Mc Cauley criou um simulacro de um leilão, cuja funcionalidade era revelar a adstração de um corpo amorfo, cujas potencialidades de vida e de ação estavam se esvaindo.

Remetendo claramente às condições dadas aos seres humanos escravizados até o século XIX, a artista trazia em si as marcas do corpo feminino negro, colocado - aos longos anos da História - como um corpo subalterno, inferior, indesejado na condição de ser humano, mas sim, necessário às satisfações sexuais dos homens brancos, aos trabalhos braçais, e em outras formas de escravidão: “[...] usando a fisicalidade de seu corpo (talvez mais chocante como uma escrava nua no local do leilão [...]) para explorar os efeitos sociais e pessoais do racismo sobre sua própria vida e a de seus ancestrais”. (CARLSON, 2010, p. 184).

Nesta perspectiva, a artista revela um corpo marcado, “assombrado” pelas formas de violência das quais as mulheres escravizadas eram submetidas. Mc Cauley performa a sua dor, inscrita na biografia de sua família, de seus antepassados, mas que percorrem o seu corpo até à atualidade, mostrando que a desvalorização de seu corpo negro e de sua identidade atravessaram os séculos, até os dias atuais (Nymann, 1999). Nesta performance, a artista se desnuda a fim de colocar a fragilidade de seu corpo em cena, pondo o espectador na condição de testemunha do acontecimento cênico, provocando quase que, inevitavelmente, um desconforto a quem assiste a obra, pois ela compartilha tal sofrimento, dando possibilidade do público comprar o seu corpo, dando um preço a este corpo subestimado pela lógica capitalista a que tudo pode ser vendido ou comprado.

¹ Artista *off Broadway*, participante da Emerson College, Performance Studies.

Enquanto se dá a proposição de venda de seu corpo nu, Mc Cauley inicia uma narrativa sobre os abusos sexuais que sua ancestral - aparentemente, a sua tataravó - sofreu na condição de mulher escravizada. Tal narrativa descreve as sucessivas violações corporais das quais as suas ancestrais eram submetidas. Desta maneira, a performer centraliza a temática e seu trabalho no “corpo violentado”, ora apresentado na linguagem verbal, ora na exposição excessiva de seu próprio corpo, situando a questão da identidade negra como um processo de exclusão histórica, e que ainda possui “raízes” nas relações sociais.

A artista traz no cerne de seu trabalho a crítica aos modelos estruturais de construção da estereotipia da figura do corpo negro, visto como mera mercadoria de troca. Mc Cauley traz em seu corpo, em sua fala, as experiências obscuras que as pessoas negras sofreram e sofrem, sendo modelados pela lógica do capitalismo como a “carne mais barata do mercado”, dando ao espectador a noção de um “estupro coletivizado”, cujos estupradores não têm rostos, portanto, não foram responsabilizados, pois são partes de um sistema que silencia a vítima, sem que ninguém seja culpabilizado.

Considerações finais

Pensando mais sobre as formas operativas da performance como ato de resistência ao status quo vigente, bem como sobre seus múltiplos conceitos, pode-se dizer que, ao longo do século XX e, posteriormente, o século XXI, ela vem reconfigurando as noções de teatro. Neste sentido, a intensidade da presença do ator, transformado em performer, as relações com outras linguagens artísticas, o compartilhamento entre atores e espectadores, colocando o corpo em risco, geraram novos olhares à cena atual, ampliando as possibilidades do novo sentido cênico. Esta possibilidade de provocar o espectador, dando as possibilidades de este ser coparticipante, corresponsável pelo o que vê, transformou-se em ferramenta para discussões acerca de vários temas associados à identidade e à exclusão, dando voz às minorias que experimentaram (e ainda experimentam) formas de expressão estética que, muitas vezes, apareciam desvinculadas às leis do mercado de arte, pelo contrário, questionavam tais leis e exigiam mudanças estruturais nas abordagens artísticas na condição de representatividade social.

Referências

ACÁCIO, Leandro Geraldo da Silva. **O teatro performativo**: a construção de um operador conceitual. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011b. 92f

CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís F. N. Diniz e Maria A. Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço da experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002. 177p. (Debates 219).

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003. 126p.

DONALD, ERIC. **Theatre at the margins: text and pos-structured stage**. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**: Teatro & Dança, Salvador, UFBA n.16, p. 11-21, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

GASPERI, Marcelo. **A aproximação entre a cena e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada: “às margens do feminino”** – agrupamento Obscena. (Dissertação de Mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NYMANN, ANN E. Sally's Rape: Robbie McCauley's Survival Art. In: **African American Review**, New York City: New York University. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Sally%27s+Rape%3A+Robbie+McCauley%27s+-Survival+Art.-a059024879>. Acessado em 04 mar. 2020.

Submetido em março de 2020 e aprovado em julho de 2020.

Como citar:

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. Identidade e resistência: um olhar acerca da genealogia da arte da performance negra. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 63-75, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.5>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>