

Migrações, artes e corpos: a silhueta em sombras de Rubiane Maia

Paula Guerra

Eu sou Rubiane Maia: as infinitas possibilidades de coreografar o impossível

Eu acho que a performance foi a minha primeira urgência, mas à medida que comecei a fazer performance, comecei a entender que ela te abre muitas possibilidades. E eu principiei a me entender como uma artista pesquisadora, então eu trabalho com elementos conceituais. Eu gosto de enveredar por processos de pesquisa que vão para o campo prático, para a experimentação do corpo, mas igualmente por um caminho mais teórico, passam pela linguagem. Eu também cheguei nesse lugar (...) de transitar entre as mídias. Agora, eu estou trabalhando com um projeto que está indo para a pintura com a terra; eu comecei a trabalhar com a terra, com a performance, mas agora a terra está assumindo outros lugares – a terra como uma matéria viva que eu posso usar de outra forma

e trabalhar com ela a partir de outros processos (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

“As infinitas possibilidades que se abrem diante do desejo (e urgência) de coreografar o impossível” (<https://www.rubianemaia.com/>). É assim que Rubiane Maia manifesta sua relação com a arte, o mundo e as possibilidades. A artista capixaba hoje está baseada em Folkestone, no Reino Unido, base a partir da qual desenvolve seus projetos artísticos transdisciplinares. Rubiane, que concluiu graduação em Artes Visuais e mestrado em Psicologia, ambos na Universidade Federal do Espírito Santo – Ufes, no Brasil, dedica-se a desenvolver um trabalho experimental que percorre a performance, instalação e outras linguagens artísticas como escrita, fotografia, vídeo e pintura, a partir dos quais (i) materializa seu interesse “pelo corpo, linguagem, memória, fenômenos e matérias orgânicas” (<https://www.rubianemaia.com/>), aguçando os sentidos do público para a potencial sinergia das relações entre seres humanos e mais-que-humanos, como minerais, plantas e solos. Exemplo disso foi a realização de *IN THE TIME OF FLYING FISHES* [No tempo dos peixes voadores] – 2022, resultado de uma residência artística no arquipélago das Gran Canárias. Nele, Rubiane desenvolve uma matriz simbólica quase arqueológica, tratando a terra como uma derme prenhe de segredos, a partir de onde reflete sobre memórias e vestígios de existências erradicadas⁶¹.

61 A artista tem um espectro de trabalhos no decorrer de sua trajetória em exposições e projetos relevantes como em: A conspiração dos ícones – 2025, exposição coletiva que promove um diálogo entre a obra de 12 artistas, realizada no Rio de Janeiro; Transitar o Tempo – 2024, uma realização do Museu Vale, que reuniu 30 artistas capixabas, na Casa Porto, em Vitória; A língua sempre se dobra diante do inquestionável ou maldito, Livro-Performance, capítulo VI – 2024, como parte da programação da 35a Bienal em Vitória – ES; Contra-êxodo: estratégias de inserções – 2024, na Temporada de Exposições do Pé Vermelho, projeto da FAC-DF; Eu não enterrei meu umbigo aqui – 2023, na Galeria Marco Zero em Recife, para citar apenas alguns dos mais recentes. A

Rubiane é mineira nascida na cidade de Caratinga, no interior leste de Minas Gerais, mas desde os três anos de idade está enraizada no Espírito Santo, e por isso carrega consigo inúmeras lembranças do sua migração pela Ferrovia Vitória-Minas e pela Rodovia BR-262 que liga ambos estados. Uma boa parte da sua família continua residindo nestas localidades, o que explica o seu trânsito devido as constantes visitas às cidades de Aimorés e Caratinga, em Minas Gerais. A realização desse trajeto manteve-se até a vida adulta, acompanhada da sensação das experiências que acumulou com a expansão do tempo, repleto de rostos desconhecidos e a cenografia de paisagens rurais, que se alternavam entre contornos por horas nítidos, por horas borrões diante de um quadrante de uma janela. Os tons da pele acinzentada e o brilhante causado pó de minério de ferro; as pedras que eram arremessadas na direção do trem em Flexal; os biscoitos de polvilho gigantes feitos pelas mulheres de Piraqueaçu; a paragem de duração mais longa em Colatina; a cor de caramelo característico do rio Doce; e o sol escaldante de Aimorés.

Na sua prática artística fundamentada a partir de questões autobiográficas em contextos que envolvem pesquisa, imersão e residências artísticas, Rubiane adentrou na zona do “entre” que transcorreu toda a sua infância e juventude. Hoje, dentre os aspectos que lhe são de maior custo está a complexidade das noções que erguemos sobre

nível internacional, Rubiane provocou o público ao redor do mundo com: *Reimagining Care* – 2023. Live Art Development Agency [LADA], em Londres – Reino Unido; *Each Bone is an Affirmation of Life. Just to Make Sure Yes is Yes, I Ask Again and Again and Again* / Book-Performance, Chapter V – 2023, na Middlesex University, Londres – Reino Unido; *Magical Curves* – 2022, no SALT + EARTH Festival of Landscape, Seascape & Environment. Contemporary Space, em Folkestone – Reino Unido, algumas das muitas intervenções constantes em seu irrequieto currículo. Além das residências artísticas, das performances e das exposições solo e coletivas, a artista também tem intervenções como em palestras, oficinas, workshops e projetos artísticos, concluídos e em andamento – Cfr. <https://www.rubianemaia.com/>.

separação e pertencimento. Tal ótica vai ao encontro de seu próprio lugar de fala, cujos alicerces sólidos estão no seu corpo negro e diaspórico, resultado de processos históricos brutais que antecederam o seu próprio nascimento. O seu desejo sobre esse projeto, bem como a escolha de percorrer a linha entre seus dois estados natais, também levou em conta o legado deixado pela escravidão e os buracos formados na linhagem de descendentes de escravizados, que foram transportados para o Brasil como uma mercadoria sem passado ou história. Este capítulo explora vários aspectos da obra da artista, que embora mineira, considera-se capixaba, Rubiane Maia (Figura 1), desde temas como corpo, racialidade, processo migratório e subjetividade vivencial, no campo artístico brasileiro e internacional (FERREIRA, 2020). Trata-se de uma proposta que assenta numa tipologia de estudo de caso. A artista, conhecida pelo seu trabalho no eixo Brasil-Inglaterra, ilustra os desafios contínuos de ser uma artista mulher, negra, mãe, nascida no Sul Global e imigrante. Nesse sentido, por meio de uma análise crítica contextual, investigam-se duas performances, nomeadamente a *Book-Performance* e a *Speirein* de Rubiane, dado que estas carregam uma forte relação com os processos migratórios, sobretudo os traumáticos.

Figura 1: *Rubiane onde toda a gente vê*, por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Alinhado a isso, o estudo baseia-se na narrativa de vida e numa abordagem assente na mobilização de métodos qualitativos para entender as desigualdades de gênero, os processos migratórios, a exclusão e as estratégias de contestação do ponto de vista da criação artística, mais concretamente em relação aos processos arte-vida. O capítulo questiona os fatores que perpetuam a invisibilidade feminina nas artes, especialmente no contexto da migração, ao mesmo tempo que explora como a artista utiliza a sua prática para dialogar politicamente com a esfera pública. Tudo isto foi sedimentado através de

uma entrevista em profundidade realizada à artista em abril de 2024⁶². A análise de conteúdo da entrevista focou-se em três dimensões analíticas: processo migratório, experiências vivenciais e processos de criação artística. O capítulo estrutura-se em três recortes: o primeiro, relacionado com a questão da sua trajetória migratória; o segundo, afeto à temática do corpo e o terceiro que se liga com as epistemologias feministas. Nestes recortes, abordaremos o processo de criação artística da Rubiane, bem como ilustraremos as nossas asserções com excertos da entrevista. Em interface artístico-científica, o ilustrador português Esgar Acelerado⁶³ fez uma releitura de imagens performáticas de Rubiane e de outras artistas brasileiras que acompanham este capítulo, o que também constitui um elemento crucial do *texto* que construímos sobre o trajeto e as circunstâncias desta artista capixaba.

62 A entrevista foi realizada online, através da plataforma Zoom, tendo sido posteriormente transcrita e submetida a um processo de análise de conteúdo, na medida em que efetuámos uma análise de conteúdo categorial. Tem a duração de 150 minutos. Na sua transcrição e análise, tivemos o consentimento informado da artista e seguimos os procedimentos éticos que recomenda a Comissão de Ética da Universidade do Porto na abordagem de dados relacionados com seres humanos e representações/opiniões de atores sociais. Seguimos, outrossim, os procedimentos técnicos aconselhados pela Associação Portuguesa de Sociologia e pela American Sociological Association.

63 Esgar Acelerado, artista plástico, ilustrador, editor e professor de artes, conhecido pela sua irreverência, tipografia louca e uso de cores arrojadas, que dão origem a uma combinação insana de múltiplas explosões visuais. Desde os finais de 1980, tem construído um imaginário (de referência) subversivo, alternativo e disruptivo na cena artística e musical portuense. <https://www.mr-esgar.com/about/>.

Manifesto: Entre traumas e biografias, resta a arte

A minha trajetória enquanto socióloga e pesquisadora tem sido marcada por um compromisso de análise das vivências e produções de mulheres artistas, na sua pluralidade, mas também pesquisar sobre os diversos campos artísticos emergentes. Em Portugal, onde inicialmente me debrucei sobre trajetórias de mulheres artistas, consegui identificar a existência de regularidades e de singularidades sócio-históricas (GUERRA, 2020a, 2021, 2024a), que, ao serem confrontadas com a realidade de outras regiões, especialmente com as do Brasil, passaram a evidenciar novas dimensões e desafios de investigação sociológica. No âmbito português, a minha pesquisa evidenciava a construção de identidades artísticas imbricadas numa tradição histórico-cultural que, embora rica, apresentava limitações ao representar a pluralidade das experiências femininas. Foi justamente a procura por novas narrativas que me levou a olhar para o Brasil. Este país, com a sua complexa herança, oferece um terreno fértil para reconfigurar a noção de arte e de gênero (OLIVEIRA; GUERRA, 2021, 2023; GUERRA; OLIVEIRA, 2023; GUERRA, 2021, 2023a, 2023b). Ao investigar artistas brasileiras, encontrei trajetórias que, apesar de compartilharem alguns pontos de convergência com as de algumas artistas portuguesas, apresentam especificidades que desafiam paradigmas estabelecidos.

Entre as pesquisadas, destacam-se nomes como Juliana Notari (Figura 2) e Luciana Magno (Figura 3), cujas obras e vidas ilustram processos de resistência que ultrapassam os limites da representação artístico-sociológica usual. Juliana Notari (Figura 4) integra uma narrativa de rutura face às convenções estéticas, enquanto Luciana Magno (Figura 5) resgata tradições e as reinventa, dialogando tanto com o passado quanto com as demandas contemporâneas. No entanto, o perfil de Rubiane Maia, a mais recente inclusão no meu panorama investigativo, impõe uma nova perspectiva. Rubiane apresenta uma trajetória marcada por múltiplas intersecções: identidade,

política e práticas artísticas que se entrelaçam com questões de raça (CRENSHAW, 1991), classe e gênero. Essa singularidade sublinhou uma mudança meu olhar, que se afastou das análises convencionais para abraçar uma compreensão mais interseccional das experiências femininas.

Figura 2: *Juliana symbebekospiral* por Esgar Acelerado

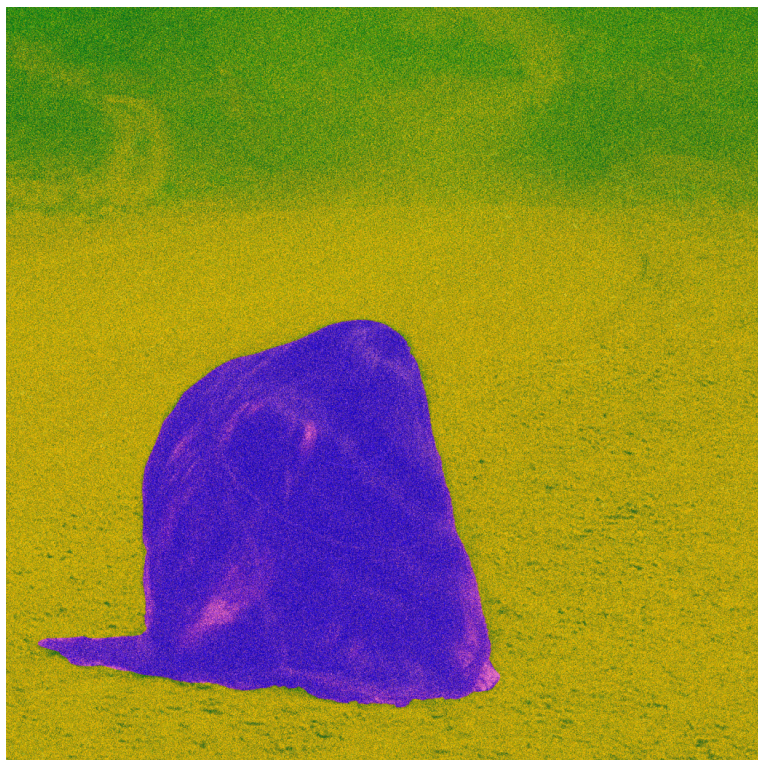


Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

O deslocamento do meu foco para o contexto brasileiro não é um mero deslocamento geográfico, mas sim uma profunda reavaliação dos pressupostos teóricos que sustentavam a análise das trajetórias destas mulheres artistas. Esta alteração reflete uma tentativa de

desnaturalizar discursos hegemônicos, com o intuito de abrir espaço para narrativas que historicamente foram marginalizadas (KRENAK, 2020). Ao contrastar as trajetórias das artistas portuguesas e brasileiras, proponho uma leitura que perfilha a existência de pontos de convergência, tal como a luta contra a invisibilidade e a subvalorização das produções artísticas femininas, mas que similarmente realça as especificidades culturais, sociais e políticas que moldam as práticas artísticas. No caso do Brasil, a multiplicidade de influências e a vivência de uma realidade marcada por desigualdades profundas transformam a prática artística de mulheres como Rubiane, Juliana e Luciana num ato de (re)existência. Rubiane Maia, neste contexto, com a sua abordagem artística performativa, simboliza essa (re)existência, dado que a sua obra não apenas desafia os cânones estabelecidos, como também resgata e reconfigura saberes tradicionais (FERREIRA, 2021; SOUSA, 2024), inserindo-os numa narrativa contemporânea que dialoga com a complexidade do país de origem e com o de acolhimento (GUERRA, 2024b), neste caso o Reino Unido. Essa reconfiguração é, ao mesmo tempo, um reconhecimento do valor da diversidade e uma crítica à uniformização das trajetórias artísticas imposta por discursos unificadores.

Figura 3: *Luciana transamazônica* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

A minha mutação de foco geográfico indigita para uma nova etapa naquela que é a compreensão das artes e da produção cultural das mulheres. O olhar sensível que se expande para o Brasil não só amplia o espectro analítico, mas igualmente embute uma dimensão interseccional fundamental para compreender como as múltiplas identidades se articulam no campo da arte (RANCIÈRE, 2005). O que inicialmente parecia ser uma extensão geográfica revela-se, na verdade, uma ampliação epistemológica, na qual as questões de gênero, raça e classe se entrançam para fabricar narrativas que desafiam as fronteiras do conhecimento.

Figura 4: *Juliana e o Mimoso* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Ao identificar tanto pontos em comum quanto diferenças entre as experiências de mulheres artistas em Portugal e no Brasil, penso lançar luz sobre o potencial transformador da arte enquanto meio de expressão e de crítica social (BOURDIEU, 1998). As trajetórias destas artistas – Juliana Notari, Luciana Magno, Rubiane Maia, Ondina Pires, Xana, Flávia Couri, Fernanda Meireles, Ana da Silva, Paula Ferreira, entre outras – não são apenas histórias individuais, mas antes representações de ampliados processos históricos e culturais que transcendem fronteiras físicas e geográficas. Em cada uma delas, observei a persistência de uma luta pelo reconhecimento e autonomia

no campo artístico, bem como a capacidade de reinventar o que significa ser mulher e artista em contextos de intensa desigualdade e diversidade (BECKER, 1984; BENJAMIN, 2006, 1992).

O que pode significar essa mudança para o futuro? Primeiramente, ela sinaliza a necessidade de, nas ciências sociais e mais concretamente na sociologia, de ampliar os horizontes das pesquisas e dos debates culturais, integrando perspectivas que valorizem a pluralidade das vozes femininas (HOPPER, 2001). A inclusão de trajetórias que dialogam com realidades multifacetadas é um passo importante rumo à construção de um campo artístico mais inclusivo e representativo (SANTANA, 2016). Em építome, o meu olhar, ao se voltar para o Brasil e incorporar novas narrativas, marca uma rutura com modelos excludentes e uma abertura para a diversidade de experiências. Acredito que essa mudança não apenas enriquece o campo de estudo das mulheres artistas, mas também oferece um caminho promissor para futuras investigações, em que o diálogo entre culturas se torna um elemento central na construção de saberes mais democráticos e pluralistas (BAKHTINE, 2001).

Figura 5: *A belterra de Luciana* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Subjetividades em trânsito. Migrações pessoais e performatividade

Subjetividade é um campo complexo no qual as experiências se manifestam de forma única, exclusiva. Envolve emoções, memórias, perspectivas e interpretações individuais, construídas na trajetória da vida. No entanto, como esse campo é moldado? Até que ponto a subjetividade é um espaço de liberdade e até onde ela é condicionada por fatores sociais, históricos e culturais? Para Suelly Rolnik (2019), a

potência das estruturas de poder na orientação da nossa experiência de mundo é um elemento central na constituição das histórias pessoais, se tornando evidente no âmbito das galerias de arte e museus. Nesse sentido, essas instituições, frequentemente marcadas pela lógica colonial-capitalística, configuram espaços onde dinâmicas de exclusão e opressão se manifestam, condicionando as subjetividades que neles se encontram. Partimos do princípio de que os processos migratórios de Rubiane Maia, ressoados na sua prática artística e evidenciados em suas performances que trazem o corpo como objeto, são fruto de um conjunto de dimensões históricas, sociais, culturais e políticas, que se desdobram da sua condição de artista, mulher, negra, nascida no Sul Global. Contrariam, portanto, essas subjetividades coloniais.

As suas performances, ao articular narrativas de pertencimento e resistência, questionam essas estruturas e apontam novos caminhos para a subjetividade no campo artístico. Frequentemente, ao analisar subjetividade e migração feminina no campo artístico, torna-se essencial focar nas estratégias utilizadas por essas mulheres para enfrentar os processos de opressão que vivenciam (RIBEIRO, 2023). Contudo, é salutar também tornar evidente suas narrativas de vida, em uma tentativa de visibilizá-las, desconstruindo camadas da lógica dominante – marcada pelo “inconsciente colonial-capitalístico” e pelas normas antro-p-falo-ego-logo-heterocêntricas (ROLNIK, 2019). Nesse sentido, apresentamos o percurso e a *estória* de Rubiane Maia, artista visual, performer e pesquisadora brasileira conhecida por seu trabalho em projetos no eixo Brasil-Inglaterra. A sua prática artística é marcada pela intersecção entre corpo, memória e territórios culturais e sociais, explorando temas como identidade, migração, feminilidade e resistência. Leiamos o excerto da entrevista de Rubiane,

O impacto da migração eu senti, apesar de estar vindo dentro de um contexto que era – de certa forma – pessoal e amoroso. Foi vivido com certo conforto, com o desejo de uma vida nova, mas não uma vida nova só no campo profissional, mas no pessoal.

Mas foi um processo difícil: foi um processo que teve um impacto bem grande na minha vida, especialmente, porque eu migrei e eu me tornei mãe ao mesmo tempo, então foi uma grande mudança. Primeiro, eu acho que teve um impacto emocional. Eu acho que migrar me colocou diante de uma vida num outro país, eu não falava inglês quando eu mudei e isso foi bem difícil. Eu acho que a relação com a língua foi uma relação muito complicada porque ela me tirou a autonomia de exercer o tipo de trabalho que eu estava exercendo constantemente, que apesar de ser visual, apesar de ser o corpo, apesar da performance, também passava por um processo de comunicação com o outro, que era muito efetiva, e que fazia parte dessa composição de pesquisa com a performance, com a vida, com os encontros. Eu acho que eu senti essa perda de autonomia de uma maneira muito forte. Eu acho que na experiência de sair de um país como o Brasil e viver na Europa, existe essa sombra de uma rejeição – eu acho que ela faz parte de um sistema que te recusa antes de dizer sim, e que você precisa comprovar o seu direito por estar aqui. Isso foi uma coisa que impactou muito para mim: eu tive que me casar legalmente para estar aqui (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

Figura 6: *A caminhada de Rubiane por Esgar Acelerado*



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Conforme Rolnik (2019) argumenta, a subjetividade não é uma entidade fixa ou estática, pelo contrário, trata-se de algo que se constitui de forma dinâmica e com base nas relações dos agentes sociais com o meio, com o outro e com as estruturas de poder (Figura 6). Quando a entrevistada descreve a experiência de imigrar e simultaneamente se tornar mãe, evidencia-se um duplo processo de transição que, por seu turno, reconfigura a sua posição no mundo. Esse movimento implica, na nossa opinião e segundo a perspectiva de Camilleri-Cassar (2011), uma reavaliação dos modos de existência, pois a vida é confrontada com novos códigos linguísticos, culturais e

afetivos. Na perspectiva de Mary Abdel-Malek Neil (2017), imigrar é atravessar territórios concretos (físicos), mas sobretudo simbólicos, acarretando transformações profundas nos desejos, nos planos e na forma de se relacionar consigo mesma e com os outros. Há uma turbulência que pode desestabilizar a estrutura psíquica e abrir caminho para a criação de novas linhas de fuga, mas também de mecanismos de exclusão e preconceito.

No seu discurso, a artista capixaba menciona de forma recorrente a perda de autonomia devido à barreira linguística, sobretudo no que diz respeito à sua prática artística e profissional. Aqui, podemos aplicar a noção de cafetinagem, ou seja, do desejo proposta por Rolnik (2019), no sentido em que existem dispositivos sociais e políticos que constroem a subjetividade, minando a liberdade de expressão e a potência criativa. No caso de Rubiane, enquanto mulher, mãe e imigrante, a barreira linguística tornou-se num instrumento de controlo, pois inibiu a sua performatividade (CARLING, 2005). Se, para Rolnik (2019), o desejo é um motor de criação que atravessa o corpo, a mente e as relações, pressupõe-se que a limitação imposta pela dificuldade de comunicação se assume como um entrave que aprisiona essa força. Esse aprisionamento é demais intensificado por um sistema migratório que “recusa antes de dizer sim”, como nos diz Rubiane.

Bhabha (2002), a este respeito, também faz uma leitura relevante, introduzindo o conceito de terceiro espaço, que visa entender a cultura como algo que é dinâmico e negociado em contextos de hibridismo cultural. No caso de Rubiane, veja-se que a língua estrangeira se converte num desafio que reforça as tensões entre os sentimentos de pertencimento e os sentimento de exclusão. É nesse “entre-lugar” – no terceiro espaço – que se instala a sensação de ser recusada “antes de dizer sim”, como ela relata. Para Bhabha (2002), a experiência imigratória pode dar origem a novas formas de subjetividade, porém, quando o domínio linguístico está ausente, a mobilidade desejada (ROLNIK, 2019) tende a ser capturada pelo dispositivo de controlo imigratório que impõe regras e barreiras. Por seu turno,

Brah (2005) discute como os *diaspora spaces* resultam de tramas complexas, marcadas pelas interseções entre raça, gênero, classe e nacionalidade dos agentes sociais. Na narrativa de Rubiane, o fato de ser mulher, mãe e imigrante compõe uma tripla interseção que intensifica a vulnerabilidade perante o sistema de integração imigratório. A barreira linguística figura, então, como um mecanismo que não apenas dificulta a interação social, mas também invisibiliza e subalterniza a artista, limitando o seu acesso a redes profissionais e a círculos culturais alternativos. A sua performance e criações artísticas que abaixo veremos emergem como respostas de resistência a esses mecanismos de exclusão e de controle. Na linha de Kilomba (2020), que explora os modos como o racismo quotidiano silencia vozes não brancas, podemos estender a nossa reflexão para o campo da xenofobia e da exclusão linguística. Ainda que não se trate exatamente do mesmo marcador racial, a lógica é semelhante: o sistema enaltece dinâmicas de rejeição e de silenciamento que obrigam a comprovar constantemente o direito de existir naquele espaço. Esse processo mostra ser particularmente violento quando afeta a prática performática de uma artista.

Somos corpos vivos: O corpo como lugar de memória e de resistência

A prática artística de Rubiane Maia emerge como um diálogo entre corpo, paisagem e memória. O corpo, nas suas performances, é simultaneamente um repositório de narrativas pessoais e históricas, incorporando as tensões da imigração, do deslocamento e do pertencimento cultural, tornando visíveis as lutas frequentemente invisibilizadas de identidades marginalizadas no cenário artístico global. Um aspecto central na obra de Maia é o conceito de **ruptura biográfica**, termo que ela utiliza para descrever a transformação que a

imigração impôs sobre a sua identidade e processo criativo. Leiamos abaixo um excerto exemplificativo:

Antes de eu vir morar na Inglaterra, eu comecei a viajar primeiro. Eu tive várias viagens internacionais para participar de residências artísticas ou de projetos no exterior. Eu venho de um mundo da performance, onde a presença, o encontro e a presença, eles demarcam muito as possibilidades de trabalho. (...) **Então, eu chego aqui, aí eu tenho que me reinventar, passo por esse processo de um anonimato, né, assim, de uma, enfim, de... Eu chamo isso a um ponto, tem um texto que eu escrevi que eu chamo esse momento, eu chamo isso de ruptura biográfica ,eu acho que eu sofri uma ruptura biográfica** (Rubiane Maia, entrevista, Abril de 2024, destaques nossos).

O ato de se mudar para a Inglaterra não foi apenas uma mudança geográfica, mas uma reconfiguração profunda do eu, algo que ela explora no seu projeto *Book-Performance Series*⁶⁴ (Figura 6). Através da escrita automática e da ação performativa, Maia investiga trauma, memória e dor transgeracional, tecendo uma linguagem artística que entrelaça histórias pessoais e coletivas. Nas suas palavras:

Decidi escrever sobre o desafio de viver noutro país. A minha luta com outro chão, outro língua, outros corpos e outra atmosfera. Decidi escrever sobre as minhas dificuldades com o pós-parto, a exaustão e o colapso emocional. Na altura, comprometi-me a escrever algo todos os dias durante um ano, utilizando exercícios de escrita automática e a prática psicográfica proposta pelo

64 Rubiane Maia desenvolveu entre 2027 e 2018 a *Book-Performance Series*. Trata-se de um projeto composto por uma série de ações em resposta a textos autobiográficos especialmente afetados por memórias traumáticas transgeracionais conexas a questões de género e raça.

espiritualista Alan Kardec para comunicar com os mortos. Para minha surpresa, estas atividades diárias abriram um canal para uma catarse profunda, em que camadas de traumas relacionados com a maternidade, o racismo e a misoginia emergiram do esquecimento. Passados meses, apercebi-me do óbvio: tornar-me imigrante e mãe ao mesmo tempo provocou em mim uma rutura biográfica brusca. Como forma de encontrar a minha voz, herança ancestral e poder interior, comecei lentamente a usar a linguagem para (re)imaginar, reconstruir e reescrever fragmentos da minha história de vida, incorporando a urgência de oferecer atenção, escuta e cuidado para os traumas transgeracionais que afetam a maior parte das pessoas negras. Na sua metodologia, o projeto Livro-Performance tornou-se uma série de ações e textos relacionados, moldados de acordo com os contextos de cada nova apresentação. No entanto, todos os capítulos são focados numa parte do corpo com o objetivo de metabolizar através dela memórias complexas ou indigestas em pequenas doses de cura e liberdade. O Livro-Performance é sempre apresentado por mim com uma colaboradora convidada, outra mulher negra” (MAIA, 2023: s/p).

Nesse excerto, a artista expõe a génese e a metodologia da sua prática de escrita-performática, evidenciando questões fundamentais para se pensar a subjetividade e a criação artística em contextos de deslocamento. A decisão de escrever sobre a imigração e o colapso emocional do pós-parto remete para uma forma de autoetnografia (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011), em que a autora-performer utiliza a própria experiência como um campo de investigação. A combinação de escrita automática e psicografia, inspirada no espiritualismo de Alan Kardec (PEREIRA, 2021), sugere um processo de comunicação com dimensões não racionais que, desta feita, podem ser entendidas como um espécie de inconsciente pessoal e coletivo. Recuperando os contributos de Taylor (2025), a mesma fala do repertório

como aquilo que emerge numa performance, traz memórias, saberes encarnados e marcas vivenciais histórico-sociais. Nesse caso, a artista encontra na prática diária de escrita uma performance íntima que mobiliza forças e traumas adormecidos, associados à misoginia, ao racismo e às rupturas provocadas pela maternidade e pela imigração. A rutura biográfica brusca, mencionada pela artista, revela o impacto de imigrar e assumir a maternidade simultaneamente. Hall (2006), ao tratar de identidades culturais, realça que a diáspora e o deslocamento podem gerar processos de reconfiguração identitária, sendo que os mesmos podem ser atravessados por angústias e múltiplas reinvenções. No caso de Rubiane, esse processo aciona narrativas e memórias transgeracionais (“afetando a maior parte das pessoas negras”), o que dialoga com reflexões de Saidiya Hartman (2005), ao mostrar como a história colonial e o racismo estrutural reverberam no presente, engendrando marcas corporais e psíquicas.

A menção aos traumas transgeracionais sublinha, na nossa leitura, a importância de enfrentar feridas coletivas que se transmitem historicamente por meio de violências raciais, de gênero e coloniais. Collins (2000), a este respeito, aponta que a experiência de mulheres negras é marcada por múltiplas opressões, mas também por uma resiliência coletiva que se expressa em práticas como a fala, a escrita e a performance. Então, para Maia, a catarse proporcionada pela escrita diária converte-se numa forma de “cuidado de si” (FOUCAULT, 1997).

A artista alude ainda que cada capítulo desta performance se foca numa parte do corpo para metabolizar memórias complexas ou indigestas. Em consonância com Foucault (1979), esta performance Maia adentra que o corpo é atravessado por relações de poder que deixam marcas e podem ser reapropriadas em práticas de liberdade. Mais ainda, enquanto performance feminista, esta criação artística revela o corpo como um arquivo vivo, capaz de reencenar e ressignificar violências passadas, convertendo-as em ações poéticas de resistência e de afirmação (SCHNEIDER, 2013). A *Book-Performance* de

Rubiane Maia constitui-se uma prática artística híbrida, na qual o texto, corpo e memória se entrelaçam, dando origem a um produto performativo. A artista, valendo-se de diferentes suportes (livro, voz, corpo, presença, interação com outras artistas convidadas), propõe uma forma de escrita incorporada que, por seu turno, transcende a leitura convencional e investe na dimensão relacional e sensorial da performance (SCHECHNER, 2017). Sob essa perspectiva, cada capítulo da obra torna-se numa espécie de ritual que conjuga a materialidade da palavra (inscrita em folhas, cadernos ou projeções) com a fisicalidade de corpos em ação.

Para compreender esta proposta artística, dialogamos com os contributos de Taylor (2025), que diferencia o “arquivo” (documentos, livros, registros) do “repertório” (encenações, gestos, performances). Nesta criação artística, Maia parece fundir ambos os conceitos, nomeadamente o de arquivo e repertório, pois o livro não é apenas um suporte estático, mas antes uma plataforma para a ação corporal e vocal, reativando memórias e narrativas (KILOMBA, 2020). A potência da obra reside justamente nesse hibridismo, mais especificamente, no texto que é escrito e ao mesmo tempo que é encenado, (re)lido, tornando-se num acontecimento efêmero, ou seja, numa performance que reconfigura e atualiza o significado das palavras a cada nova apresentação (SIEGENTHALER; BUBLATZKY, 2021). Outro ponto central é a forma como a artista trabalha a noção de corporeidade, sobretudo em relação à identidade feminina e negra (HOOKS, 1995). Butler (1997), ao tratar da performatividade, sugere que as identidades não são fixas, mas que se constroem por meio de repetições e atos que podem tanto reproduzir normas quanto subvertê-las (BUTLER, 2013). Nesta criação artística de Maia, essa subversão ocorre à medida que o corpo (negro, materno, imigrante) se coloca no centro da obra, reivindicando o direito de contar a própria história e de corporificar memórias frequentemente silenciadas. Paralelamente, a noção de escrita de si (FOUCAULT, 1997) adquire uma dimensão coletiva, pois esta performance não apenas expressa

a subjetividade de Maia, mas a cruza com a de outras mulheres, produzindo cartografias simbólicas, em que experiências como as de maternidade, imigração e ancestralidade se atualizam e se transformam em ações poéticas. Nesse sentido, o trabalho de Maia aproxima-se da ideia de “cartografias diaspóricas” analisada por Brah (2005), no qual a experiência do deslocamento – seja geográfico ou simbólico – ganha sentido na partilha e na (re)criação coletiva. Em entrevista, a artista refere o seguinte:

O projeto do livro *Performance* começou em 2018. E antes dele se tornar um projeto, ele começou de uma experiência com a escrita; e sobretudo por encontrar na escrita uma forma de elaboração, mas ao mesmo tempo de catarse. Eu fiz isso num momento em que eu precisava me ancorar, porque foi exatamente nesse momento de vir para cá, e foi no momento do meu pós-parto, onde eu estava vivendo essa vulnerabilidade, dessa ruptura autobiográfica. Então, acho que no meio de tudo, a única coisa que, de alguma forma, eu me sentia capaz era de escrever. Eu comecei a escrever todos os dias. E eu comecei a fazer isso como uma espécie de compromisso pessoal. Eu não pensava nisso como projeto artístico, mas eu pensava nesse compromisso de eu vou sentar e vou escrever e não vou escrever uma história, porque o meu objetivo não era que as escritas transformassem em nada, eu só vou escrever aquilo que passa pela minha cabeça. porque à medida que eu sentava para escrever, começava a vir muitas coisas, e vinham coisas desconfortáveis também. E eu comecei a perceber que era muito difícil escrever sobre o desconforto.

E isso foi se tornando mais fundo, mais fundo, a ponto de eu pensar como que eu desligo, como eu retiro esse filtro, como que eu desativo, acho que essa é a palavra, como eu desativo esse filtro, que me diz, não escreve isso, não conta isso, não narra isso, não pensa nisso. Eu comecei a fazer exatamente o oposto, era tentar

escrever sem muita reflexão, é só escrever. E isso foi um fio que eu fui puxando, puxando, puxando e veio muita coisa. E eu comecei a fazer isso todos os dias e foi um período bem denso, porque foi dessa forma que eu comecei a vislumbrar a minha relação com os processos traumáticos, não só meus, da minha própria vida, das minhas experiências, mas transgeracionais, porque as histórias que me foram contadas, as histórias familiares que eu sempre acreditei que haviam acontecido de uma certa maneira, elas começaram a vir também. Só que elas vinham não só através das narrativas que eu sempre escutei, mas elas vinham de outras formas. E eu deixei que essas vozes tomassem força e isso foi se transformando num processo de uma escrita muito emaranhada, muito catártica, e uma reescrita constante, uma escrita sobre a própria escrita porque existiam muitas camadas então muitas vezes eram escritas que não tem começo nem fim mas eram escritas que se sobrepunham, que se enroscavam umas nas outras (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

Figura 7: *Rubiane a calçar os sapatos dos outros pelo mundo* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

A sua obra *Speirein*, desenvolvida em 2019, também exemplifica essa abordagem ao trauma e à imigração utilizando elementos escultóricos fragmentados de pés – simbolizando movimento, jornada e ruptura – para invocar as lutas e a resiliência dos corpos em trânsito. Inspirada nas travessias transatlânticas de seus ancestrais e nas crises contemporâneas de migração forçada, *Speirein* opera como uma declaração poética e política, trazendo à tona as experiências do deslocamento e as cicatrizes que ele deixa. A palavra *Speirein*, proveniente do grego, é sinónimo de semear, espalhar e dispersar, foi utilizada

durante as primeiras traduções da Bíblia para o hebraico, como referência à dispersão do povo judeu pelo mundo após o cativeiro na Babilônia. Alguns pesquisadores afirmam que *Speirein* deu origem ao termo diáspora (COHEN, 1997) também originado do grego clássico, que significa dispersão ou deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de massas populacionais originárias de uma zona determinada para várias áreas de acolhimento distintas. Em termos gerais, significa o deslocamento ou a dispersão de qualquer nação ou etnia pelo mundo (Figura 7).

Nessa conjuntura, esta obra tornou-se uma referência fundamental para explicar os processos de migrações traumáticas (ROLNIK, 2019). A artista trabalhou por 10 horas interrompidas a reproduzir diversas formas dos seus próprios pés. Uma ação de caráter repetitivo de longa duração, que foi dividida em quatro fases. A primeira, Rubiane preparou a matéria-prima, que consistiu numa mistura de gesso, cimento, água e pó acelerador de secagem. A segunda etapa foi previamente produzida sob a orientação de uma pessoa especialista em moldes e esculturas, para a realização o preenchimento da mistura na matriz de silicone. No terceiro passo, Rubiane mantém a matriz da escultura estável, até que esteja completamente seca. Por fim, no quarto passo, ela faz a retirada da peça seca de dentro do molde. Todos esses processos, de produção contínua, tiveram a duração total de nove horas, que ao final, tornou possível observar três fileiras de esculturas com 12 pares de pés no chão, que na sua maioria, possuíam detalhes interessantes, como os pés com dedos amputados, quebrados acidentalmente durante o processo de retirada de dentro dos moldes. Na última hora da sua performance, a artista utilizou a terra marrom, terra preta retirada das raízes de uma árvore e água da chuva, e a artista criou um ritual, onde tingiu a superfície branca do gesso massageando cada uma das peças e finalizou com pintura de seus próprios pés.

A palavra grega *Speirein*, empregada originalmente em traduções bíblicas para expressar a ideia de semear, espalhar ou dispersar,

aparece em trabalhos de diversos pesquisadores como raiz etimológica do termo diáspora (SAFRAN, 1991; CLIFFORD, 1994). Numa perspectiva sociológica, a diáspora caracteriza-se pela dispersão de grupos étnicos ou nacionais que, por razões diversas, deslocam-se do seu território de origem para outros espaços de acolhimento. Esse conceito ganhou relevância crescente no debate sobre migrações contemporâneas, sobretudo a partir das crises de refugiados e dos deslocamentos que evidenciam a complexa rede de vulnerabilidades globais (ROLNIK, 2019). Ao intitular a sua obra como *Speirein*, Maia atualiza essa tradição conceitual, ancorando-se não apenas na memória das travessias transatlânticas dos seus ancestrais, mas também na problematização das migrações forçadas do presente (MBEMBE, 2018). Assim, a artista inscreve-se numa linhagem de criação e reflexão que transforma a experiência num discurso crítico, alinhado com perspectivas como as de Rolnik (2019), que discute a importância de reativar memórias histórico-traumáticas através de práticas artísticas que convoquem corpos e subjetividades ao exercício de reexistência.

A última etapa da performance, conforme vimos anteriormente, na qual a artista utiliza diferentes tipos de terra (castanha e preta, retiradas das raízes de uma árvore), juntamente com água da chuva, e reintroduz a dimensão ritualística e, ao mesmo tempo, agrária (*Speirein* = semear). Ao tingir a superfície branca das esculturas com uma massa húmida, criando uma espécie de pintura dos próprios pés, Rubiane reforça a ideia de uma ligação ancestral com a terra e com a natureza do deslocamento. A cor branca do gesso – associada à ideia de pureza ou neutralidade – transforma-se em algo híbrido, carregado de memórias, que se articula com o gesto repetitivo de “plantar-se” e “esparrear-se” pelo chão. Esse ritual final aponta para a ressignificação que Gilroy (1993) denominou de “Atlântico Negro”, ao falar sobre a circulação e o intercâmbio de culturas e corpos no contexto da diáspora africana. Em *Speirein*, a terra pode ser vista como um elemento que reconecta as pessoas às suas origens, mesmo no

afastamento, e carrega as marcas tanto do exílio quanto da possibilidade de renascimento.

Do ponto de vista sociológico, a obra ressoa reflexões de teóricos que abordam a experiência diaspórica como um processo de reconstituição identitária permanente (HALL, 2006; BRAH, 2005). As esculturas dos pés tornam-se a metáfora de trajetos interrompidos, forçados ou inacabados, enquanto a repetição, a durabilidade da ação e a fratura insistente reiteram o caráter traumático dos deslocamentos coletivos. Trata-se de uma memória do corpo (Rolnik, 2019), que atravessa gerações e geografias, e que a arte de Rubiane Maia reativa, conferindo visibilidade às narrativas de resistência. Para a compreensão contemporânea das migrações forçadas, *Speirein* oferece não apenas uma expressão poética do trauma, mas também uma declaração política que sublinha as tensões do mundo globalizado – as fronteiras rígidas, a xenofobia, a luta pelo reconhecimento e pela cidadania dos que se encontram em trânsito (BENNETT; KAHN-HARRIS, 2004). Assim, a arte em geral, e esta obra em específico, torna-se um espaço de mediação entre os discursos macrosociológicos e a experiência singular de cada indivíduo afetado pelo deslocamento.

A escolha desta obra, na nossa reflexão, serviu o propósito de exemplificar a potência da arte como estratégia de elaboração simbólica do trauma e da experiência diaspórica. Ao encenar a criação e o desgaste dos pés, a artista alude ao movimento incessante e às rupturas que marcam a história das migrações transatlânticas, dos deslocamentos contemporâneos e da diáspora nas suas diferentes expressões (COLLIE; MAIA, 2022). Os seus gestos repetitivos, o uso ritual da terra e a referência direta ao corpo em fragmentação ilustram os processos de dor e superação, bem como os esforços de (re)enraizamento em contextos adversos. Inspirada pelas tradições e pelas crises atuais, Rubiane Maia convida-nos a refletir sobre as cicatrizes e as possibilidades de *semear* presentes na sua trajetória forçada de dispersão.

Jardins secretos: Epistemologias feministas e a expansão da noção de arte

A trajetória de Maia também dialoga com teorias feministas e pós-coloniais contemporâneas, especialmente aquelas que abordam as interseções entre gênero, raça e geopolítica. Embora as suas experiências acadêmicas iniciais não tenham incluído um envolvimento crítico com o feminismo e as questões raciais, mais tarde ela encontrou no pensamento feminista negro um arcabouço fundamental para suas investigações artísticas. Inspirada por autoras como bell hooks, Grada Kilomba e Lélia Gonzalez, Maia analisa criticamente o papel das mulheres negras nas instituições de arte e os mecanismos que perpetuam sua invisibilidade. Leiamos o excerto abaixo, que justifica esta posição:

Eu acho que, infelizmente, a herança colonial, está em nós. E a gente tem que desconstruir isso o tempo inteiro. A gente tem que construir o nosso senso de relação com aquilo que está à nossa volta. A gente tem que lidar com o nosso desejo de controle e de explorar. Por isso, eu tenho pensado que toda vez que eu vou para algum lugar fazer performance, eu trabalho em cocriação com esse ambiente. E aí por mais que eu tenha um projeto, um desejo de construir uma imagem, uma ação específica isso só vai acontecer se esse ambiente estiver favorável, se esse ambiente também dizer sim para isso. Eu acho que no meu trabalho eu tenho tentado me abrir para o pensamento mais complexo em relação às urgências (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

A sua prática performativa insere-se num contexto de **resistência ativa**, desafiando as estruturas normativas do mundo da arte. Ela destaca o paradoxo performativo dentro dos espaços institucionais, onde a diversidade é valorizada no discurso, mas raramente se materializa em mudanças estruturais. A sua presença em circuitos artísticos

predominantemente brancos europeus evidencia a persistência das hierarquias raciais e de gênero, tornando a sua arte num ato de sobrevivência e afirmação, aspeto esse que se desenhou desde cedo:

Eu sou a primeira, os meus pais eles não tiveram oportunidade de estudar na universidade. Eles tiveram que interromper os estudos mais cedo. Por conta do contexto da vida. Eu venho de uma família de classe trabalhadora que precisava trabalhar todos os dias para poder se sustentar. Era uma vida muito condicionada a esse processo de colocar o trabalho como prioridade, o estudo vinha à medida que você pudesse gerenciar a vida econômica. Diferentemente das oportunidades tão pequenas que os meus pais tiveram, eles sempre incentivaram a gente a estudar. O estudo representava alguma coisa importante. Eu estudei e tive a oportunidade de ir para a universidade pública – na época que eu entrei na universidade ainda não existiam as cotas para as pessoas negras. Foi todo um processo muito desafiador na época, não foi uma coisa simples para mim (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

Este percurso e trajetória que se desenhou para Rubiane, também nos desvela a importância das epistemologias feministas. A este respeito, a artista capixaba diz-nos o seguinte:

Eu considero que, de uma maneira geral, as epistemologias feministas chegaram bem tarde para mim, porque, por exemplo, na época em que eu comecei a estudar artes, na minha graduação, eu não tive uma formação que tivesse conectada a um pensamento crítico em relação ao feminismo e nem às questões raciais. As questões de gênero ficavam muito na borda. Foi um processo que foi aparecendo e principalmente começou a vir a partir do momento que eu ingressei no mestrado e aí eu comecei a ter acesso a uma série de discussões e de leituras. Para mim, a questão do feminismo chega naquele momento de questionamento

em relação às questões raciais, quando o feminismo começa a ser esse feminismo que pensa nas pessoas pretas, nas mulheres pretas. É impossível a gente falar hoje em dia de questões feministas sem considerar todo o pensamento decolonial toda a questão racial, as questões ecológicas. A gente fala hoje de ecofeminismo. Eu penso que não tem como a gente não falar nas questões de justiça, de mais equidade e de aceitação da diferença (Rubiane Maia, entrevista, abril de 2024).

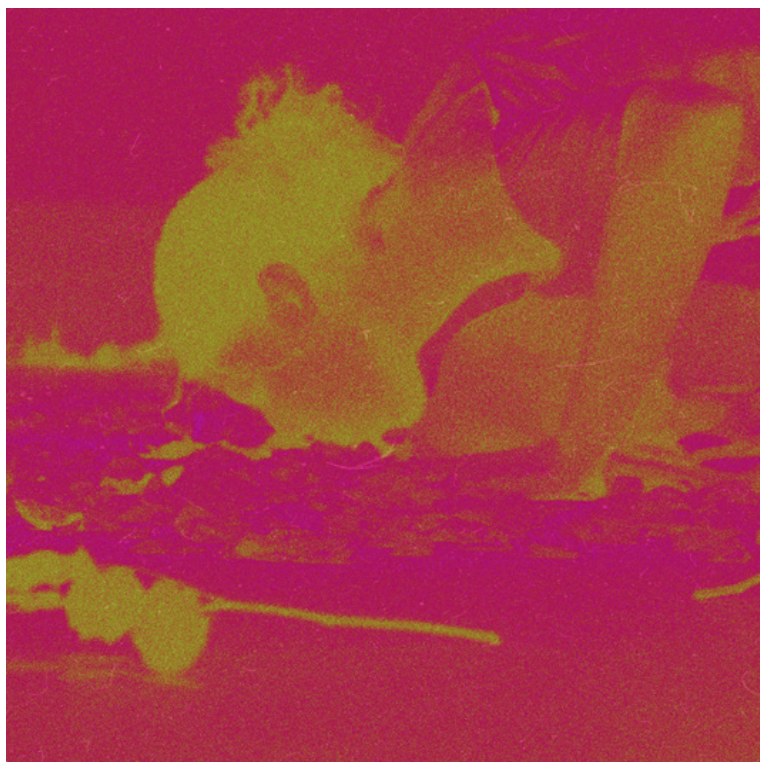
O depoimento acima apresentado de Rubiane Maia demonstra como as epistemologias feministas, entendidas como um conjunto de saberes que questionam e transformam as bases patriarcais, coloniais e racistas da produção de conhecimento (HARDING, 2004), chegaram tardiamente à sua trajetória formativa. A artista aponta que, durante a sua graduação, não teve acesso a um pensamento crítico voltado para questões de gênero e raciais, mas que, posteriormente, passou a ler e dialogar com autoras e debates que abarcam feminismos interseccionais, ecofeminismo e discussões pós-coloniais. Essa descoberta ressoou na sua prática artística, levando-a a desenvolver um trabalho sensível a um feminismo que leva em conta as especificidades de mulheres negras, sendo esta uma experiência fundamental para o seu processo de identificação e criação artística (Ver Figura 8).

No campo artístico, bem como na formação de artistas, as epistemologias feministas podem ser compreendidas enquanto posicionamentos críticos que interrogam padrões hegemônicos de saber e de produção cultural, exigindo que se incluam vozes sistematicamente silenciadas (COLLINS, 2000). Em Rubiane, a percepção tardia sobre o feminismo e as suas ramificações (feminismo negro, ecofeminismo, feminismo descolonial) reflete a crítica que as autoras feministas negras vêm fazendo há décadas: a ausência de uma perspectiva interseccional. Como salienta bell hooks (2015), muitas mulheres negras só encontram o feminismo quando este se expande para além do viés eurocêntrico e elitista, reconhecendo a raça, a classe e a

cultura como dimensões das desigualdades de género. A artista aqui em análise relaciona esse processo com o facto de o feminismo que lhe faz sentido ser aquele que pensa “as pessoas pretas, as mulheres pretas”, evidenciando a primazia das teorias feministas que atuam em intersecção com o pensamento decolonial e com as lutas antirracistas (MBEMBE, 2018). Esse carácter decolonial, no qual se critica o legado da colonização junto das relações de poder, encontra eco em autoras como Maria Lugones (2014), que propõe pensar a colonialidade de género, com o intuito de desvelar os modos como o sistema moderno/colonial instituiu a subalternização de corpos não brancos. Tal perspectiva decolonial vincula-se às reflexões sobre ecofeminismo, mencionadas por Maia, na medida em que ambas reconhecem as opressões raciais, de género e classe em correlação com a exploração ambiental (MIES; SHIVA, 2014).

Outro ponto protuberante no seu testemunho é a ideia de que as questões de justiça, equidade e reconhecimento da diferença são fundamentais para repensar a vida e os modos de existência, seja através da criação artística ou não. Ao sublinhar que não se pode produzir conhecimento feminista sem considerar o legado colonial, a racialização e as dimensões ecológicas, Rubiane aproxima-se das formulações de Haraway (1995), que sugerem a importância de um conhecimento situado, ou seja, a importância de um conhecimento que se baseie na ideia de que toda a produção de saber está ancorada em contextos específicos, sendo crucial reconhecer a posição do sujeito que conhece (a pesquisadora, a artista, a mulher negra). Nesse sentido, a prática artística de Rubiane – atravessada pelas suas condições e determinantes vivenciais – converge com o que Haraway (1995) chama de política de localização, pois parte de vivências concretas.

Figura 8: *Rubiane beija a terra* por Esgar Acelerado



Fonte: Esgar Acelerado, 2025.

Por fim, a ampliação do escopo do feminismo, tal como Rubiane narra, reflete a evolução das próprias epistemologias feministas nas últimas décadas. Se antes havia um feminismo mais universalizante/universalizado, hoje há uma miríade de feminismos, nomeadamente os feminismos negros, indígenas, decoloniais, ecológicos, cada qual contribuindo para adensar a crítica aos sistemas de opressão e para inspirar práticas artísticas e políticas transformadoras (LUGONES, 2014). No trabalho da artista, essa expansão traduz-se em investigações performativas que lidam com questões identitárias, afetivas e corporais, dialogando diretamente com as preocupações de um

feminismo que integra dimensões interseccionais, históricas e ecológicas. Dessa forma, a sua produção artística pode ser compreendida como uma expressão viva das epistemologias feministas emergentes, que rompem fronteiras disciplinares e forjam novas metodologias de criação e reflexão.

As epistemologias feministas partem do reconhecimento de que todo conhecimento está situado (HARAWAY, 1995; HARDING, 2004), ou seja, depende das experiências, posições sociais e corporalidades. Esta perspectiva implica uma crítica às formas hegemônicas de saber que tendem a invisibilizar as vozes à margem das estruturas de poder (COLLINS, 2000). Desse modo, as epistemologias feministas defendem metodologias que se voltem para a experiência vivida dos sujeitos e para a articulação de saberes que dialoguem com questões de gênero, raça, classe e sexualidade de forma interseccional. O conceito de “minor theory” designa um conjunto de práticas discursivas e existenciais que emergem dentro de uma língua ou de um sistema maioritário de poder, mas que funcionam como linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1975, 1987). Estes autores mostram que a “literatura menor” consiste no uso “desviante” do idioma tido como hegemônico, de modo a produzir desterritorializações e a expor contradições sociais e políticas. Embora aconteçam no interior do sistema, essas expressões minoritárias não se submetem a ele, ao contrário, subvertem-no. Assim como a literatura menor desloca o idioma oficial e reconfigura-o a partir das margens, logo, as epistemologias feministas partem de posições subalternizadas na academia e na sociedade para desmistificar os discursos científicos canônicos. Tanto no pensamento de Deleuze e Guattari (1987), quanto nas epistemologias feministas, subsiste uma atenção contínua às multiplicidades que constituem o real. Para estes autores, é crucial acolher fluxos, variações e devires menores, para os feminismos a afirmação da diferença implica legitimar vozes e corpos situados nas margens dos discursos oficiais (CRENSHAW, 1991). Nesse sentido, a minoria deixa

de ser um sinónimo de subordinação para se tornar numa potência de criação e resistência.

Trajetó, caminho e (não) destino

A trajetória e a prática artística de Rubiane Maia reiteram que a experiência migratória não se limita a um mero deslocamento geográfico, pelo contrário, a mesma envolve transformações profundas nos processos de construção identitária e no campo das relações de poder. Os seus trabalhos artísticos que foram aqui analisados, colocam em relevo um conjunto de questões que atravessam questões de raça, género, classe e maternidade, evidenciando tensões e contradições vividas no processo de imigração e de (re)invenção de si. Em primeiro lugar, a sua obra demonstra que o corpo é um locus privilegiado de inscrição dos traumas, das resistências e das narrativas, tal como salientam as epistemologias feministas (COLLINS, 2000; HARAWAY, 1995; LUGONES, 2014), o corpo feminino, negro e migrante experiencia outras dinâmicas de exclusão e de vulnerabilidade, ao passo que também se converte num veículo de criação, subversão e negociação com as estruturas que o querem controlar. No caso de Rubiane, o corpo performativo atua como um arquivo vivo de memórias transgeracionais e na superfície de resistência, na medida em que a artista transforma a sua experiência pessoal numa prática estética e política.

Além disso, as epistemologias feministas emergem de modo decisivo na compreensão do percurso de Rubiane. Ainda que tenham chegado a ela tardiamente, tais perspectivas – sobretudo aquelas ancoradas na interseccionalidade, no feminismo negro e na colonialidade de género (CRENSHAW, 1991; LUGONES, 2014; KILOMBA, 2020) – fornecem as ferramentas para analisar como se entrelaçam dimensões raciais, de classe e de género na sua prática artística e vivencial. Nessa confluência, o trabalho artístico de Maia adquire um sentido

político ampliado: traz à tona memórias coloniais silenciadas e contribui para a pluralidade no campo das artes. Por fim, ao examinar a relação entre imigração, arte e performatividade, vemos como os processos migratórios – mesmo quando traumáticos – podem ser ressignificados através da criação artística. O conceito de “ruptura biográfica” que a artista adota, mostra-se determinante para evidenciar as intensas mudanças subjetivas e estruturais desencadeadas pela saída do país de origem. É nessas travessias que despontam novas cartografias identitárias, nas quais a performance, o corpo e a performance funcionam como dispositivos de reexistência.

Referências

- BAKHTINE, M. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 2001.
- BECKER, H. S. **Art worlds**. Londres: University of California Press, 1984.
- BENJAMIN, W. **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BENJAMIN, W. **Sobre a arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BENNETT, A.; KAHN-HARRIS, K. (ed.). **After subculture: critical studies in contemporary youth culture**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.
- BHABHA, H. **El compromiso con la teoría**. El lugar de la cultura, 2002, p. 39–60.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 1998.
- BRAH, A. **Cartographies of diaspora: Contesting identities**. London: Routledge, 2005.
- BUTLER, J. Gender as performance. In: BUTLER, J. **A Critical Sense**. London: Routledge, 2013. p. 109–125.

- BUTLER, J. Sovereign performatives in the contemporary scene of utterance. **Critical Inquiry**, v. 23, n. 2, p. 350–377, 1997.
- CAMILLERI-CASSAR, F. Living on the edge: Migrant women in Malta. **International Journal of Comparative and Applied Criminal Justice**, v. 35, n. 3, p. 193–206, 2011.
- CARLING, J. Gender dimensions of international migration. **Global Migration Perspectives**, n. 35, p. 1–28, 2005.
- CLIFFORD, J. Diasporas. **Cultural Anthropology**, v. 9, n. 3, p. 302–338, 1994.
- COHEN, R. **Global diasporas**. An introduction. London: UCL Press, 1997.
- COLLIE, M.; MAIA, R. Drawing Oblivion: Slits, holes, cracks and portals. **Performance Research**, v. 27, n. 8, p. 63–68, 2022.
- COLLINS, P. H. Gender, black feminism, and black political economy. **The Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 568, n. 1, p. 41–53, 2000.
- CRENSHAW, K. Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241–1299, 1991.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Psychoanalysis and Ethnology. **SubStance**, v. 4, n. 11/12, p. 170–197, 1975.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **A thousand plateaus**: Capitalism and schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. Autoethnography: an overview. **Historical Social Research/Historische Sozialforschung**, v. 36, n. 4, p. 273–290, 2011.
- FERREIRA, L. A. **Rubiane Maia: corpo em estado de performance**. Vitória: ES: Grafita Gráfica e Editora, 2021.
- FERREIRA, L. A. A espiral poética e o tempo da criação em Rubiane Maia: notas em processo. **Manuscrita: Revista De Crítica Genética**, n. 42, p. 67–88, 2020.

- FOUCAULT, M. La arqueología del saber. **La arqueología del saber**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- FOUCAULT, M. My body, this paper, this fire. **Oxford Literary Review**, v. 4, n. 1, p. 9–28, 1979.
- GILROY, P. Diaspora. **Paragraph**, v. 17, n. 3, p. 207–212, 1994.
- GUERRA, P. Derivas, resistências, artes no/pelo Antropoceno. **Farol**, v. 20, n. 31, p. 38-43 2024a.
- GUERRA, P. Fanzines e (eco) feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno. **Arte & Ensaios**, v. 29, n. 45, p. 234-261, 2023a.
- GUERRA, P. Free punk: um caleidoscópio chamado Ondina Pires = Free punk: a kaleidoscope called Ondina Pires. **Revista Territórios & Fronteiras**, v. 17, n. 1, p. 159-182, 2024b.
- GUERRA, P. Réquiem para Dois Rios: contributos para uma discussão acerca do ativismo ambiental indígena e ecofeminista no Sul Global. **Caiana**, v. 22, p. 15-29, 2023b.
- GUERRA, P. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. **Cultural Trends**, v. 30, n. 2, p. 122–138, 2021b.
- GUERRA, P. Continuarei em busca do meu lugar: mulheres, migrações e música. **Revista Nava**, v. 6, n. 1 e 2, p. 42-70, 2021a.
- GUERRA, P. Um lugar sem lugar... no rock português. **Outros Tempos**, v. 17, n. 29, p. 181-204, 2020.
- GUERRA, P.; OLIVEIRA, C. de. Always So Mimoso: The Re-signification of Human and Post-human Bodies in the Global South. **International Journal of Arts Theory & History**, v. 18, n. 1, 2023c.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7–41, 1995.

- HARDING, S. G. (ed.). **The feminist standpoint theory reader: intellectual and political controversies**. New York: Psychology Press, 2004.
- HARTMAN, S. V. From Scenes of Subjection. *In: The performance studies reader*. 3. ed. London: Routledge, 2025. p. 308–317.
- hooks, b. An aesthetic of blackness: strange and oppositional. **Lenox avenue: a journal of interarts inquiry**, v. 1, p. 65–72, 1995.
- hooks, b. Choosing the margin as a space of radical openness. *In: hooks, b. Women, knowledge, and reality*. 2. ed. London: Routledge, 2015. p. 48–55.
- HOPPER, G. Women in art: the last taboo. **Journal of Art & Design Education**, v. 20, n. 3, p. 311–319, 2001.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 935–952, 2014.
- MAIA, R. rubianemaia. **rubianemaia**. [S. l.: s. n.], 2023. Disponível em: <https://www.rubianemaia.com/>.
- MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- NEIL, M. A. Affective migration: Using visceral approach to access emotion and affect of Egyptian migrant women settling in the Region of Waterloo, Ontario, Canada. **Emotion, Space and Society**, 25, p. 37–43, 2017.
- OLIVEIRA, C. de; GUERRA, P. Procurando Diva no Sul Global: feminismo, arte e política. **ARS (São Paulo)**, v. 19, n. 42, p. 749–808, 2021.
- OLIVEIRA, C. de; GUERRA, P. Seguimos numa busca incessante por um lugar na história: Amuamas, Juliana Notari e ecofeminismo. **História da Historiografia**, v. 16, 2023, e1991.

- PEREIRA, A. K. **Escritas insubmissas: indisciplinando a História com Hortense Spillers e Saidiya Hartman**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 14, n. 36, p. 481–508, 2021.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RIBEIRO, G. Imagens, vozes e identidade nas práticas artísticas latino-americanas. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, 27(48), 2023, <https://doi.org/10.22456/2179-8001.13620>.
- ROLNIK, S. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- SAFRAN, W. Diasporas in modern societies: Myths of homeland and return. **Diaspora: A Journal of Transnational Studies**, v. 1, n. 1, p. 83–99, 1991.
- SANTANA, A. Circuits of Invisibility. **Lateral**, v. 5, n. 2, 2016.
- SCHECHNER, R. **Performance studies: an introduction**. London: Routledge, 2017.
- SCHNEIDER, R. **The explicit body in performance**. London: Routledge, 2013.
- SHIVA, V.; MIES, M. **Ecofeminism**. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- SIEGENTHALER, F.; BUBLATZKY, C. (Un) Sighted Archives of Migration – Spaces of Encounter and Resistance: An Introduction. **Visual Anthropology**, 34, p. 283–295, 2021.
- SOUZA, S. A deriva de Rubiane Maia entre o corpo-território no Sul Global. **Farol**, 20.31, p. 97–112, 2024.
- TAYLOR, D. From the archive and the repertoire. In: **The performance studies reader**. London: Routledge, 2025. p. 33–42.