

GUERRILHA PICTÓRICA: O USO DA PINTURA EM UMA ABORDAGEM FEMINISTA PRETA COMO FERRAMENTA DE CRÍTICA SOCIAL NO CONTEXTO URBANO PERIFÉRICO

*Dalva França de Assis¹
Mariurka Maturell Ruiz²*

Resumo: Este artigo discute como a minha produção pictórica (feminista, preta e periférica), em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), tem levado pautas e questionamentos sociais para a academia, reinventado as estratégias de ativismo periférico preto em locais fechados e excludentes como as galerias e museus de arte de Florianópolis. As discussões sobre o combate à violência urbana contra pessoas pretas e a reivindicação do direito do corpo preto ocupar (usar e usufruir) os espaços públicos no Brasil gerou esta escrita que tem como estudo de caso central a exposição *Em Legítima Defesa*, na Galeria Lama, em Florianópolis, exibida em 2025, conectada a um diálogo imagético e político com minha dissertação de mestrado intitulada *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma Mulher Artista Preta no Combate ao Racismo Estrutural*. Partindo das epistemologias feministas negras, dos estudos contracoloniais (Santos, 2023) e da metodologia da *escrivência* de Conceição Evaristo (2020), discorro como a poética artística pode se transformar em ferramenta de luta por meio de suportes não convencionais, imagens midiáticas de violência urbana, objetos domésticos e símbolos estatais na criação de objetos que denunciam de forma radical o genocídio de corpos pretos e periféricos. Argumento ainda que minha produção constitui uma forma de ativismo direto estético que pretende tensionar regimes de visibilidade quanto ao direito de ocupar o espaço público sem ser assassinado pelo Estado. Dessa forma, reflito sobre o papel da arte visual e das performances na reinvenção do ativismo direto e na ocupação do espaço público.

Palavras-chave: arte preta periférica; feminismo negro; racismo estrutural; ativismo periférico negro; ocupação do espaço público.

¹ Doutoranda e mestre em processos artísticos contemporâneos pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) e licenciatura em Artes Visuais pela mesma universidade. Nasceu na Vila Falchi, na cidade de Mauá, região metropolitana de São Paulo e atualmente vive em Florianópolis, Santa Catarina. <http://lattes.cnpq.br/9162759842794630>. <https://orcid.org/0000-0002-4110-598X>. dalvadassis@gmail.com

² Co-orientadora. Formada em História da Arte e mestre em Estudos Cubanos e do Caribe pela Universidade de Oriente (Cuba), é doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com pós-doutorado em História (PPGH/UDESC) e em Artes Visuais (PPGAV/CEART/UDESC). <http://lattes.cnpq.br/5720807370747809>. <https://orcid.org/0000-0003-4249-2958>. mariurkamaturell@gmail.com

PICTORIAL GUERRILLA: THE USE OF PAINTING WITHIN A BLACK FEMINIST APPROACH AS A TOOL FOR SOCIAL CRITIQUE IN PERIPHERAL URBAN CONTEXTS

Abstract: This article discusses how my pictorial production (feminist, Black, and peripheral) developed within the Graduate Program in Arts at the State University of Santa Catarina (UDESC), has brought social agendas and critical debates into the academy, reinventing strategies of Black peripheral activism within closed and exclusionary spaces such as galleries and art museums in Florianópolis. The discussions surrounding the fight against urban violence targeting Black people and the claim for the right of the Black body to occupy (to use and inhabit) public spaces in Brazil gave rise to this text, which takes as its central case study the exhibition *Em Legítima Defesa*, presented at Galeria Lama in Florianópolis in 2025, and connected through an imagetic and political dialogue with my master's thesis entitled *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma Mulher Artista Preta no Combate ao Racismo Estrutural* (Survival Manual: Struggles of a Black Woman Artist in the Fight Against Structural Racism). Drawing on Black feminist epistemologies, counter-colonial studies (Santos, 2023), and Conceição Evaristo's methodology of *escrevivência* (2020), I discuss how artistic poetics can become a tool of struggle through the use of non-conventional supports, mediatized images of urban violence, domestic objects, and state symbols in the creation of works that radically denounce the genocide of Black and peripheral bodies. I further argue that my production constitutes a form of direct aesthetic activism that seeks to challenge regimes of visibility and to assert the right to occupy public space without being murdered by the State. In this way, I reflect on the role of visual art and performance in the reinvention of direct activism and in the symbolic and material struggle over public space.

Keywords: peripheral Black art; Black feminism; structural racism; peripheral Black activism; occupation of public space

GUERRILLA PICTÓRICA: EL USO DE LA PINTURA EN UN ENFOQUE FEMINISTA NEGRO COMO HERRAMIENTA DE CRÍTICA SOCIAL EN EL CONTEXTO URBANO PERIFÉRICO

Resumen: Este artículo analiza cómo mi producción pictórica (feminista, negra y periférica), desarrollada durante mis estudios de posgrado en el programa PPGAV de la UDESC en Santa Catarina, ha llevado problemáticas y cuestionamientos sociales a la academia, reinventando estrategias de activismo periférico negro en espacios cerrados y excluyentes como galerías de arte y museos en Florianópolis. Las discusiones sobre la lucha contra la violencia urbana contra las personas negras y la reivindicación del derecho del cuerpo negro a ocupar (usar y disfrutar) los espacios públicos en Brasil dieron origen a este escrito, que utiliza como caso de estudio central la exposición "En Legítima Defensa", en exhibición en la Galería Lama de Florianópolis hasta el 6 de diciembre de 2025, vinculada a un diálogo imaginario y político con mi tesis de maestría titulada "Manual de Supervivencia: Luchas de una Artista Negra en la Lucha Contra el Racismo Estructural". Partiendo de las epistemologías feministas negras, los estudios contracoloniales (Santos, 2023) y la metodología de "escrevivência" (escritura desde la experiencia vivida) de Conceição Evaristo (2020), analizo cómo la poética artística puede convertirse en una herramienta de lucha mediante el uso de soportes no convencionales, imágenes mediatizadas de violencia urbana, objetos domésticos y símbolos estatales en la creación de obras que denuncian de manera radical el genocidio de cuerpos negros y periféricos. Sostengo además que mi producción constituye una forma de activismo directo estético que busca tensionar los regímenes de visibilidad y afirmar el

derecho a ocupar el espacio público sin ser asesinado por el Estado. Finalmente, destacó el papel del arte visual y de las performances en la reinención del activismo directo y en la disputa por el espacio público.

Palabras clave: arte negra periférica; feminismo negro; racismo estrutural; activismo periférico negro; ocupación del espacio público

Introdução

Para mulheres pretas como eu, o ato político de vivência nunca foi o suficiente para garantir uma íntegra continuidade de existência. A invisibilidade e o genocídio colonial me obrigam a verter o meu viver em constante luta de sobrevivência. Com este fato, está intrincado o meu fazer artístico (Figura 1) que consequentemente carrega as vozes de muitas mulheres pretas que ainda lutam contra as sanhas físicas e epistemológicas dentro das periferias do estado de São Paulo. As táticas artísticas que desenvolvemos (eu e elas) e que nos fazem acessar o espaço público (que ao mesmo tempo é urbano) através do pixo e do graffiti, só surtem efeitos quando transformam a experiência singular de cada uma em luta coletiva.



Figura 1. Dalva França de Assis pixando a palavra “Resista” em uma rua do centro da cidade de Mauá, cidade da Região Metropolitana de São Paulo, durante o protesto contra a desocupação da Casa Helenira Preta, 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

Deste modo, a função artística preta e periférica se projeta ao encontro dos olhos da nossa sociedade para denunciar crimes que muitas vezes são inconscientemente naturalizados em nosso país; nenhuma mulher preta (criança ou adulta) está imune às violações desse Estado que ainda carrega complexos coloniais do racismo escravagista. Como diz Sueli Carneiro (2019, p. 156), “todos nós (homens e mulheres) sabemos que após a abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, a

população negra não foi integrada à sociedade; ela permaneceu discriminada à margem das mudanças estruturais que ocorreram na economia que hoje reflete a falta de recursos nas periferias”. A partir do momento em que constato que a arte produzida pelas minhas mãos e escrita através da minha *escrivência* (Evaristo, 2020) pode se transformar em objeto de guerrilha contra o racismo estrutural e seus tentáculos, utilizo este artigo como forma de propagação dessa arte estratégica de sobrevivência marginal para que muito mais pessoas, especialmente as brancas que estão no topo das produções acadêmicas do país, pesquisem e criem conteúdos que também denunciem o nosso genocídio. A ideia é instigar a branquitude a refletir sobre tais injustiças e perceber seus privilégios. Com isso, desenvolvo duas questões sudeadoras que percorrem este artigo: de que modo a ocupação do espaço público pelo corpo poético de uma mulher preta se torna estratégia de sobrevivência e pedagogia antirracista? Quais poéticas insurgentes emergem da fricção entre autobiografia, violência de Estado e materialidade estética?

Partindo das reflexões e métodos desenvolvidos na minha dissertação de mestrado *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural*, construo um combate pictórico sustentado por um horizonte de luta que combina feminismo negro, *escrivência* e contracolonialismo. Minha produção não pretende ocupar apenas o espaço simbólico da representação estética, mas operar por meio dela uma prática de enfrentamento das estruturas racistas que forjam, na força de tiros e cassetetes, a experiência pessoal de sujeitos pretos nos espaços públicos das cidades brasileiras. Daí, o questionamento crítico sobre a inacessibilidade do espaço público transforma o ato de pintar em dispositivo de denúncia, reivindicação e reconfiguração sensível das problemáticas sociais. É neste contexto territorial urbano que emerge a noção de *guerrilha pictórica*³ como um procedimento que articula a potência de imagem e a escrita insurgente.

A *guerrilha pictórica* designa a minha produção artística como uma prática de enfrentamento que utiliza a pintura como mecanismo simbólico de denúncia da violência racial, de contestação do controle estatal sobre os corpos pretos e reconfiguração dos regimes de visibilidade que historicamente marginalizam esses corpos. Considero-a uma estratégia de intervenção tanto estética quanto política, que mobiliza elementos autobiográficos, imagens midiáticas de brutalidade policial, objetos domésticos e símbolos estatais para criar uma poética de resistência que atua simultaneamente no campo da arte e na esfera pública. Nesse contexto, a *guerrilha pictórica* se afirma, como um dispositivo de sobrevivência e um gesto de contra-narrativa, onde a materialidade da pintura se transforma em instrumento combativo que tensiona instituições excludentes (museus, galerias e o próprio espaço urbano) para reforçar a existência de uma pedagogia antirracista fundada em um corpo preto e periférico.

Assim, a minha poética também não busca a neutralidade estética, mas ação pessoal que gesta o conflito através do confronto: ela inverte hierarquias raciais, desmonta iconografias coloniais, reinscreve memórias e expõe os mecanismos de segregação que atravessam a vida de mulheres pretas e periféricas a luz dos debates acadêmicos. A prática pictórica torna-se, deste modo, uma tecnologia de sobrevivência, capaz de disputar narrativas e incomodar o olhar hegemônico que historicamente produziu imagens de violência, apagamento e estigmatização contra corpos como o meu. Contudo, penso que é urgente a divulgação e reflexão sobre todas as produções pictóricas pretas, periféricas e feministas que estão surgindo no Brasil contemporâneo. Só dessa maneira, essa linguagem genuinamente social de arte pode afrontar o conservadorismo elitista dos periódicos e

³ Nota das autoras (N.A): É importante apontar que existe outra forma de expressão artística não convencional que utiliza espaços públicos para intervenções conhecida como *arte de guerrilha* (Chagas, 2019; Morais, 1970; Pignatari, 2004). Contudo, essa noção é limitada para os interesses da minha produção, pois, ao privilegiar a ruptura performativa e a ação direta, muitas vezes situada no espaço público, tende a desconsiderar o papel das instituições culturais e dos circuitos artísticos, espaços onde minha obra também circula.

ativar discussões políticas no campo das artes visuais.

Cabe dizer que a ocupação do espaço público pelo corpo poético de uma mulher preta opera, neste contexto, como uma prática de pedagogia antirracista que se produz no ato de existir e resistir. O gesto de estar, circular, reivindicar presença e produzir imagem no espaço urbano desloca a narrativa racializada da ausência e reinscreve a memória do corpo preto como fonte contemporânea de conhecimento. Tal presença performativa desloca espectadores e intenta o olhar, instaurando um processo de aprendizagem que não se dá pela transmissão normativa, mas pela experiência estética e política do encontro. Ao inscrever sua própria corporeidade como campo de disputa, transformo o espaço público em sala de aula expandida, onde a pedagogia emerge das fricções entre afeto, dor, denúncia e desejo, oferecendo uma forma radical de ensinar e aprender sobre raça, cidadania e sobrevivência.

Na minha exposição *Em Legítima Defesa*, exibida na Galeria Lama em Florianópolis em 2025, o entendimento de *guerrilha pictórica* é ampliado ao reunir obras que apontam diretamente as estruturas repressivas do Estado brasileiro, evidenciando como a política de segurança pública, o aparato policial e os discursos midiáticos produzem e legitimam a morte de corpos pretos e periféricos. As pinturas que compõem a mostra estão marcadas por gestos incisivos, cores que evocam a brasilidade e dispositivos simbólicos que reconfiguram bandeiras, panos de chão e iconografias religiosas. A exposição articula poética e dor, revelando o modo como o racismo estrutural cria impedimentos tanto no espaço urbano quanto na luta coletiva. No momento em que integro as estratégias de sobrevivência antirracistas à apropriação de imagens hegemônicas da história da arte utilizando a *Inversão Pedagógica*⁴, exijo também o direito às galerias de arte como extensão das vivências periféricas e como locais ativadores de reflexões sobre a ocupação do espaço público.

A arte que produz dentro do campus da universidade não se limita ao ateliê porque a sua função é expandir para o espaço externo, pois é de lá que surge a sua voz. Essa arte é ação, contra-ataque, ruptura e cura colonial.

Neste artigo organizo três textos e uma conclusão a fim de desenvolver uma leitura de base sobre a minha produção artística e as pesquisas que realizo no Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC): **1. A poética de combate: o que uma mulher artista preta e periférica pode fazer diante das chacinas urbanas**, investiga como utilizo atravessamentos sociais para compor uma perspectiva preta, periférica e feminista da produção de arte e de como ela pode se tornar uma ferramenta capaz de reposicionar sujeitos historicamente silenciados e produzir novas alianças entre arte, luta e experiência urbana; **2. Guerrilha pictórica como estratégia de reexistência preta e periférica** tensiona a urgência da valorização e evidenciação das práticas pictóricas de mulheres periféricas insurgentes no Brasil contemporâneo e como essa produção tem deslocado o entendimento tradicional da pintura para um campo de ação que articula corpo, território e política, descolando o protagonismo do ateliê para as ruas; **3. Feminismo negro, territorialidade e a contracolônização da imagem** trago o pensamento preto e periférico elaborado no *Manual de Sobrevivência* para criar um diálogo honesto com os espectadores das minhas obras, baseado nos ensinamentos de Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2019) e Cida Bento (2022).

⁴ N.A: A *Inversão Pedagógica* é um procedimento artístico e, ao mesmo tempo, um conceito teórico que consiste em apropriar-se de imagens hegemônicas, especialmente aquelas que naturalizam violências contra corpos negros, e inverter a hierarquia racial nelas contida, trocando lugares e papéis para provocar empatia, sensibilização e consciência sobre a injustiça e a violência do racismo estrutural (Assis, 2024).

Assim, desse embate entre autobiografia, violência de Estado e materialidade estética, emerge o que denomino *poéticas insurgentes*, entendidas como modos de criação que subvertem tanto os regimes de visibilidade quanto os enquadramentos coloniais do corpo preto. Entre elas, destaco: a poética da sobrevivência, que reinscreve o corpo como testemunho vivo da continuidade da resistência negra; a poética da denúncia, que expõe a brutalidade estatal e desnaturaliza o genocídio da população preta; a poética doméstica radical, que desloca objetos cotidianos para instaurar um vocabulário de enfrentamento; e a poética do corpo insurgente, em que a materialidade pictórica se articula à performance para produzir presença política. Essas poéticas, em conjunto, instauram uma estética contra-hegemônica que se alimenta da vida vivida, do risco cotidiano e do gesto de contrariar, pelo próprio fazer artístico, as formas históricas de silenciamento.

1. A poética de combate: o que uma mulher artista preta e periférica pode fazer diante das chacinas urbanas

A série *Nove Jovens Mortos* (figura 2), retrata as vítimas da chacina ocorrida em 1º de dezembro de 2019 na favela de Paraisópolis, zona sul de São Paulo. Ela é um exemplo contundente da maneira como a poética pessoal pode se articular com a vivência periférica e denunciar o abuso policial em espaços públicos desses locais. Nove jovens negros, sete negros e dois brancos, entre 14 e 23 anos, foram mortos após uma operação policial que utilizou bombas de gás, cassetetes e armas de contenção para dispersar participantes do baile funk DZ7, em Paraisópolis. Esses corpos, empurrados, encurralados e asfixiados, tornaram-se símbolos da política de morte que recai sistematicamente sobre sujeitos negros periféricos. Pessoas como eu são diariamente oprimidas e assassinadas pelas estruturas racistas brasileiras.



Figura 2. Dalva França de Assis, *Série Nove jovens mortos em Paraisópolis*. Acrílica e óleo sobre madeira, 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

O *Atlas da Violência 2024* (relatório anual do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada IPEA e do Fórum Brasileiro de Segurança Pública FBSP que analisa dados sobre criminalidade e violência no Brasil) aponta que a maioria das vítimas de homicídio no Brasil são pessoas pretas. O mesmo relatório também mostra o número alarmante de 46.409 pessoas assassinadas no Brasil em 2024, das quais 76,5% eram pessoas negras. Ao pintar os jovens Mateus, Denys, Luara, Gustavo, Eduardo, Marcos, Denny, Gabriel e Bruno, trago o conceito que o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) denomina de necropolítica; discorrendo sobre as teorias de Michel Foucault, que refere o período colonial como experimento biopolítico moderno:

Na formulação de Foucault, o biopoder, parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) de ‘racismo’ (Mbembe, 2018, p. 18).



Figura 3. Dalva França de Assis, *Um dia na Penha*, acrílica sobre tela, 100 cm x 60 cm, 2025. Fonte: Arquivo pessoal.

Na exposição *Em Legítima Defesa* (2025) (figuras 4 e 5), a curadora, Dra. Mariurka Maturell Ruiz, criou um título que denuncia a perversão linguística que busca converter chacinas em atos de proteção estatal dos territórios de favelas e periferias, especialmente do Rio de Janeiro e de São Paulo. A estratégia é subverter a retórica argumentativa da polícia. Ao expor, por meio da materialidade pictórica, a violência que incide sobre corpos negros através de sangue, fragmentos, sombras, ausências, sem recorrer à literalidade fotográfica, aproprio-me de saberes coloniais como pintura em tela para denunciar crimes contra colonizados, com uma paleta de cor ora densa, ora raspada. Feita em pequenos formatos, a série produz a sensação de sufocamento, enquanto as camadas de tinta evocam a repetição histórica da brutalidade estatal. Assim como *Nove jovens mortos* (Figura 2), outra obra, *Um dia na Penha* (Figura 3), denuncia uma ação policial realizada no Rio de Janeiro que culminou com 115 mortos, segundo a matéria online da BBC News.

Minha poética, ao contrário do que a imprensa e as mídias digitais naturalizam — a banalização do

extermínio negro no espaço urbano —, assume o papel de denunciar esses casos, deslocando a violência cotidiana que ocorre nas favelas para galerias e universidades, ou seja, instigando o espectador (que na grande maioria são pessoas brancas) a refletir sobre seus injustos privilégios⁵. É nesse horizonte que *Um dia na Penha* (2025) se configura como um modo de eternizar publicamente uma morte irreparável. A tela mostra mãe e filho, ambos negros, em uma cena no qual a mãe protege seu guri segurando-o pelo braço enquanto ele sangra sem que ela perceba; uma morte pré definida para todos os jovens moradores de comunidade que não atendem às expectativas raciais padronizadas pela elite branca do Brasil.

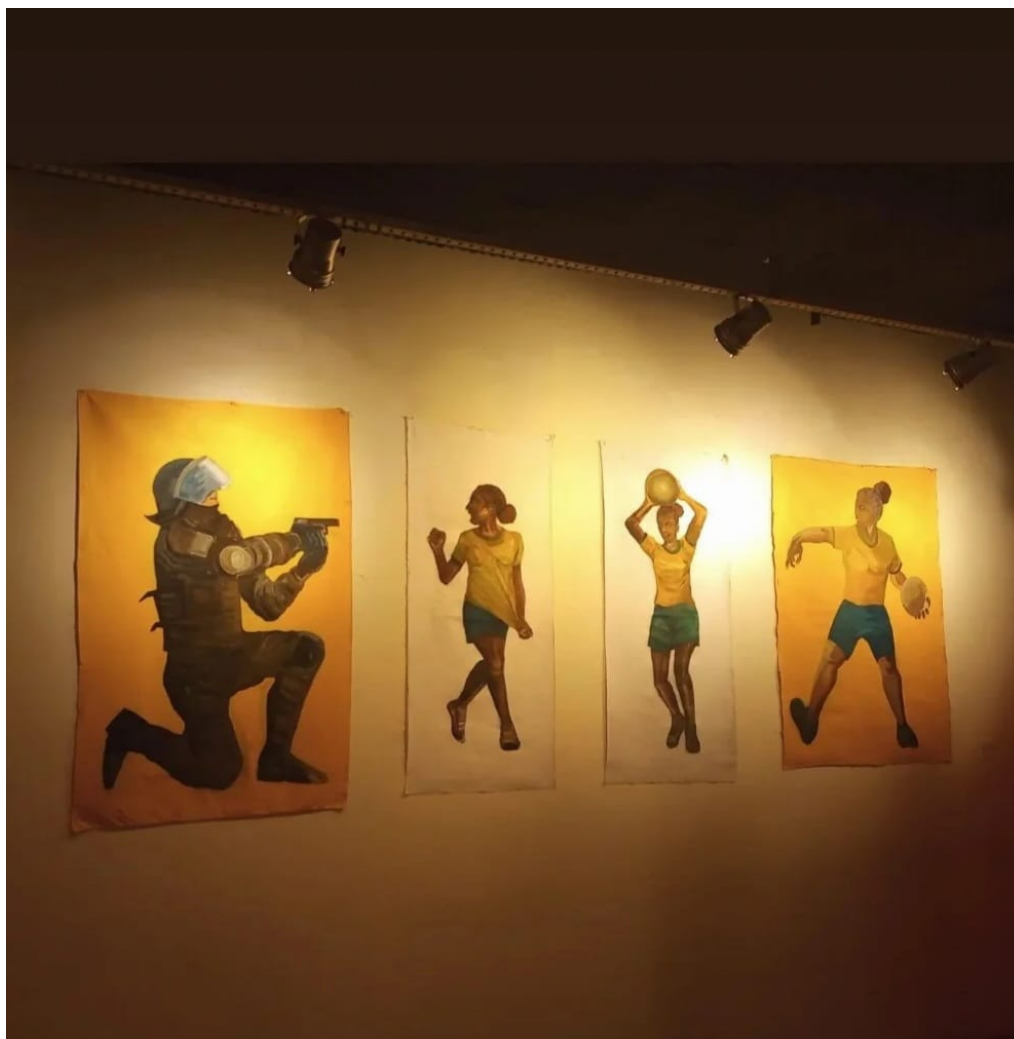


Figura 4. Exposição *Em Legítima Defesa*, Galeria Lama, Florianópolis, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

⁵ N.A: Para aprofundar os debates sobre o privilégio branco, podem ser lidos *O pacto da branquitude*, de Cida Bento (2022), e *O contrato racial*, de Charles W. Mills (2023), para citar apenas alguns.



Figura 5. Exposição *Em Legítima Defesa*, Galeria Lama, Florianópolis, 2025.
Fonte: Arquivo pessoal.

Esse fato também se articula ao conceito da minha metodologia chamada *Inversão Pedagógica* (Assis, 2024), quando desloco a lógica da narrativa dominante, ou seja, enquanto o Estado nega dignidade, a pintura traz a dignidade. Além disso, a poética artística é o antônimo da morte porque o ato de pintar eterniza o momento retratado. Tal processo aproxima-se, ainda, da ideia de contracolonização do mestre piauiense Nego Bispo (1959-2023), segundo qual a resposta ao colonialismo não se dá apenas por oposição, mas por uma reorganização ética do sensível como mostra o título do seu livro *A terra dá, a terra quer* (2023). Retratar os jovens mortos e materializar a chacina da Penha é também uma forma mínima de devolver ao território da comunidade tudo aquilo que lhe foi retirado como as suas vidas, suas histórias e a possibilidade de existir sem medo e questionar a sociedade acerca da violência que nos acomete diariamente.

Dialogando também com Grada Kilomba (2019), pode-se dizer que a *poética de combate* devolve voz e rosto àqueles que foram silenciados pela história. Lélia Gonzalez (2020) amplia o entendimento desse gesto pictórico ao situá-lo no horizonte da *Amefricanidade*, conceito que evidencia a formação histórica das populações negras das Américas, submetidas a processos de desumanização e que hoje experienciam os horrores de uma herança pesada que exige que sejamos (eu e as pessoas pretas) produtoras de modos de resistência, inclusive nas artes visuais, para sobreviver nos espaços públicos. A minha poética afirma a presença amefricana (Gonzalez, 2020) nesses espaços. Se ainda temos que lutar pelo simples direito de deambular pelos espaços públicos sem que isso represente o risco de morrer, há algo muito errado que é proveniente do tronco e da chibata que ainda punge em nossa sociedade.

Para bell hooks (1995), a arte negra constitui sempre gesto de cura, resistência e sobrevivência. Ao enfrentar a violência que atinge corpos pretos, o que me resta fazer é criar meios e modos de ferramentalizar a arte. Ao imortalizar rostos interrompidos pela polícia, interrompo (também) simbolicamente o esquecimento da violência cometida a essas pessoas pretas. Ainda em diálogo com bell hooks, penso que o fazer artístico é uma intervenção radical que desenvolve atitudes revolucionárias em relação à racialização e representação dados a nós. Também penso nas imagens de forma questionadora e crítica, como na pintura *Quem Segrega o Estado* (figura 6) que explicita de forma crua a truculência das abordagens policiais nas periferias brasileiras. Esta obra utiliza uma representação da bandeira de São Paulo, na qual aproprio e intervenho em sua simbologia: uma das bandeiras aparece sem o mapa do Brasil enquanto a outra santifica o soldado que enquadra as vítimas nas próprias listras da bandeira. Nestas imagens, o que é denunciado e questionado são as estruturas racistas do Estado paulista. A última bandeira inverte pedagogicamente a posição servil do soldado praça, que é ciente de que ele também é um trabalhador e serve de bucha de canhão para oprimir as populações desassistidas no Estado.



Figura 6. Dalva França de Assis, *Quem Segrega o Estado?*, Acrílica e óleo sobre pano de chão, 2023. Fonte: Arquivo pessoal.

De fato, fui influenciada por outros pensadores pretos que carregam os mesmos anseios que os meus. Por essa razão, a inversão pedagógica conversa com a ideia de contracolônização proposta por Nego Bispo (2023), de acordo de que a resposta ao colonialismo não se resume à oposição, mas na reorganização ética e sensível do mundo como refere. O gesto pictórico é transformado em uma tática contra-colonial que tenta reescrever o vínculo entre memória, território e justiça na contemporaneidade.

Desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem. Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (hooks, 2019, p.29).

A minha poética também se insere, portanto, em um campo de disputa narrativa no qual ela luta contra as imagens hegemônicas produzidas pelas mídias brancas baseadas nos discursos governamentais que criminalizam mortos e naturalizam suas mortes, legitimando sua eliminação como política de Estado.

Contra esse fluxo, a minha produção artística atua como testemunha ativa que denuncia e “contra-arquiva” nossos corpos. Ao assumir o risco ético de representar de forma denunciante a dor coletiva e eternizar, através da pintura, rostos que o Estado quer apagar, transformo a minha poética em arena política e a minha pintura em prática urbana autenticamente preta, periférica e feminista.

2. *Guerrilha pictórica* como estratégia de reexistência preta e periférica

A emergência de práticas pictóricas insurgentes no Brasil contemporâneo tem deslocado o entendimento tradicional da pintura para um campo de ação que articula corpo, território e política. Nesse movimento, o conceito de *guerrilha pictórica* surge como ferramenta estética e tática, acionando a pintura como dispositivo de enfrentamento às violências estruturais que organizam as cidades brasileiras. Tal perspectiva não é apenas formal, ela se alimenta de epistemologias periféricas, feministas e negras, reconhecendo a produção artística como forma de reexistência (hooks, 2010). Com a *guerrilha pictórica* tento poeticamente restituir humanidade e singularidade de pessoas pretas que vivem nas favelas, comunidades e periferias; pessoas oprimidas historicamente e que a mídia e a elite enxerga como descartáveis.

A partir do uso das estratégias do *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural* (Assis, 2024), uma obra que articula autobiografia, crítica social e *guerrilha pictórica* se inscreve no rol de produção de práticas que não dissociam o contexto histórico dos meios de sobrevivência contemporâneos. O pixo, as *Inversões Pedagógicas* de obras europeias, acompanham um percurso no qual resgato a minha ancestralidade africana para compor um repertório artístico que ultrapassa a noção de objeto para se aproximar de uma metodologia prática de combate ao racismo estrutural (incluindo a história da arte e as mídias) que, transformada em transgressão artística, gráfica e pictórica, se torna capaz de desestabilizar imagens hegemônicas e expor (denunciar) seus alicerces coloniais.

Nesse sentido, a pintura deixa de ser uma superfície de contemplação e torna-se campo de disputa de direitos de povos até então oprimidos. Na obra *Bandeira Ensanguentada* (2023) (figura 7), tensiono a suposta neutralidade dos símbolos estatais juntamente com as narrativas jornalísticas policiais dos cronistas de rádio da década de 1980, Afanasio Jazadji (1950) e Gil Gomes (1940-2018). O gesto pictórico, quando situado na experiência preta e periférica, opera como contra-ataque periférico ante a voz opressora dos radialistas acima citados. Num movimento de recusa à estetização da violência, simultaneamente crio uma proposição ética e política ao questionar sobre quem tem o direito de narrar e quem tem o direito de existir (Mbembe, 2018), a narrativa deste recorte, se reduz no direito de fala de Jazadji e Gomes. No tecido de *Bandeira ensanguentada* transcrevo um trecho do livro *Rota 66* (1992), do jornalista Caco Barcellos, o qual investiga o assassinato de Daniel Bispo, trabalhador evangélico morto na década de 1980 por soldados de uma viatura da ROTA e noticiado como “bandidão” no Programa de Jazadji. Jazadji transmitia o programa Patrulha da Cidade na Rádio Globo de São Paulo no qual narrava de forma espetacular as ações da Polícia Militar de São Paulo.



Figura 7. Dalva França de Assis, *Bandeira Ensanguentada*, acrílica sobre bandeira de silk-screen, 2023.
Fonte: Arquivo pessoal.

A mídia sempre retratou a periferia como um barril de pólvora pronto para ser dinamitado. A favela, mantida de forma insalubre pelos órgãos de saúde pública, se torna o lugar perfeito para a Polícia Militar praticar as suas atrocidades sem incomodar os demais integrantes da sociedade (os chamados burgueses); cria-se no imaginário nacional a narrativa de que todo periférico e favelado é vagabundo ou bandido, uma manipulação de informações que faz com que parte da parcela burguesa da sociedade não compadeça das desgraças que acontecem nos locais mais pobres e pretos das cidades.

Como em um jogo de extremo desrespeito e violência, o corpo preto é rifado, abandonado à própria sorte e só continua vivo nesse tabuleiro colonial quem tem a sorte de nunca levar um enquadro ou uma bala no meio da cara como refere Barcellos:

Os PMs do patrulhamento das cidades brasileiras são orientados pelo comando de militares do Exército Nacional, que tem uma visão deformada do conceito de segurança pública. Obrigam seus comandados a praticar, com prioridade, a defesa da propriedade dos mais ricos. O resultado é o que se vê diariamente nas ruas. Uma perseguição violenta e sistemática exclusivamente contra o que eles chamam de marginal: o cidadão proveniente da maioria pobre que causa prejuízo à minoria rica da sociedade (Barcellos, 1992, p.25).

Inserida nesse horizonte de lutas, a exposição *Em Legítima Defesa*, evidencia que a *guerrilha pictórica* é também uma prática de sobrevivência territorial. As pinturas confrontam diretamente os dispositivos de racialização do Estado brasileiro, denunciando a violência cotidiana contra pessoas pretas nos diversos espaços públicos. O gesto rápido e irregular das pinturas expostas são indícios da violência das ações policiais (que em muito flertam com manobras escravagistas), ao mesmo tempo que as imagens produzidas por essas pinceladas são materializações de resistência preta. Na exposição, as pinturas não apenas expõem o trauma, elas também se tornam figuras afetivas a fim de aliviar a dor das feridas coloniais. Assim, a *guerrilha pictórica* se apresenta como pedagogia de enfrentamento e reinvenção, reconfigurando os imaginários urbanos ao inscrever nos muros, telas e bandeiras as experiências de quem historicamente é impedido de falar, e o ato de pintar se transforma numa forma de narrativa. Com essa carga gestual, a pintura se torna, sobretudo, a concretização de uma forma de existência política. Contudo, a *guerrilha pictórica*, ao ser atravessada por questões de raça, gênero e classe que não são somente minhas, transforma os códigos opressores em objetos artísticos reflexivos.



Figura 8. Dalva França de Assis, Cartaz da exposição *Em Legítima Defesa*, Galeria Lama, Florianópolis.
Fonte: Arquivo da galeria.

Ainda refletindo sobre os escritos da formulação de Conceição Evaristo (2017) em seu célebre *Olhos d'água*, quando ela afirma que “eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer”, tal enunciado opera como chave ética e insurgente ao testemunhar a pintura dos jovens. A recusa da morte física e simbólica imposta pelo Estado é despistada quando inscreve suas contestações no tecido sensível das tramas da cidade, afirmando, dessa forma, que pessoas pretas e periféricas não são descartáveis. Por isso, há uma necessidade urgente na minha poética de criar uma *guerrilha pictórica*, porque penso que não é natural que um país de maioria cristã se deleite assistindo o massacre da população mais empobrecida enquanto toma o seu pão e vinho nas redomas de suas igrejas.

Assim, o alargamento das bases da sociedade, auspiciado pela industrialização, ameaça não romper com a super concentração da riqueza, do poder e do prestígio monopolizado pelo branco, em virtude da atuação de pautas diferenciadoras só explicáveis historicamente, tais como: a emergência recente do negro da condição escrava à de trabalhador livre; uma efetiva condição de inferioridade, produzida pelo tratamento opressivo que o negro suportou por séculos sem nenhuma satisfação compensatória; a manutenção de critérios racialmente discriminatórios que, obstaculizando sua ascensão à simples condição de gente comum, igual a todos os demais, tornou mais difícil para ele obter educação e incorporar-se na força de trabalho dos setores modernizados. As taxas de analfabetismo, de criminalidade e de mortalidade dos negros são, por isso, as mais elevadas, refletindo o fracasso da sociedade brasileira em cumprir, na prática, seu ideal professado de uma democracia racial que integrasse o negro na condição de cidadão indiferenciado dos demais (Ribeiro, 1995, p. 234).

Conforme demonstram Aníbal Quijano (2005) e Walter D. Mignolo (2003) autores vinculados ao grupo Modernidade/Colonialidade (MCD), a modernidade não pode ser dissociada da colonialidade. Trata-se de um binômio estrutural, no qual a promessa de progresso moderno se sustenta na manutenção de hierarquias raciais, epistêmicas e de exploração. A ausência histórica de políticas robustas de enfrentamento ao escravismo no Brasil permite de forma escancarada que resquícios da colonialidade continuem operando no presente os modos de existir e contribuir com a continuidade da desigualdade no país.

A racialização, entendida como uma tecnologia política que distribui valor diferencial aos corpos, produz um ordenamento social que administra vulnerabilidades, impede acessos e expõe às violências. É nesse sentido que Achille Mbembe (2018) identifica a necropolítica como dispositivo de gestão da vida e da morte, no qual pessoas negras são sistematicamente expostas a danos, extermínio e precarização existencial. O capitalismo contemporâneo intensifica essa lógica quando

transforma corpos negros em dados, imagens de propriedade e mercadorias midiáticas em uma captura que opera tanto no nível estético quanto no econômico. Tal dinâmica ecoa diretamente com a denúncia formulada por Barcellos (1992).

Essa engrenagem de controle encontra hoje seu ponto mais agudo no encarceramento em massa de jovens negros. Segundo a escritora e antropóloga Juliana Borges (2018), que realiza pesquisas para demonstrar como o sistema penal brasileiro consolida a estrutura racial do poder, a lógica genocida que marca a experiência negra nas periferias urbanas e evidencia como o Estado brasileiro historicamente fabrica estereótipos racializados para justificar políticas punitivistas.

O *Manual de Sobrevivência: Lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural* não se apresenta como um guia convencional. Ele se constitui como um gesto político e estético, fruto de uma experiência pessoal que se expande e se materializa em uma dissertação de mestrado estruturada por práticas pictóricas revoltas. Esses gestos visuais operam como forma de insubmissão e denúncia, revelando que, ainda que eu viva distante da minha cidade periférica, carrego em mim as características herdadas do meu território de origem. O “Manual” torna-se, assim, um ato de insurreição e um registro sensível e potente das trajetórias de mulheres negras. Ele integra uma linhagem de pensamento e criação que dialoga com feministas negras de matriz decolonial, como Djamila Ribeiro (2017) e Lélia Gonzalez (2020), cujas obras pavimentam caminhos sólidos para estudantes negras e negros buscarem referências intelectuais, estéticas e políticas para compreender e enfrentar o racismo estrutural. Gonzalez (2020), ao nos dizer que a Amefricanidade é o reconhecimento da contribuição histórica das populações negras e indígenas na formação do continente, nos oferece uma ferramenta para compreender a centralidade do corpo negro como produtor de mundo e culturas, e não apenas como objeto de estudo, como acontece nas instituições e alguns de seus currículos racistas. De modo complementar, Conceição Evaristo (2017) nos lembra que a escrevivência nasce das dores, mas também das potências que emergem das vidas das mulheres negras, não como uma representação, mas como corpo-memória que reescreve a própria existência. Então o *Manual* também é parte desta história porque descreve a via de uma mulher preta nascida na pobreza que resiste até a pós-graduação em uma universidade pública majoritariamente branca.

3. Inversão Pedagógica, uma metodologia contemporânea para uma crítica histórica

A *Inversão Pedagógica* é uma metodologia desenvolvida durante a minha pesquisa de mestrado na qual me aproprio de imagens históricas de contexto racista e faço a inversão dos papéis sociais dos personagens a fim de estimular uma reflexão através do desconforto gerado pela observação da obra invertida. A principal função dessa “manipulação” é causar fissuras na base das hierarquias coloniais presentes na produção e circulação do conhecimento artístico no Brasil, especialmente das imagens que estão pulverizadas nas mídias e nas escolas públicas de educação básica, onde, inclusive, passei minha infância e parte da minha juventude. Digo que para teorizar a metodologia da *Inversão Pedagógica*, bebi um pouco da água da fonte da Pedagogia Histórico-Crítica, uma metodologia formulada pelo professor e filósofo Dermeval Saviani (1943), que na década de 1983 lançou o livro *Escola e Democracia*, no qual já denunciava os números alarmantes de evasão escolar (Saviani, 2012, p. 3), além de criticar os modelos excludentes da educação brasileira; uma educação na qual o ensino e aprendizado se dava por transmissão, a escola se transformava em um dos pilares estruturantes das exclusões sociais e conseqüentemente da marginalização de sua clientela, papel contrário às aspirações de educadores como Luiz Jorge Zanotti (1972, p.22), que enxergava nesta instituição um instrumento para converter os “súditos” em cidadãos, ainda “redimindo os homens de seu duplo pecado histórico: a ignorância, miséria moral, e a opressão, miséria política”.

No contexto artístico, penso que a *Inversão Pedagógica* tem papel de abordagem crítica porque instiga a reflexão do espectador. Um objeto que tenha referências insurgentes e epistemologias periféricas, cria diversos deslocamentos que reposicionam corpos, narrativas e formas de produção

historicamente marginalizadas. Ao reverter fluxos tradicionais de autoridade, elas produzem um campo de aprendizagem sensível e político, o qual intenciona acender uma faísca de luta contra todas as marginalizações cometidas aos corpos pretos. Para Saviani, o processo educativo parte da prática social, compreendida como totalidade concreta que antecede o ato educativo. Na *Inversão Pedagógica*, essa prática social é radicalmente territorializada porque nasce no seio de uma periferia e não nega os fatores sociais e culturais que nela borbulham. Assim, essa metodologia reconhece que tais práticas são atravessadas por racismo estrutural, desigualdade urbana, precarização, violências de Estado e racismo institucional.

A falta de disposição de abordar o ensino a partir de um ponto de vista que inclua uma consciência da raça, do sexo e da classe social tem suas raízes, no medo de que a sala de aula se torne incontrolável, que as emoções e paixões não sejam represadas. Em certa medida, todos nós sabemos que, quando tratamos em sala de aula de temas acerca dos quais os alunos têm sentimentos apaixonados, sempre existe a possibilidade de confrontação, expressão vigorosa das ideias e até de conflito (hooks, 2013, p. 55).

A lógica do termo *Inverção* é revisitar imagens coloniais e as inverter: retiro a lógica do suplício do corpo negro e devolvendo a ele humanidade, dignidade e centralidade. A minha formação em licenciatura me proporcionou experiências riquíssimas nas escolas públicas da cidade de Mauá, cidade da Região Metropolitana de São Paulo. No entanto, era explícito que mesmo com demandas e até questionamentos críticos, a maioria dos estudantes estavam seduzidos por tênis e camisetas de grifes, trabalhando ainda na menoridade para adquirir tais supérfluos. Não que eu pense que é errado desejar uma boa indumentária, mas a minha preocupação nessa constatação era o consumismo exacerbado sem pesquisar se as marcas tinham políticas ilibadas ou mesmo antirracistas. A problemática de não termos acessado uma educação crítica é contribuir, de forma inconsciente, para que as mesmas estruturas, que outrora escravizavam pessoas pretas, sejam mantidas com a ajuda de pessoas pretas que não questionam as mazelas sociais que estão ao seu redor.

A questão da exploração da mão de obra e do salário (baixo) das populações periféricas me remete diretamente à imagem do fotógrafo teuto-brasileiro Jorge Henrique Pafp (1863-1920) (figura 9), na qual uma adolescente preta (provavelmente ainda escravizada) é montada por uma menina branca no Brasil em 1899, onze anos após a assinatura da Lei Áurea. A perspectiva preta e periférica elaborada no *Manual de Sobrevivência* opera em íntimo diálogo com o feminismo negro, que, desde Lélia Gonzalez (1988) até Sueli Carneiro (2019), tem denunciado como raça, classe e gênero estruturam hierarquias sociais no Brasil.



Figura 9. Jorge Henrique Pafp, *Babá com criança em Petrópolis*, 1889. Fonte: Museu Afro Brasil.
Figura 10. Dalva França de Assis, *Inversão Pedagógica de Pafp*, 2021. Acrílica sobre tela. 40 cm x 30 cm.
Fonte: Acervo particular de Filipe Osni Coelho.

A pintura *Inversão Pedagógica de Papf* (figura 10) inverte os papéis das duas jovens a fim de desestabilizar a imagem da fotografia de Papf, criando tensões históricas e pensamentos críticos a respeito do nosso álbum de imagens brasileiras.

Uma das imagens mais violentas e racistas que tenho conhecimento é a obra *Três jovens brancos e uma mulher negra* (figura 11), do pintor holandês da idade do ouro Christiaen Van Couwenbergh (1604-1667). A pintura, datada do século XVI, apresenta uma cena explícita do estupro de uma garota negra por três homens brancos. Enquanto os homens se divertem, a agonia da moça em querer se livrar de tanta brutalidade é retratada como deleite para corpos brancos masculinos europeus. Uma imagem que se distancia cronologicamente da nossa contemporaneidade, mas que se aproxima cruelmente a partir das questões das relações construídas entre colonizadores e colonizados a partir do século XVI. A pintura apresenta uma cena em que três homens brancos interagem com uma mulher negra, representada de forma caricatural, hipersexualizada e desumanizada. Esse enquadramento visual não é um desvio isolado: ele foi um dispositivo recorrente na pintura europeia dos séculos XVI e XVII, especialmente nas regiões de comércio atlântico e colonial. O corpo negro aqui não aparece como sujeito, mas como *função* narrativa uma presença instrumentalizada para reforçar hierarquias raciais e justificar ideologias coloniais.



Figura 11. Christiaen Van Couwenbergh, *Três jovens brancos e uma mulher negra*, 1632. Óleo sobre tela, 104 cm x 127 cm. Fonte: Musée des Musées des Beaux Arts, Estrasburgo. Figura 12. Dalva França de Assis. *INVERSÃO PEDAGÓGICA DE Christiaen Van Couwenbergh. Três jovens pretas e um homem branco*, 2024. Óleo sobre tela, 70cm x 50 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Talvez, devido à brutalidade da imagem, não iremos prestar atenção na cor da pele intensamente escurecida, a ausência de detalhes que humanizem a figura feminina, a gestualidade exagerada e a posição de submissão ao toque e ao olhar masculino europeu. Tal configuração compõe um regime de representação que, como argumenta Grada Kilomba (2019), produz o corpo negro como corpo objeto. Ele é marcado por uma estética de estranhamento que utiliza medo, exotização da mulher preta e a erotização deturpada, encontrada no fundo do sadismo do homem europeu, que, aliás, o pintor faz questão de intensificar a “brancura” civilizadora dos personagens masculinos com a pele escura instigadora do pecado da personagem negra. A *Inversão Pedagógica* desta pintura (figura 12) inverte os papéis de opressor e oprimido a fim de conscientizar sobre as desgraças que os colonizadores promoveram em suas missões. Colocar um homem branco sendo estuproado por três mulheres pretas é o mesmo que meter uma bofetada na cara do espectador homem branco racista. Ou seja, o mesmo que eu senti quando vi essa pintura pela primeira vez. Percebo que a dominação masculina no campo da arte não se dá apenas pelo apagamento de artistas mulheres na sua história, mas se dá também pela proliferação de objetificação e violação de corpos.

Essa pintura pode ser lida como um documento visual da estrutura patriarcal que acompanha a expansão colonial, período no qual corpos negros foram convertidos em espetáculo e matéria prima para a imaginação europeia. No entanto, ela oferece uma oportunidade para pensar a necessidade e urgência da criação de práticas artísticas insurgentes como a metodologia da *Inversão Pedagógica*. É chegada a hora de desmontar esses imaginários racistas e reconstruir visualidades que tratem corpos negros como sujeitos de vida, memória, afeto e dignidade. Como diz Kilomba (2019), colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada, uma ferida que dói sempre e às vezes infecta ou sangra.

Conclusão

A *guerrilha pictórica*, tal como desenvolvida a partir da minha produção pictórica apresentada na exposição *Em Legítima Defesa*, revela que a pintura tem muita potência quando acionada por perspectivas pretas, periféricas, feministas e contracoloniais. Trata-se de um modo de apropriar e inverter através de mãos que recusam a neutralidade estética. A *Inversão Pedagógica* enfrenta diretamente as violências raciais e estruturais que organizam o espaço urbano brasileiro.

Ao articular autobiografia, denúncia e crítica social, o *Manual de Sobrevivência* inscreve a pintura em um campo ético e político que se aproxima das formulações de Conceição Evaristo, bell hooks e Sueli Carneiro. Ao mesmo tempo que realiza aproximação com ideias de autores que estão comprometidos com a luta antirracista e os movimentos contracoloniais. A ampliação da compreensão da pintura como gesto territorial, capaz de retribuir à sociedade aquilo que o colonialismo tentou destruir, que é a memória, a comunidade e a dignidade de povos diaspóricos, valida a necessidade da produção das mulheres negras nas vias acadêmicas. A *Guerrilha Pictórica* é mais que um estilo de pintura, ela é uma poética, ramificação de uma metodologia que se dá pela contra-narrativa visual que rasga essas imagens e devolve humanidade aos corpos negros. A desestabilização dos sistemas de poder que sustentam desigualdades históricas que precisam urgentemente ser demolidas. Enquanto ferramenta social, feminista e urbana, a minha pintura se torna proposta para cura e um novo horizonte suleador: um modo de anunciar que a sobrevivência preta não é exceção, mas projeto, contínuo e coletivo de quem sobreviveu por 380 anos ontem para contar hoje essa história.

Assim, ao responder às questões que orientam este artigo, de que modo a ocupação do espaço público pelo corpo poético de uma mulher preta se torna estratégia de sobrevivência e pedagogia antirracista, e quais poéticas insurgentes emergem da fricção entre autobiografia, violência de Estado e materialidade estética, torna-se evidente que a prática artística analisada articula corpo, território e memória como formas de luta. A presença performativa no espaço urbano transforma-se em dispositivo pedagógico e político, enquanto a construção das poéticas insurgentes revela como a criação estética pode denunciar, reconfigurar e reinventar modos de existir sob violência racial. Dessa forma, o trabalho exposto afirma não apenas uma continuidade histórica das resistências negras, mas um projeto ativo de reinscrição do corpo e da imagem no espaço público, constituindo uma estética de enfrentamento que é, ao mesmo tempo, gesto, saber e sobrevivência.

Referências:

ASSIS, Dalva França de. *Manual de sobrevivência: lutas de uma mulher artista preta no combate ao racismo estrutural*. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Florianópolis, 2024. Orientadora: Profa. Dra. Silvana Barbosa Macedo.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude: um convite à construção do Brasil alicerçado na equidade racial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sueli. *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

- CHAGAS, Tamara Silva. Frederico Moraes: a crítica de arte e seus desdobramentos. Vitória: Edufes, 2019.
- EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020b.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017b.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Sebastião Nascimento e colaboração de Raquel Camargo; Prefácio de Grada Kilomba; Posfácio de Deivison Faustino; Textos Complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos*. Rio Janeiro: Zahar. 2020. 375 pp
- hooks, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MILLS, Charles W. *O contrato racial: edição comemorativa de 25 anos*. Tradução: Tófolo Reis; Breno Santos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- MORAIS, Frederico. *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. Revista de Cultura Vozes, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev.1970.
- OLIVEIRA, L. Grada Kilomba: “O colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles”. *El País, Brasil*. 11 set. 2019. Disponível em: EM FAVOR DE IGUALDADE RACIAL, Rio Branco – Acre, v. 6, n.3, p. 193-204, set-dez. 2023. 204 https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html. Acesso em: 27 nov. 2025.
- PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. In: _____. *Contracomunicação*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 167-176.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.
- SAVIANI, D. *Escola e democracia* (43ª ed. rev.). Campinas, SP: Autores Associados, 2018.
- SAVIANI, Dermeval. *Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações*. 9. ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.