

ARTES CÊNICAS

CONJUROS PARA O CORPO: DIÁLOGOS COM TRÊS ARTISTAS LATINO-AMERICANAS

SANDRA BONOMINI MARTINEZ



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
OUTUBRO DE 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

Sandra Bonomini Martínez

Conjuros para o corpo: diálogos com três artistas latino-americanas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Performances: Corpos, Imagens, Linguagens e Culturas - PCI

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Bernstein

Rio de Janeiro

2019

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

B697 Bonomini Martínez, Sandra
Conjuros para o corpo: Diálogos com três
artistas latino-americanas / Sandra Bonomini
Martínez. -- Rio de Janeiro, 2019.
166f

Orientadora: Ana Bernstein.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2019.

1. Performance. 2. Corpo. 3. Feminismos. 4.
Descolonização. I. Bernstein, Ana, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“CONJUROS PARA O CORPO:
DIÁLOGOS COM TRÊS ARTISTAS LATINO-AMERICANAS”**

por

SANDRA BONOMINI MARTÍNEZ

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Bernstein UNIRIO - orientadora

Prof. Dra. Hélia Maria Oliveira da Costa Borges (FAV)

Prof. Dra. Angela Aparecida Donini (UNIRIO)

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva (UNIRIO)

A Banca considerou a dissertação: aprovada com louvor

Rio de Janeiro, RJ, em 16 de outubro de 2019

Av. Pasteur, 436 – Urca-RJ CEP 22.290-240. Tel.: 21-2542-2565

<http://www.unirio.br/cla/ppgac>

clappgac@gmail.com

Para Aurelio, que seu trânsito por essa terra seja luz e liberdade, tento tirar a poeira.

Agradecimentos

À Ana Luisa Santos, Regina José Galindo e Mirella Carbone, artistas que me inspiram e interpelam todos os dias. Sem vocês e sua coragem, generosidade, disponibilidade e afeto infinito essa viagem não seria possível. Ana Luisa, querida, obrigada por caminhar (e voar) comigo na arte e na vida, nas fronteiras e além. Regina, agradeço cada encontro, cada conversa generosa e sua força revolucionária, gracias corazón!. Mirella, te encontrar no meu caminho é um acontecimento, sou privilegiada por isso, gracias por abrir tua casa, pelos cafés e as longas conversas.

À Ana Bernstein, minha orientadora, sou muito grata pela sua generosidade, compromisso e cuidados, por abraçar esse projeto com afeto e me guiar nos momentos mais escuros, você trouxe luz!

À minha turma querida e especialmente às amigas, parceiras e companheiras de delírios, diurnos e noturnos, Carla Costa, Tavié Gonzalez, Bia Magno, Sara Fagundes e Bel Flaksman, o apoio de vocês tem sido - e é - fundamental, por mais caminhadas juntas.

Aos queridxs professorxs da Pós-Graduação em Performance que cursei em Belo Horizonte em 2012 em parceria com a Faculdade Angel Vianna, RJ. Foi ali que tudo começou, ali que nasceram minhas primeiras performances no Brasil.

À maravilhosa banca de qualificação, professoras Laura Erber e Angela Donini seus conselhos e sugestões foram fundamentais para continuar. Angela, muito obrigada pelo seu olhar afiado e afetivo, seguimos.

À Capes, pela bolsa concedida, muitíssimo obrigada.

À querida Camila Bacellar, muito obrigada pelas trocas ao longo dos anos, pelo carinho, força e pela sua colaboração cuidadosa quando solicitei sua ajuda para traduzir algumas palavras ao português.

À Marjory Leonardo por ter cuidado linda e amorosamente do Aurelio enquanto eu trabalhava essa dissertação, sem dúvida fez toda diferença, isso não tem preço, sou muito grata.

Às queridas Maria Cruz e Paula Poloni, amigas com quem compartilhamos uma criança respeitosa. Quando essa viagem acadêmica começou nossxs filhxs tinham dez meses, e hoje estão prestes a fazerem três anos. Agradeço a vocês pelo suporte emocional toda vez que pensei que não daria conta.

Ao Domingo, nosso cachorro, obrigada pela cumplicidade silenciosa, e me perdoe pela pouquíssima paciência esses anos. Prometo ser mais simpática a partir de agora.

Ao meu pai, pelo amor infinito, obrigada por confiar em mim, mesmo sem fazer muitas perguntas.

À minha mãe, pelo apoio incondicional, obrigada por ter vindo até aqui para cuidar do Aurelio nessa reta final, e por acreditar em mim, mesmo nos posicionando de formas diferentes frente à vida. O amor é maior.

À Silvia, meu amor, esposa, companheira e mãe do Aurelio, pelo teu amor incondicional, apoio, confiança e paciência infinita. Esse mestrado tem sido um projeto familiar, fizemos malabarismo para conseguir! Foi com você que pisei a Unirio pela primeira vez em 2011, quando nem falava português, quando nem sabia o que o Brasil tinha para nós. Que a nossa caminhada seja longa, e juntxs, te amo.

Viva a universidade pública!

RESUMO

Este trabalho trata da análise e do diálogo com três projetos de performance de artistas da América Latina. *Viril e Fállica* de Ana Luisa Santos (Brasil), *Presencia* de Regina José Galindo (Guatemala) e *Paso Doble* de Mirella Carbone (Peru). É a partir de teorias e pensamentos feministas e descoloniais que as questões latentes em cada performance são abordadas, com o intuito de entender os efeitos da colonialidade - do poder, do saber e do ser -, e dentro deste as noções entrelaçadas de gênero, sexualidade, raça, e classe no corpo e na subjetividade de cada artista. Ao mesmo tempo entende-se o campo artístico da performance, e pontualmente a obra das artistas como o território que permite que processos de descolonização sejam ativados, e neles novas (outras) ficções, não-violentas, apareçam.

Palavras-chave: Performance. Corpo. Feminismos. Descolonização.

ABSTRACT

This work is an analysis and a dialogue with three performance projects by Latin American artists: *Viril and Fállica* by Ana Luisa Santos (Brazil), *Presencia* by Regina José Galindo (Guatemala) and *Paso Doble* by Mirella Carbone (Peru). It is from the perspective of feminist and decolonial theories that the latent issues in each performance are approached in order to understand the effects of coloniality - of power, knowledge and being - in the body and subjectivity of each artist. The intertwined notions of gender, sexuality, race, and class are also seen under the effects of coloniality on the subject. At the same time I approach the artistic field of performance, and more specifically the artists' work, as the territory that allows decolonization processes to be activated, and new (other) non-violent fictions to appear in them.

Keywords: Performance. Body. Feminisms. Decolonization.

RESUMEN

Este trabajo trata del análisis y del diálogo con tres proyectos de performance de artistas latinoamericanas. *Viril y Fálica* de Ana Luisa Santos (Brasil), *Presencia* de Regina José Galindo (Guatemala) y *Paso Doble* de Mirella Carbone (Perú). Es a partir de teorías y pensamientos feministas y descoloniales, que se abordan temas latentes de cada performance, para intentar entender los efectos de la colonialidad - del poder, del saber y del ser - y, dentro de estos, las nociones entrelazadas de género, sexualidad, raza y clase en el cuerpo y la subjetividad de cada artista. Al mismo tiempo, se entiende el campo artístico de la performance y puntualmente la obra de las artistas, como el territorio que permite que los procesos de descolonización se activen y nuevas (otras) ficciones no-violentas aparezcan.

Palabras clave: Performance. Cuerpo. Feminismos. Descolonización.

SUMÁRIO

A experiência de ser uma artista de performance na América Latina perfura o papel, mobiliza minha escrita	8
1 - Entre pensamentos, teorias e feminismos “outros” - olhares descoloniais	
1.1 - “Ir ao Sul da teoria”, Ir ao Sul da prática.....	18
1.2 - <i>Sentipensante</i> - O que o pensamento descolonial abraça?.....	22
1.3 - A Colonialidade / Descolonialidade do Poder e o “ <i>Bien vivir</i> ”	26
1.4 - Gênero(s) e sexualidade(s)	34
1.5 - Ecos feministas.....	44
2 - Vida Virilha	
2.1 - VIRIL ou por uma performance <i>queer</i> da masculinidade	46
2.2 - Primeiro movimento: A palavra desnuda um corpo nu	53
2.3 - Segundo movimento: Vida-Virilha ou desvios para uma travessia descolonial..	57
2.4 - Pensando o viril a partir das heranças coloniais - patriarcais	61
2.5 - Sobre o <i>queer</i> e a necessidade de abrangência do termo	65
2.6 - O que pode a performance?	68
2.7 - FÁLICA.....	71
2.8 - Finalmente	75
3 - Vivas nos queremos ou Presença na ausência. Diálogo com o projeto de performance <i>Presencia</i> de Regina José Galindo.....	77
3.1 - 120 minutos de silêncio.....	83
3.2 - Elas, seus vestidos e suas histórias no corpo da artista.....	99
3.3 - O que resta?.....	114
3.4 - Números de horror.....	116
3.5 - Para fechar.....	118
4 - Dobras do silêncio, uma homenagem. Diálogo com a performance <i>Paso Doble</i> de Mirella Carbone.....	120
4.1 - Quem é Mirella Carbone?.....	123

4.2 - Os passos de *Paso Doble*.....127
4.3 - Primeiro passo.....128
4.4 - Segundo passo.....141
4.5 - Terceiro passo, o futuro.....147

Instruções de sutura: Passos para fechar o corte.....152

Referências bibliográficas.....157

Anexos

A experiência de ser uma artista de performance na América Latina¹ perfura o papel, mobiliza minha escrita

Trata-se de afeto(s).

Trata-se de pensar aquelas outras possibilidades, essas que não são oferecidas a nós mas que, de fato, existem. Ou então, há a urgência para que elas existam. Trata-se então de criarmos essas possibilidades de existência - ou de re-existência - na vida e na prática artística ou melhor, nessa fronteira, exatamente ali no meio, na arte-vida.

Há mais ou menos dez anos que os interesses que permeiam esta pesquisa - as questões de gênero, sexualidade, diferença sexual e múltiplas violências contra corpos e subjetividades chamados de “diferentes” - se tornaram meu principal foco de interesse e desejo na exploração e criação artística em performance, sempre atravessada por outras linguagens como o teatro e a dança contemporânea, pois venho de uma formação em artes cênicas, e desde os cinco anos falei bem forte que queria ser “atriz”. Hoje não posso me chamar de atriz, sinto-me mais próxima da “artista do corpo”, da “performeira”, da “artista pesquisadora”, e sempre aberta para outras contaminações. O que tem acontecido ao longo desses dez anos de experimentação, trabalho, formação, (de)formação e vida cotidiana no Peru e no Brasil, só tem contribuído para que eu me posicione no mundo de maneira mais definida como mulher², lésbica, artista e feminista, embora muitas outras ficções habitem em mim. Porém, escolhi essas quatro como gesto de resistência contra os constantes apagamentos a que cada uma dessas categorias são expostas no nosso mundo misógino, homofóbico, capitalista e violento. É a partir do meu próprio trabalho de criação com a performance que nascem o desejo e a

¹ A minha perspectiva sobre a América Latina sempre foi abrangente, inclusiva no sentido de pensar o Brasil como parte dos países que a compõem. Nunca imaginei que, por causa da língua portuguesa, o Brasil poderia ser pensado fora dela. Mas desde que eu moro aqui, me deparei com perspectivas diferentes, escutando amigxs e colegas brasileirxs, que através de conversas deixavam claro que elxs se enxergavam “fora” da América Latina. Neste trabalho analiso performances de uma artista brasileira, uma peruana e uma da Guatemala, estou considerando as três dentro da minha perspectiva inicial, a de serem latino-americanas. No entanto, acredito que pode ser interessante pesquisar possíveis causas, além da língua (finalmente espanhol e português são línguas latinas) e da geografia, para esses outros olhares sobre ser, ou não, latino-americanx.

² Devo dizer que a cada dia, a cada nova leitura e a cada experiência pessoal, a minha sensação de estar no mundo como mulher se desfoca. Embora eu me auto-defina como mulher e saiba com toda certeza que não quero, de modo algum, ser um homem, eu sei muito menos o que significa e o que implica “ser mulher”. Hoje, e no momento em que escrevo, crio este trabalho, não sei muito bem o que isso significa. A necessidade de expansão dessa categoria (mulher) é ainda muito necessária e não uma questão do passado.

necessidade de formular perguntas, de entender - se é possível - por que alguns corpos sim e outros, simplesmente, não, por que algumas figuras sim, e outras simplesmente não, e por ultimo por que eu por um lado sim, e por outro também não.

A necessidade de escrever estoura como trajeto afetivo (e doloroso), como registro não efêmero de nossas ações artísticas efêmeras, profundas e intensas como a turbulência ensurdecedora que as origina: a vida. Acredito que a fronteira é um ótimo lugar para me situar e começar essa travessia e, embora tratando do trabalho de três artistas, me permiti que vazamentos pessoais, íntimos invadissem essa pesquisa. Tem sido muito difícil ficar apenas do lado da autora-pesquisadora que faz perguntas, embora tenha mais perguntas que certezas. A potência de cada performance analisada me interpela diariamente, me leva a arquivos empoeirados, fechados por mim, deixo sair memórias muito vivas, invado alguns capítulos, me escondo em outros, situo-me na fronteira arte-vida. Como *la mestiza* (ANZALDÚA, 1987) sou flexível, expando-me, me movo continuamente, afasto-me do pensamento racional como único, aproximo-me do pensamento divergente e de perspectivas inclusivas. Como *la Nueva mestiza* abraço as contradições, abraço a ambigüidade (ANZALDÚA, 1987).

A possibilidade de performar tem sido, e ainda é, o salva-vidas, lugar de reinvenção, de possibilidade de contar a história de outros pontos de vista que não apenas o masculino. É espaço de ruptura, ponto zero e de fuga, momento para brigar com os monstros, conviver com eles ou matá-los ou, então, para ficar *un poquito* mais em paz comigo e com o mundo... e também com os monstros, caso eles permaneçam. A experiência de trabalhar com a performance na América Latina, especialmente entre o Brasil e o Peru - na verdade mais no Brasil - tem me permitido organizar melhor a raiva, a impotência e as vontades, e dar à luz muitas vezes e em muitos espaços. Isso como forma de reivindicar diversas dores, algumas sentidas na própria carne, outras adotadas e incorporadas. Porque não é unicamente a própria opressão a que nos compromete para ir em busca da saída, com isso quero dizer que as violências sofridas na pele do outro também me atingem e me atravessam como pessoa e artista. Não é preciso ter uma parente ou amiga assassinada para discutir feminicídio, nem ser não-branca para lutar e se posicionar contra o racismo, nem pertencer à comunidade LGBTIQ para carregar a bandeira colorida e lutar contra a homofobia e a transfobia. Porém, a empatia é indispensável, sair do centro e direcionar nosso olhar para fora, para as margens físicas, geográficas, artísticas e teóricas. Posso dizer que o trabalho performático tem exercitado e

treinado meu “olhar periférico” ao mesmo tempo que me fez empreender uma viagem sem fim, interior.

Ser artista de performance na América Latina, tem feito - e ainda faz - com que eu seja consciente dos privilégios que tenho como pessoa branca e de classe média, e das opressões e violências próprias de ser mulher³ e lésbica na América Latina, onde a heteronormatividade, os binarismos, a homofobia, o preconceito, o machismo, classismo e racismo continuam a prevalecer e a se fortalecer através do sistema moderno-colonial⁴ de dominação e da violência estrutural.

O fato de ter podido escolher minha profissão e me dedicar às artes cênicas desde cedo, mudou a minha percepção do corpo, entendendo-o como algo ao mesmo tempo cotidiano e extra-cotidiano, como instrumento de trabalho e de luta, como resistência e potência, como fronteira, como campo de batalha, como sujeito e também objeto. Entendi-o e o senti como meu, mas esse (meu) corpo-em-performance me fez perceber sua porosidade, sua capacidade de atravessamento e de ser atravessado, e só assim que o sinto e penso como corpo-coletivo, corpo-reflexo, corpo-devir. Porque “na performance você depende do encontro. (...) Depende daquele encontro para a construção daquele saber específico” (PANAMBY, 2014, p. 587), às vezes o saber-do-corpo é coletivo, se faz na troca, no toque, no trajeto.

A partir daí e pensando nas práticas artísticas que mais me mobilizam, aquelas onde o corpo se faz e desfaz num forte desejo de reinvenção, reivindicação, questionamentos e contradições, entendi que essa matéria que nos compõe pode tudo, que tudo é capaz de atingi-

³ Há, entretanto, “ecos” que me interpelam e me deixam a sensação de “não ser exatamente mulher” - refiro-me à noção de “Mulher” com maiúscula, cujas configurações - ainda que eu seja uma pessoa branca - não me representam. Tampouco representam as três artistas aqui abordadas. Heloisa Buarque de Hollanda fala sobre a necessidade de escuta e sobre as feridas não cicatrizadas que interpelam o feminismo hegemônico (HOLLANDA, 2018, p. 242), a partir do célebre discurso de Sojourner Truth na Convenção dos Direitos das Mulheres em Ohio, em 1851, no qual pergunta: “E não sou eu uma mulher?” (RIBEIRO, 2018, p. 51). Nas palavras da autora: “Ainda ecoando Sojourner, sabemos que 'a mulher' também não é a mulher indígena, nem a asiática, nem a lésbica, nem a trans, nem a cristã, nem a não binária, (...), nem mesmo a branca que não se quer universal” (HOLLANDA, 2018, p. 242).

⁴ Aníbal Quijano, logo nas primeiras linhas do seu artigo *Colonialidad y modernidad/racionalidad*, explica como, a partir da conquista iniciou-se a formação de uma ordem mundial que, 500 anos depois, virou um poder global que articula o planeta. Quijano alega que, “embora moderado por momentos” esse processo de dominação não acabou e que, inclusive hoje, a concentração dos poderes é mais violenta e a escala é maior. “A estrutura de poder colonial produziu as discriminações sociais, posteriormente codificadas como “raciais”, “étnicas”, “antropológicas ou nacionais”, (...) Essas construções intersubjetivas, produto da dominação colonial por parte dos europeus (...), foram inclusive assumidas como fenômenos naturais e não como parte da história do poder” (QUIJANO, 1992, p. 12). A estrutura de poder descrita pelo autor, “foi e anda é a estrutura dentro da qual operam as relações sociais” (ibidem) e chama-se colonialidade. Como sabemos, a colonialidade opera em diferentes campos como o poder, o saber e o ser, e dentro de estas categorias situa-se o controle das subjetividades, da sexualidade e do gênero.

lo fortemente e de transformá-lo, deixando marcas visíveis, invisíveis, indelévels, memórias do invisível e “estados inéditos” (ROLNIK, 1993, p. 2). E são esses estados inéditos produzidos em nossos corpos, como sugere Suely Rolnik em sua definição de *marcas*, que vão instaurar ou permitir aberturas para outros - novos - corpos, para outras novas performances serem criadas ou gestadas. As marcas, assim como fulminantes, são “sempre gênese de um devir”. (ROLNIK, 1993, p. 2)

Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo - em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. E a cada vez que respondemos à exigência imposta por um destes estados, nos tornamos outros. (ROLNIK, 1993, p. 2)

A capacidade de nos tornarmos outros que Rolnik sugere, de permitirmos rupturas, de perdermos o equilíbrio e deixar nossos contornos ou nossas fronteiras (físicas, mentais, geográficas) tremerem, tudo isso me conduz pelos trilhos que um corpo em ação experimenta durante o processo de criação em performance, durante a ação e também na pós-performance, na vida. E são os corpos e seus processos, precisamente, o meu foco de interesse principal, os corpos em processo constante de descolonização e despatriarcalização que a “arte-de-ação” ou a performance, acredito, permite-nos parir. Proponho as performances aqui documentadas como espaço tempo, como território onde as artistas vivenciam tal processo descoloniza(dor), expõem a dor patriarcal e começam a curá-la, a se curar. Proponho que seja um parto, mas um parto coletivo.

Essa dissertação é composta pelo diálogo intenso com o trabalho de três artistas contemporâneas latino-americanas. Cada capítulo refere-se a um projeto específico de performance, criado por essas artistas, e pode ser lido de forma independente, de tal maneira que xs leitorxs possam escolher, aleatoriamente e em liberdade, a ordem de leitura, sem que isso comprometa a compreensão do trabalho em sua totalidade, funcionando como um rizoma. Em cada capítulo, a abordagem e os olhares feministas, descolonial e despatriarcal mudam ligeiramente, de acordo com o conteúdo temático da performance em questão, a partir das distintas violências e opressões de que elas tratam e que as artistas comunicam. Contudo, uma abordagem feminista não hegemônica ou dos “feminismos de gênero, que não se enquadram no modelo tradicional branco e heteronormativo” (HOLLANDA, 2018, p. 243) é também fundamental para a análise de cada performance.

Os estudos de caso que conformam o corpo desta investigação são precedidos por um primeiro capítulo, onde aponto as teorias e pensamentos que, a meu ver, estão relacionados às questões tratadas ao longo dos três projetos. Vale notar que a análise das performances foi, e continua a ser construída sob uma visão feminista plural, inclusiva e expansiva. Isso responde a um desejo e interesse pessoal pelos tópicos com os quais cada um dos projetos artísticos lida e com os processos criativos das artistas. Não há necessidade ou interesse aqui em classificar certas performances sob o nome de “feministas” ou “gays”, em dizer se são, ou não, performances “descoloniais”. Na verdade elas falam por si mesmas, sua força e engajamento social, político e artístico vem em primeiro lugar e captura toda a minha atenção e emoção. É com profunda admiração, respeito e carinho por cada uma das artistas e suas inquietações, que começo a escrever este trabalho.

Sou um corpo que escreve, um corpo cafeinado que escreve movimentos, pausas, silêncios, contradições e desvios. Sou um corpo que escreve, ou uma escrita que se move mesmo diante do vazio que às vezes nos paralisa. Me mexo, mexo o café enquanto agito “sentipensamentos” e começo de novo. Sou um corpo que escreve.

O primeiro capítulo, **Entre pensamentos, teorias e feminismos “outros” - olhares descoloniais**, é composto principalmente das ideias de pensadorxs, académicxs e artistas-pesquisadorxs brasileiroxs sobre a teoria e o pensamento descolonial e do feminismo não hegemônico ou não branco, cujas contribuições considero fundamentais para pensarmos o entrecruzamento das práticas artísticas contemporâneas situadas na América Latina com múltiplas violências (de gênero, classe, raça, e sexo). Porém, e como poderá ser observado no decorrer desta pesquisa, o diálogo com algumas pensadoras e teóricas europeias e norte-americanas é interessante e importante, pois é a pluralidade e a diversidade de olhares que enriquecem o trabalho.

Em relação à abordagem do pensamento descolonial e dos feminismos, me apoio nas ideias de académicxs como o sociólogo Aníbal Quijano com o conceito de *colonialidade do poder*, a filósofa e feminista descolonial argentina María Lugones e sua formulação do sistema moderno colonial do gênero, a antropóloga e feminista argentina Rita Laura Segato e as *contrapedagogias da crueldade*, e o *mandato de masculinidade*, a pesquisadora e feminista descolonial afro-caribenha Yuderkys Espinosa Miñoso, o teórico porto-riquenho Nelson

Maldonado-Torres com o “giro” descolonial (*decolonial turn*) e a colonialidade do Ser, a professora e defensora dos direitos civis afro-americana Kimberlé Crenshaw com o conceito da *interseccionalidade*. A poeta e escritora chicana Gloria Anzaldúa inspira-me com *La Nueva mestiza / The new mestiza* e, na verdade, acompanha-me em todo esse trajeto afetivo-intelectual cutucando meus ouvidos, me encorajando e me lembrando que é possível a intimidade e a autobiografia atravessarem os muros da academia, é possível que relatos pessoais ganhem dimensão política e componham as esferas do saber, é possível enxergarmos a arte da performance, e não apenas a teoria performática, na esfera do saber justamente, como coloca o artista e pesquisador Miro Spinelli, pela sua capacidade “de acessar saberes e desejos do corpo que são sistematicamente soterrados por sofisticadas tecnologias de poder” (SPINELLI, 2017, p. 11). Apoio-me também em algumas ideias da ativista e feminista dominicana Ochy Curiel e da socióloga, ativista e teórica boliviana Silvia Rivera Cusicanqui. Vale mencionar que no decorrer dos capítulos voltados para as artistas, outrxs autorxs estarão presentes, mas a escolha por esse grupo de pensadorxs para comporem o primeiro momento do meu trabalho tem sido um processo aberto, de descobertas, intuítos e interesses pessoais.

No segundo capítulo, **Vida Virilha**, dialogo com as performances *Viril* e *Fálica* da artista visual, performer e dramaturga mineira Ana Luisa Santos (1979 -). *Viril*, junto com *Fálica*, *Espécie* e *Queda Livre*, fazem parte da série de trabalhos da artista sobre masculinidades, sobre a experiência das sexualidades fora do quadro dos binarismos e da heteronormatividade, sistema que governa a estrutura patriarcal. A performance de Santos tem como ação principal a leitura de um manifesto de sua autoria, *Viril ou por uma performance Queer da masculinidade*, o qual chamo neste trabalho de performance-manifesto. Através de falas-falos (SANTOS, 2018), a artista interpela as pessoas da platéia, mas também a si mesma, ao expor e tentar desconstruir a ficção violenta de masculinidade tóxica e seu atributo principal: a virilidade. A relação entre o texto da performer e a imagem de si que ela mostra é essencial. Não há representação, não há personagem, não há ficção no sentido dramático. É a partir do compartilhamento de uma experiência íntima (autobiográfica), que as palavras adquirem dimensão política, sendo a linguagem da performance o que permite o intercâmbio e o estabelecimento de interconexões. A análise de *Viril* está inserida na necessidade de questionar quem conforma o(s) novo(s) sujeito(s) do feminismo hoje, assim como de

descolonizar as questões de gênero e sexualidade impostas no passado, mas atualizadas e reatualizadas no presente, no atual “regime colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018).

Em *Fálica*, a artista interage, luta, com uma biruta “*dildo* elétrico gasoso promocional” (SANTOS, 2018) e convida o público a passar por uma experiência similar. *Fálica* é uma tentativa performática e coletiva de deslocar, de forma lúdica, a cultura falocêntrica, viril e violenta do lugar hegemônico que ocupa na sociedade; uma tentativa, nas palavras de Rita Segato, de “desmontar o mandato de masculinidade” (SEGATO, 2018, p. 40).

Pensadorxs, escritorxs, artistas e feministas com diferentes abordagens como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Paul B. Preciado, Virginie Despentes, Yuderkys Espinosa Miñoso, Rita Segato, María Lugones, María Galindo, Monique Wittig, Cherríe Moraga, Suely Rolnik e Pêdra Costa são parte importante neste capítulo, já que suas contribuições teóricas permitem que interessantes conexões apareçam, de modo a potencializar e enriquecer as discussões. Da mesma forma, as propostas dos artistas e teóricos descoloniais Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento e Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet contribuem com a proposta de Santos de desmantelamento do regime heterossexual e da disciplina e obediência dos corpos.

Esse segundo capítulo é acompanhado, de forma entrelaçada no corpo do texto, por trechos selecionados do manifesto *Viril* (performance-manifesto) escrito pela artista, um modo de aproximar - mais - o diálogo entre nós, uma vontade de apagar ou, então, diluir fronteiras teórico práticas uma vez que esse manifesto é parte essencial da performance de Santos, sem dúvida outro “vazamento” voluntário que perfura essa escrita.

O terceiro capítulo, **Vivas nos queremos ou presença na ausência - Diálogo com o projeto de performance *Presencia de Regina José Galindo*** é dedicado ao análise do projeto de performance *Presencia* (Presença), da artista de performance e poeta guatemalteca Regina José Galindo (1974 -).

Em *Presencia* a artista veste 13 vestidos pertencentes a 13 mulheres vítimas de feminicídio (muitas previamente estupradas e/ou torturadas) na Guatemala ao longo de vários anos, cuja maioria dos casos continua impune. Esse projeto de performance foi apresentado na Guatemala mas também passou pelas cidades de Atenas e Madri, cidade em que uma das vítimas, Mindy, queria morar com seu filho pequeno. Galindo dedica um momento específico

para cada mulher. E não veste os 13 vestidos em uma única apresentação, mas cada história tem sua própria performance. Os vestidos que a artista usa nas performances foram dados a ela pelos parentes das vítimas através da *Fundación Sobreviventes* de Guatemala. Patricia, Saira, María de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Florence, Kenia, Velvet, Flor de María, Karen e Mindy são as treze mulheres vítimas de feminicídio, da violência patriarcal cuja memória é honrada pela artista durante os cento e vinte minutos que cada ação dura. Neste terceiro momento da pesquisa apoio-me teoricamente nos estudos da antropóloga e feminista descolonial Rita Segato sobre os feminicídios ou “crimes do patriarcado” (SEGATO, 2006), e enxergo a estrutura violenta de nossos Estados latino-americanos, e mais especificamente da Guatemala, como uma violência “patriarcal-colonial-moderna” (SEGATO, 2013), mas também como herança da violência sem limites que implicou o processo de colonização no século XV no nosso continente. Destaco a presença do ritual maia, presente nas performances de Galindo, como um gesto descolonizador e de resistência ao apagamento da cosmovisão andina e da tradição indígena dos povos originários. Proponho o diálogo com esse projeto de performance apesar da enorme dificuldade que é falar em feminicídios hoje, porque a sensação é a de nada-ser-suficiente, de não-haver-solução. Partilho números atuais dos feminicídios na Guatemala, no Brasil, Peru e México, mas quando vocês lerem este trabalho esses números terão mudado, terão aumentado; é por isso que a escrita, neste capítulo, dói. A história escrita de cada mulher assassinada dói na própria carne e é um desafio digitar as palavras e, em seguida, lê-las, mas uma urgência repetir seus nomes e, como diz Galindo, reivindicar suas vidas e manter a memória viva. É preciso respirar para continuar escrevendo, será preciso respirar para continuar lendo. Proponho *Presencia*, e a presença de Regina José Galindo, como uma ação de vida, apesar da dor, da morte e do luto, uma ação de luz e de cura.

Para dialogar com a série de performances que compõem *Presencia*, também faço uso de outros trabalhos da artista cujos temas principais são o abuso de poder, o sentido de propriedade e a violência sexual, de gênero, classe e raça; compartilho os trabalhos de performance de algumas artistas brasileiras e de uma artista mexicana que me atravessam, para dialogar com Galindo e suas presenças.

Galindo é considerada uma das artistas da performance mais destacadas de sua geração. Seus trabalhos, de corpo presente e quase sempre nua, transitam entre a denúncia e a

reivindicação, deixando clara a urgente tarefa de testemunhar para não esquecer. Um exercício constante e doloroso de memória.

O quarto e último capítulo, **Dobras do silêncio, uma homenagem. Diálogo com a performance *Paso Doble* de Mirella Carbone** é, como o título diz, uma homenagem. Uma pequena homenagem e, por que não dizer, um agradecimento à coreógrafa, bailarina e diretora peruana de teatro-dança Mirella Carbone (1953 -) por tudo aquilo que não sei dizer com palavras, mas que aqui tento. A escolha de dialogar com *Paso Doble*, entre tantas outras performances da artista, obedece a imagens e momentos da peça que acompanham meu caminho, na arte e na vida, de forma cotidiana. Dialogo a partir da minha experiência pessoal-sensorial, do meu encontro com *Paso Doble* no ano 2004 em Lima. É neste momento da pesquisa que me permito atravessar e aparecer um pouco mais.

Em *Paso Doble*, Carbone parte da autobiografia para criar algumas presenças ou devires de si mesma, que permitem-lhe criticar as imposições identitárias que a sociedade *limeña* colonial, classista, machista, homofóbica e racista exige. Um “homenzinho” de terno branco e uma boneca de giz desenhada pela artista ativam a memória, abrem os arquivos pessoais, e trazem ao presente importantes questionamentos aqui colocados. A partir das figuras não hegemônicas que Carbone performa em *Paso Doble* valorizo, novamente, atributos como a fragilidade e a vulnerabilidade para resistir e driblar o sistema-mundo patriarcal, burocrático e vertical. A partir do silêncio e da repressão que, em certa forma, foram característicos de uma época vivida pela artista na Lima dos anos oitenta, e até final do século XX, destaco a enorme dificuldade para ser quem se quer, para visibilizar formas de amor não heterossexual, e proponho a performance de Carbone como lugar do visível e do possível. Proponho os passos que a artista dá como tentativas de romper o silêncio, tentativas que para mim foram um convite aceito. Apoio-me no conceito da *ternura radical* descrita por Chávez e D’Emilia para entender e sentir muitos dos gestos corajosos que compõem *Paso Doble*.

Para dialogar melhor com algumas impressões da artista, que surgiram nas entrevistas e se relacionam diretamente com alguns pontos da performance, abordo algumas vozes do pensamento feminista peruano que têm se posicionado e teorizado sobre importantes mudanças ocorridas no movimento feminista da América Latina, e do peruano em particular,

nos anos noventa. É assim que feministas como Violeta Barrientos, Maruja Barrig e Virginia Vargas ajudam-me a entender parte da nossa história.

Guiada pela intuição encontro, neste capítulo, interessantes conexões ou (não)coincidências, pontos de reunião com Galindo e Santos, as duas artistas que compõem esse trabalho. Apoio-me aqui nos conhecimentos de María Lugones sobre a *colonialidade do gênero* para criticar as opressões presentes na obra de Carbone, principalmente e a meu ver a heterossexualidade como imposição “colonial-moderna” (LUGONES, 2014), pelo que os conceitos de *heterossexualidade compulsória* e da *existência lésbica* desenvolvidos por Rich (2010) surgem aqui como a luz que torna a tristeza e a dor inexplicável em possibilidade de vivermos uma vida contra a corrente.

Finalmente, compartilho o desejo de Mirella Carbone de recriar *Paso Doble* hoje, encorajada por algumas mudanças positivas em relação aos direitos LGBTIQ conquistados em alguns países da nossa região. Deixo uma das perguntas que surgiram ao final de nossa entrevista: Como seria criar *Paso Doble* a partir da possibilidade de falar? Ousadia e rebeldia estavam na resposta junto ao saudável “não sei dizer isso com palavras, só com o corpo em movimento”.

Por fim, além dos quatro capítulos e da conclusão, há os anexos compostos pelas entrevistas gentilmente concedidas pelas artistas, todas elas realizadas ao vivo entre 2017 e 2019, entre Lima, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Antigua, Guatemala.

Boa leitura.

1 - Entre pensamentos, teorias e feminismos “outros” - olhares descoloniais

“Lo decolonial es una moda, lo postcolonial es un deseo y lo anticolonial es una lucha cotidiana y permanente”

Silvia Rivera Cusicanqui, 2018¹

1.1 “Ir ao Sul da teoria”, ir ao Sul da prática

Considero pertinente, importante e até mesmo interessante iniciar essa pesquisa apresentando e articulando algumas teorias, pensamentos e conceitos fundamentais que me auxiliam a analisar e dialogar com as práticas das três artistas que aqui apresento. Me aproximo de formas de conhecimento não euro-centradas, não hegemônicas e mais preocupadas com as problemáticas que envolvem a muitxs dxs sujeitxs que compõem o chamado Sul global. Não se trata, entretanto, de modo algum, de uma simples substituição de teorias e sim de uma mistura, uma complementação teórica muito necessária e um interesse teórico diversificado, que valoriza o conhecimento produzido no Sul e não apenas “repete” a produção do Norte, como critica a antropóloga Rita Segato ao enunciar que “pensar é para o Norte, repetir é para o Sul” (SEGATO, 2018, p. 70). Pois para falar com elxs², mas nunca por elxs, precisamos também pensar, olhar, sentir e fazer a partir do Sul de nosso continente latino-americano. Mas o que significa falar a partir do Sul ou em Teorias do Sul? O Sul geográfico de um determinado lugar também teria seu pequeno “Sul” e, portanto, seu pequeno “Norte” no momento de pensarmos em posturas dominantes e opressivas? Quem faz parte do “Sul do Sul”?

Para o professor e antropólogo indiano Arjun Appadurai, a ideia de abordar a teoria a partir do Sul ou, como ele diz, “ir ao Sul da teoria” ao invés de falar em uma “teoria do Sul”,

¹ Silvia Rivera Cusicanqui em diálogo com Silvia Federici no marco da XVIII Fêria Internacional do Livro, Cidade do México. Ver: <https://vimeo.com/296463065?fbclid=IwAR21BVI5B-OvRretIQg0idPLYV2DWsWiczeBjwpGtlAIR9KXptDpOKzEk>

² Tomo a liberdade de usar a letra “x” em determinados casos, ao longo desta pesquisa, para dar visibilidade aos sujeitos (autorxs e artistas) que fazem parte desta investigação e que não se identificam nem com o gênero masculino nem com o feminino. Subjetividades excêntricas, não normativas, ou de gênero não binário. Em relação a isso, a pesquisadora feminista descolonial Yuderkys Espinosa Miñoso considera necessário estarmos cientes da colonialidade da linguagem que habita nas categorias binárias de gênero. “Segundo Espinosa a “x” tenta prescindir da dicotomia sexual e dar abertura a toda a gama de conformação da personalidade sem pressupormos ou julgar o sexo”. (FERRERA-BALANQUET, 2010, p.13, tradução minha)

o que a seu ver corre o risco de virar um clichê, (APPADURAI, 2018) relaciona-se com a necessidade de prestarmos mais atenção a outros espaços de produção de conhecimento além do Norte - ou do Norte que habita em todo Sul - mas também a outras formas ou modos em que o conhecimento se dá, como a experimentação.

Desestabilizar a ideia de teoria, olhando para ela a partir de pontos de vista não familiares, alguns dos quais poderiam ser geográficos, mas outros poderiam ser profissionais, geracionais ou ideológicos. A ideia de ir ao Sul da teoria também lança a questão do status epistemológico de distinções como teoria/prática, teoria/observação, teoria/dados, etc. (APPADURAI, 2018)

O interessante aqui são, como coloca o autor, as “minorias” que existem dentro dos setores dominantes e que no nosso caso seriam representadas pelo acima mencionado “Sul do Sul”. Então, na verdade e com relação à teoria, a localização geográfica acaba tendo menor relevância do que aquilo que ela representa, e o que ela representa é a relação de poder que se estabelece entre dominado e dominador, entre colonizado e colonizador, entre aquele que impõe sua cultura e seu conhecimento como o único válido e aquele cujos saberes e modos de ser são constantemente apagados. “Comecei a pensar que a posicionalidade da teoria é mais política e menos importante” (APPADURAI, 2018). Em consonância com Appadurai, a escolha de me apoiar em teorias, pensamentos e alguns feminismos gestados no Sul para analisar este trabalho, responde ao desejo e à urgência que tenho como artista-pesquisadora: pensar a arte da performance como uma prática artística-veículo, desencadeadora de corpos em constante processo de descolonização. Embora inicialmente, e por muito tempo, tenha pensado na figura do Corpo Descolonial — ou de alguns corpos descoloniais — como meu principal objeto de pesquisa, hoje penso de outro modo. A figura inicial foi diluída ou transformada — positivamente — por outra menos pretensiosa, mais aberta e coerente com a realidade atual e com minha sede de perguntas mais do que certezas; uma figura instável, aberta e vulnerável. Pois ao longo deste tempo a sensação de estarmos vivendo um momento de “colonização contemporânea” permeia o cotidiano e, portanto, esta pesquisa, fazendo com que o processo se torne mais importante que o resultado. De modo que pensar em corpos em processo constante de descolonização ou na performance como “parideira” desses processos, a partir de trabalhos apresentados por três artistas “mulheres”, faz para mim muito mais sentido. São elas: Ana Luisa Santos (Brasil), Regina José Galindo (Guatemala) e Mirella Carbone (Peru).

Entendo a descolonização dos corpos como um processo, uma possibilidade que não termina, porque o pensamento descolonial, entre as muitas características que o compõem, é um pensamento de abertura e desprendimento, é um pensamento-ação que se faz no próprio processo do fazer. “O pensar e o fazer descolonial, base do desprendimento, não é um pensamento para ser 'aplicado' (subsidiário da distinção entre teoria e prática), mas é o próprio ato de pensar, fazendo-nos, em diálogo e em comunidade”³. (MIGNOLO, 2014, p. 7, tradução minha).

O processo não termina, e se eu enuncio aqui a palavra descolonização é por uma urgência de agir, porque a experiência “colonial contemporânea” parece estar instalada em nós através do sistema capitalista vigente, também chamado de “regime colonial-capitalístico” pela psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik. Este regime, como coloca Rolnik, teve sua fundação no final do século XV e desde então foi se tornando mais e mais sofisticado, atingindo seu pleno poder a partir de meados dos anos 1970 (ROLNIK, 2018, p. 29). O regime colonial-capitalístico atual resulta mais perverso e opera de maneira mais sutil, porque extrai sua força não apenas da economia, mas da nossa vida, da nossa subjetividade, de nossos corpos em potência e em constante desejo de transformação e criação “de novas formas de existência, funções, códigos e representação” (ROLNIK, 2018, p. 33), o que torna muito mais difícil sua erradicação. Trata-se, então, da apropriação da “potência vital” (ROLNIK, 2018, p. 34) por este regime. Rolnik afirma que não é suficiente agir macropoliticamente, que a resistência ao atual regime habita no coletivo, nos movimentos sociais, no ativismo, no fazer juntxs e nas práticas artísticas, pelo que considera que os modos de resistir encontram-se nas micropolíticas. Torna-se urgente “atuar micropoliticamente” (ROLNIK, 2018, p. 33), mas não é fácil e não é suficiente ter vontade ou sermos lúcidxs e conscientes (ROLNIK, 2018, p. 35). A autora chama de “cafetinagem” ao abuso da vida cometido pelo atual regime e cujos efeitos afetam diretamente nossos corpos. Diante disso, coloca-se a pergunta: Como nos libertar?

É preciso resistir no próprio campo da política de produção de subjetividade e do desejo dominante no regime em sua atual versão. (...) Proponho designar por “inconsciente colonial-capitalístico” a política do inconsciente dominante nesse regime, a qual atravessa toda sua história, variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação. Nesse sentido, podemos também designá-lo por “inconsciente colonial-cafetinístico”, pelas razões acima evocadas. (...) Há que se buscar vias de acesso à potência da criação em nós mesmos: a nascente do movimento pulsional que move as

³No original: “El pensar y hacer descolonial, base del desprendimiento, no es tampoco un pensamiento para “aplicar” (subsidiario de la distinción teoría y praxis), sino que es el acto mismo de pensar haciéndonos, de modo dialógico y comunitario”. (MIGNOLO, 2010, p.7).

ações do desejo em seus distintos destinos. Um trabalho de experimentação sobre si que demanda uma atenção constante. (ROLNIK, 2018, pp. 36-37).

Então o processo de descolonização dos corpos através da potente esfera da criação artística se torna uma necessidade de sobrevivência, uma possibilidade de desvio do poder e da destruição - ou do poder que tudo destrói - que nos permitiria, talvez, respirar um ar menos denso e menos sufocante. Rolnik coloca logo no início do primeiro ensaio do livro *Esferas da Insurreição*: “Uma atmosfera sinistra envolve o planeta. Saturado de partículas tóxicas do regime colonial-capitalístico, o ar ambiente nos sufoca”. (ROLNIK, 2018, p. 29).

Sinto a necessidade de chamar o nosso atual regime de “colonial contemporâneo” a fim de traçar uma linha, um fio condutor que nos leve até o final do século XV em que o período colonial e a colonialidade foram estabelecidos, impostos no continente Americano e com eles uma série imensa de atrocidades que marcaram profundamente nosso comportamento, nosso modo de ser e estar no mundo, nosso pensamento, nossa educação, nosso sistema econômico, nossas formas de relacionamento com o “outro”, a percepção de nós mesmos com relação àquele outro - uma visão vertical e dicotômica, competitiva, opressora, extremamente violenta em todas suas formas - e que até hoje parece operar incessantemente. De modo geral, esse “sistema de dominação colonial” faz parte da teoria da *Colonialidade do Poder*, conceito desenvolvido originalmente pelo sociólogo e teórico político peruano Aníbal Quijano em 1989. Conceito fundamental para começarmos a entender o pensamento descolonial, bem como a descolonização, a colonialidade do Ser e do saber (ESPINOSA, 2016, p. 150) e de modo mais específico as formas como, dentro dele, tem operado o controle do gênero, da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento durante esse período (BALLESTRIN, 2013). São essas quatro formas de controle as que mais me interessam para os propósitos desta pesquisa, já que estão diretamente relacionadas às performances e às artistas com as quais dialogo. Interessa-me então, os diversos modos em que a colonialidade opera nos corpos e nos sujeitos não hegemônicos, e a performance como resistência, como “linha de fuga que deforma as formas do poder através do tempo” (MOMBAÇA, 2016, p. 5) e possibilita, em resposta, processos (des) e (anti)coloniais.

Neste primeiro capítulo, apresento alguns conceitos e pensamentos de autorxs que acredito serem fundamentais para abordarmos as teorias, pedagogias e feminismos

descoloniais e que dialogam com as questões que problematizo através da arte da performance e das artistas. Por serem a base sólida que constitui o feminismo descolonial e por se posicionarem para além da problemática da desigualdade do gênero, da categoria “Mulher” e de quem compõe o grupo “das mulheres” como princípio de luta, algumas pensadoras feministas que pertencem ao feminismo interseccional, negro e “de cor” são de enorme relevância para essa análise, assim como o pensamento-ação de artistas-pesquisadorxs brasileiroxs contemporâneos que teorizam a noção de colonialidade. Porém, ao longo do trabalho também farei uso de teorias ou pensamentos de teóricas feministas pertencentes ao chamado cânone do feminismo ou feminismo hegemônico, mas cujas ideias dialogam e andam em sintonia com tais rupturas e cujos conceitos abriram e continuam a abrir caminhos e possibilidades alternativas de existência. Refiro-me especificamente à filósofa pós-estruturalista Judith Butler e sua teoria da performatividade do gênero, à teórica feminista Teresa de Lauretis, com o conceito de Tecnologia de gênero, à escritora e feminista francesa Monique Wittig, e a poeta e feminista lésbica Adrienne Rich. O pensamento do filósofo Paul B. Preciado também é de grande relevância e inspiração neste trabalho.

1.2 - *Sentipensante* - O que o pensamento descolonial abraça?

Algumas dúvidas me atravessaram durante o processo de investigação, inclusive antes de começar formalmente a escrita. Passei os últimos anos lendo bastante sobre teoria descolonial, e ainda assim a sensação que tenho é a de ser necessário “descolonizar ainda mais” nosso olhar e nossas escolhas ou as leituras que chegam até nós, um longo processo que já começou graças às leituras de teóricas feministas não hegemônicas e que espero que nunca termine. Porém, é a partir do pensamento descolonial em conexão com as práticas artísticas - e com meu próprio trabalho de performance - que me pergunto o que seriam os “corpos descoloniais”, e como é que estxs poderiam surgir ou após quais situações esses corpos (porque não é apenas um) renasceriam. Ou seja, meu interesse pelo pensamento descolonial surgiu a partir dos questionamentos que constantemente me faço como artista de performance, como artista e feminista que trabalha, principalmente, com o corpo presente. Recentemente o uso do adjetivo “descolonial” ou da palavra/conceito “descolonização” parece estar em todo lugar, aparece em inúmeras situações... Teria virado, como se diz, uma moda? Como observa

Arjun Appadurai, a descolonização se tornou uma categoria muito frouxa e atualmente está sendo usada para descrever “todos os tipos de movimentos, impulsos e aspirações, muitos dos quais não têm nada a ver com as colônias ou o colonialismo reais” (APPADURAI, 2018). A teórica e historiadora da arte Mieke Bal ilumina o caminho desta discussão através de seus *Conceitos Viajantes (Travelling Concepts)*, obra na qual analisa e tenta explicar o uso adequado dos conceitos ao longo do tempo, entre as múltiplas disciplinas e em diferentes espaços geográficos, “entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas” (BAL, 2009, p. 32). Para Bal, os conceitos não são meras etiquetas que podem ser substituídas facilmente, não são metáforas nem palavras comuns, mas também não são fixos e podem até possuir certa ambigüidade. A autora refere-se aos conceitos “como um território pelo qual se deve viajar com espírito aventureiro” (BAL, 2009, p. 29), porém, quando mal utilizados - seja como palavras comuns ou etiquetas - eles “perdem sua força operacional, estão sujeitos à moda e não demoram muito a perder seu significado” (BAL, 2009, p. 30).

As reflexões de Mieke Bal, juntamente com as provocações de Appadurai, reverberam neste trabalho e me fazem repensar o uso do “descolonial”, “descolonização” e “descolonizar”: termo, conceito e verbo que aqui são chaves para analisar os objetos-sujeitos artísticos presentes. Pensando diretamente nesta pesquisa e usando a metáfora da viagem proposta por Bal, entendo que o conceito “descolonização” e a condição de “descolonial” - devir descolonial sempre em processo, nunca finito nem fechado - devem viajar entre tempos históricos, do passado ao presente - e talvez ao futuro -, de volta ao passado e de novo ao presente para, nesses deslocamentos, encontrarmos o fio que conecta fatos históricos com a singularidade que cada artista e cada performance desta pesquisa trazem. Isto é, o conceito de descolonização no meu trabalho, viaja guiado ou sendo guiado pelas artistas e aquilo que cada projeto artístico revela. E o que cada projeto artístico revela é, seguindo os passos de Bal, um problema⁴ que teria origem, em parte, no período colonial, no longo processo de colonização da América no século XVI. De modo que, sem colonização, a existência de qualquer processo de descolonização ou de “luta anti-colonial”, como sugere Cusicanqui, não faria sentido.

Appadurai diz não se interessar pelo uso indiscriminado da palavra descolonial sem fazer referência a casos históricos específicos (APPADURAI, 2018). E sendo esta uma

⁴ Mieke Bal propõe que os conceitos devem estar ligados aos problemas; do contrário, eles não fariam sentido. (BAL, 2009).

"produção acadêmica" (MOHANTY, 1988, p. 1) situada no "Terceiro mundo"⁵, e colocando-me como artista-pesquisadora peruana que investiga projetos artísticos de artistas da América Latina, considero relevante contar com a definição de *colonização* da pensadora pós-colonial Chandra Mohanty, por estar diretamente relacionada à produção acadêmica de muitas feministas hegemônicas, o que a autora denomina como "discurso feminista ocidental". (MOHANTY, 1988, p. 2) Mohanty usa o termo colonização para criticar esse discurso dominante, por ele se apropriar e codificar o conhecimento sobre as mulheres no "terceiro mundo", colocando-as estrategicamente como aquele Outro - não ocidental - em relação a elas, feministas ocidentais. Mas a crítica ao discurso colonizador atinge também acadêmicas do "terceiro mundo". (MOHANTY, 1988, p. 2) Sobre este ponto e também sobre os usos do termo colonização, Mohanty argumenta:

A crítica que ofereço também se aplica a acadêmicas do terceiro mundo que escrevem sobre suas próprias culturas usando as mesmas estratégias analíticas. O fato de que o termo "colonização" passou a denotar uma variedade de fenômenos nos recentes escritos feministas e nos escritos liberais em geral deveria ter - pelo menos - alguma relevância política. (...) A colonização tem sido usada para caracterizar tudo, desde as hierarquias econômicas e políticas mais óbvias até a produção de um discurso cultural particular sobre o que é chamado de "terceiro mundo". Não importa quão sofisticado ou problemático seja seu uso como construção explicativa, a colonização em quase todos os casos implica uma relação de dominação estrutural e uma supressão, muitas vezes violenta, da heterogeneidade do sujeito ou dos sujeitos em questão.⁶ (MOHANTY, 1988, pp. 2-3, tradução minha).

A partir das reflexões de Mohanty, considero necessário ter em conta - uma vez que esta é uma investigação teórica cuja análise tem uma perspectiva feminista e descolonial - a relação que se estabelece com o objeto-sujeito de investigação. Como me referir a ele sem cair nos tradicionais estilos hierárquicos, verticais, que não fazem mais do que repetir a estrutura

⁵ O uso das aspas no termo "*terceiro mundo*", reflete minha opinião sobre o mesmo, um termo que resulta problemático por ser subordinado ao, igualmente problemático, "primeiro mundo" e, como coloca Chandra Mohanty, por "reforçar implicitamente as hierarquias econômicas, culturais e ideológicas existentes". (MOHANTY, 1988, p. 3). Além disso, é impossível para mim não mencionar que o termo "terceiro mundo" foi-me apresentado na escola - católica e de freiras alemãs - como aquele lugar inferior que devia seguir o exemplo de superação ideal - europeu- que todas (nós meninas "*tercermundistas*", inferiores e com muito para copiar do primeiro mundo) devíamos alcançar, então me gera desconforto. Além do desconforto pelo uso absolutamente normalizado, sem aspas, que se faz dele no nosso continente. A meu ver, o uso das aspas implica, em concordância com Mohanty, "um questionamento constante"(Ibidem).

⁶ No original: La crítica que ofrezco también se aplica a académicas del tercer mundo que escriben acerca de sus propias culturas utilizando las mismas estrategias analíticas. El hecho de que el término "colonización" haya llegado a denotar una variedad de fenómenos en recientes escritos feministas y en escritos liberales en general debería tener por lo menos— cierta relevancia política. (...) La colonización se ha utilizado para caracterizar todo, desde las más evidentes jerarquías económicas y políticas hasta la producción de un discurso cultural particular sobre lo que se llama "tercer mundo". Sin importar cuán sofisticado o problemático sea su uso como construcción explicativa, la colonización en casi todos los casos implica una relación de dominación estructural y una supresión, muchas veces violenta, de la heterogeneidad del sujeto o sujetos en cuestión. (MOHANTY, 1988, pp. 2-3)

colonial que aqui critico? Como falar *de* ou escrever *sobre* sem vitimizar, sem criar uma distância abismal entre Eu e o “outro”, quando, na verdade, parte da proposta deste trabalho é questionar a separação, a rigidez e a exclusão características dos grupos dominantes e também de grupos que dizem lutar pelos direitos de algumas minorias, mas fecham as portas de outras minorias, reproduzindo “tratamentos fracionados da opressão/dominação”? (MIÑOSO, 2012, p. 162). Como provocação, gostaria de introduzir brevemente um pouco do pensamento da pesquisadora feminista descolonial Yuderkys Espinosa Miñoso sobre o sujeito na posição de subordinação (os “outros”) no feminismo. Para Miñoso, é preciso enxergar esses “outros” como dentro do “nós”, de forma a não continuar pensando na ideia das mulheres como grupo onde não entrariam outras “mulheres” (trans, lésbicas, racializadas, etc). Dentro do “nós” é necessário pensar, também, as masculinidades não hegemônicas. A opressão opera de forma “co-constitutiva e interdependente” (MIÑOSO, 2012, p. 164) e da mesma forma age a luta descolonial do feminismo para combater a violência estrutural. Caso contrário, critica Miñoso (2012), continuaríamos a reproduzir a ideia separatista de que quem luta contra uma opressão pode ser unicamente tal oprimido.

Esta forma de construir a unidade política na base de que somente aqueles que estão em posição de opressão podem agir é impossível de conciliar com a convicção das feministas descoloniais de que a opressão opera de maneira co-constitutiva e interdependente⁷. (MIÑOSO, 2012, p. 164, tradução minha.)

Voltando às reflexões de Mohanty sobre os usos da colonização, pode-se pensar o processo de descolonização e o *descolonial* como necessariamente político, e necessariamente doloroso no sentido de termos que enfrentar aquilo que nos oprime. Pode-se pensar o (des) e o (anti)colonial como heterogêneo, antirracista e contra qualquer tipo de dominação. A partir daí, pergunto-me: Como é que se dá o processo de descolonização do corpo e da subjetividade em cada uma das artistas abordadas, a partir de seus trabalhos performáticos? Pergunta que me leva às reflexões dx artista e pesquisadorx SaraElton Panamby sobre a performance e a transformação ou abolição do poder da palavra. Para Panamby, a performance leva a pensar “um mundo onde a palavra foi abolida do seu sentido hegemônico” (PANAMBY, 2014, p. 576), ou então permite um deslocamento, um trânsito do centro à periferia. A palavra, na performance, é passível de ser moldada, de ser delirante (PANAMBY, 2014), desprovida de

⁷ No original: Esta forma de construcción de la unidad política en base a que sólo puede actuarla quien está en posición de opresión es imposible de conciliar con la convicción que sostenemos las feministas descoloniales de que la opresión opera co-constitutiva e interdependientemente.

poder vertical, mas não de sua potência. Trago essa reflexão porque é justamente a prática performática que, a meu ver, abre processos de “cura”, de (des)intoxicação e limpeza das feridas coloniais. Por outro lado, essa é uma pesquisa acadêmica se cozinhando num espaço formal, onde as palavras e os pensamentos viram escrita, a escrita formal de uma dissertação. Palavras e pensamentos são construídos de maneira entrelaçada, ao mesmo tempo em que corpos experimentam, criam imagens e ações, produzem emoção; uma escrita sentipensante.

1.3 - A Colonialidade / Descolonialidade do Poder e o “*Bien vivir*”⁸

O conceito de *Colonialidade do poder*, desenvolvido por Quijano em 1989, está diretamente relacionado à ideia da Europa como centro hegemônico de conhecimento e de dominação, estabelecendo categorias e hierarquias violentas em relação às culturas “não ocidentais”, e de forma específica ao processo de colonização do continente americano mais pontualmente, daquilo que hoje conhecemos como América Latina. Para o sociólogo peruano, a estrutura completa do padrão de poder global da história que nós conhecemos encontra-se, hoje, em crise. “Mas o que é esse padrão de poder global que está em crise? Há algum tempo que estamos discutindo esse padrão de poder sob os termos de colonialidade do poder”⁹. (QUIJANO, 2010, tradução minha.) A colonialidade do poder, assegura Quijano, não teria existido sem a violência da dominação colonial. (QUIJANO, 2010) É importante entendermos a diferença entre colonialidade e colonialismo, já que ambos se relacionam de forma direta. A colonialidade é aquele poder global estabelecido há 500 anos e que persiste até hoje e que continua a operar atravessando todas as esferas da vida atual, apesar da independência das colônias de suas metrópoles.

Ainda que moderado por momentos, comparado com a revolta dos oprimidos (dominados), isso não parou desde então. Mas agora, durante a crise atual, essa concentração é realizada com um novo ímpeto, talvez ainda mais violento e em grande escala, global. Os dominadores europeus “ocidentais” e seus descendentes euro-americanos ainda são os principais beneficiários, juntamente com a parte não-européia do mundo que, precisamente, não foi colônia européia, o Japão principalmente. (...) Os

⁸ Em português “Bem viver”, é outro dos conceitos desenvolvidos pelo sociólogo Aníbal Quijano, uma expressão das populações indígenas da América Latina, que surge como alternativa de vida social e que pode ser realizada apenas descolonizando o poder. (QUIJANO, 2014).

⁹ No original: Pero qué es ese patrón de poder global que está en crisis? Nosotros hemos venido discutiendo desde hace algún tiempo atrás este patrón de poder bajo los términos de colonialidad del poder. Ver: <https://youtu.be/sID-iPiGmY>

explorados e dominados da América Latina e África, são as principais vítimas.¹⁰ (QUIJANO, 1992, p. 10, tradução minha.)

Por outro lado, Quijano chama de colonialismo a relação estabelecida entre os europeus e os “conquistados” de todos os continentes, uma relação de dominação “direta, política, social e cultural” (QUIJANO, 1992, p. 11). Interesso-me em me aprofundar sobre a colonialidade do poder por ser um processo ainda, infelizmente, atual e gritante, cujas formas de operar se manifestam de várias maneiras, por meio de formas diversas de controle que se estabelecem no final do século XV e que mencionarei aqui. Mas também porque a partir do reconhecimento da existência de semelhante violência, torna-se indispensável a busca de uma alternativa, de uma saída. A descolonialidade como atitude, como pensamento, como ação e como processo, o anti-colonial como postura de resistência perante a vida.

A estrutura colonial de poder criou uma série de discriminações sociais ou “construções intersubjetivas”, produto da dominação colonial que, além de tudo, foram assumidas como categorias ou fenômenos naturais e não históricos, próprios do processo de conquista, ou da história do poder, como argumenta Quijano. Sem dúvida, uma das classificações sociais que sustenta este padrão colonial de poder é a ideia de raça, uma construção mental que codifica a diferença entre os conquistadores e os conquistados, “uma suposta estrutura biológica diferente que colocaria uns numa situação natural de inferioridade com respeito aos outros”. (QUIJANO, 2000, p. 202). Para o autor, a ideia de raça não possui uma história conhecida anterior à América (QUIJANO, 2000), esta seria desenvolvida concomitantemente à chegada dos europeus a fim de estabelecer hierarquias e justificar episódios de violência e opressão excessiva e sistemática contra os colonizados. Então, com a ideia de raça foram legitimadas as relações de dominação impostas pela conquista. “Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumento de classificação social básica da população”. (QUIJANO, 2000, p. 203). E foi a partir dessa construção mental da ideia de raça e das relações sociais estabelecidas que foram produzidas identidades sociais historicamente novas: *índios, negros e mestiços*, bem como outras foram redefinidas: *espanhol e portugueses*.

¹⁰ No original: Aunque moderado por momentos frente a la revuelta de los dominados, eso no ha cesado desde entonces. Pero ahora, durante la crisis en curso, tal concentración se realiza con nuevo ímpetu, de modo quizás aun más violento y a escala largamente mayor, global. Los dominadores europeos “occidentales” y sus descendientes euro-norteamericanos, son todavía los principales beneficiarios, junto con la parte no europea del mundo que, precisamente, no fue antes colonia europea, Japón principalmente. (...) Los explotados y dominados de América Latina y de Africa, son las principales víctimas. (QUIJANO, 1992, p. 10)

“Termos como *espanhol* e *português*, mais tarde *européu*, indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, mas a partir daquele momento, e em referência às novas identidades, eles adquiriram uma conotação racial”. (QUIJANO, 2000, p. 202, tradução minha) Quijano considera a ideia de raça como uma categoria mental da modernidade, uma construção mental que tem origem há 500 anos e que tem funcionado muito bem ao longo do tempo de forma perversa e violenta. Pergunto-me então se *raça* seria uma *ficção política viva - ou incorporada -*, (PRECIADO, 2014) assim como *homem*, *mulher*, *homossexual*, *heterossexual*, por exemplo. Uma ficção política viva e muito violenta mas que, sendo construída mentalmente, pode ser desconstruída (exercício nada fácil) micropoliticamente, se fizermos uso da nossa imaginação inventiva através de práticas de reinvenção da nossa subjetividade. Um mecanismo de proteção, sinal de cuidado e afeto, um modo de vida outro, um salva-vidas. Em relação às ficções que nos atravessam ou que permeiam nossa subjetividade, especificamente sobre a “raça”, María Lugones coloca:

A invenção da "raça" é uma reviravolta profunda, um giro no centro, já que reposiciona as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas através da dominação. Ela reconcebe a humanidade e as relações humanas através de uma ficção, em termos biológicos¹¹. (LUGONES, 2014, p. 17, tradução minha.)

A partir da ideia de raça, outras formas de controle e classificação emergiram, elaborou-se uma perspectiva eurocêntrica de conhecimento e, a partir daí, a naturalização das relações de dominação entre europeus e não europeus. A imaginação dos dominados foi colonizada, a nossa imaginação tem sido colonizada, ou seja, nossos modos de ser, de sentir, de pensar e de atuar também o foram.

Parênteses

Quando escrevo “os dominados” refiro-me aos povos colonizados no século XVI, porém, na tentativa necessária de manter o fio que nos conecta não posso enxergar apenas de forma distante ou “de fora” o processo de dominação, domesticação e controle. O processo de escrita dessa dissertação me revela, de forma mais evidente e pontual, o quanto de

¹¹ No original: La invención de la ‘raza’ es un giro profundo, un pivotar el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación. Reconcebe a la humanidad y a las relaciones humanas a través de una ficción, en términos biológicos. (LUGONES, 2014, p. 17)

colonização existe em mim, o quanto meus (nossos) modos de sentir e de atuar têm sido influenciados ao longo de gerações, e através da educação que recebi no ensino médio, pela violência da normatividade. Nossa subjetividade e nossos corpos - e desejos - têm sido violentados com um projeto de “docilização”, de imposição de gênero, de heterossexualidade obrigatória, pelas noções (ficções) violentas de supremacia branca, portanto de inferioridade não branca. Sim, sou uma pessoa branca¹² que nasceu e cresceu na Lima dos anos oitenta, uma cidade capital muito conservadora, altamente classista, racista, repleta de feridas coloniais sangrentas, abertas. O Peru é, ainda, um país fragmentado pelos conflitos sociais e políticos, marcado pelo racismo e as classes sociais. Há muita vontade e fome de mudança nas novas gerações, mas a violência da estrutura colonial ainda é presenciada, como diz Jota Mombaça, “na coreografia das carnes, na intensidade dos cortes e ancestralidade das cicatrizes”. (MOMBAÇA, 2016, p. 4) Essas reflexões me remetem a lembranças tristes e duras da minha adolescência, ainda na escola, de colegas que, com muita autoridade por serem brancas - e mais brancas do que outras brancas -, zombavam dos traços marcadamente indígenas de outras colegas, zombavam dos traços visivelmente “masculinos” de outras colegas provavelmente lésbicas, zombavam das que nunca namoravam (obviamente com homens) “porque eram muito feias, *cholas*”. Cresci ouvindo esse tipo de comentários e piadinhas racistas, machistas e homofóbicas da boca e do fígado de muitos membros da minha família, e dos amigxs dos amigxs e, na maioria dos casos, tudo absolutamente normalizado. As definições do Quijano dispararam na minha memória, viajo ao passado, pouso aqui. Como cortar o fio? Talvez prestando atenção para o que *La mestiza* de Anzaldúa tem a dizer, que o nosso futuro depende da “descomposição dos paradigmas” (ANZALDÚA, 1987, p. 137), pelo que precisamos mudar a maneira de percebermos a realidade, “a maneira como nos vemos e nos comportamos” (ANZALDÚA, 1987, p. 137). Criando, como *la mestiza*, uma nova consciência. Fecho parênteses.

¹² Quando afirmo ser uma pessoa de pele branca reconheço meus privilégios, ao mesmo tempo em que reconheço os horrores da branquitude ao longo da história. Neste ponto acredito ser fundamental entendermos a diferença entre o “branco” como apenas uma cor e o “branco” como pensamento ou “o pensamento branco” como posição hegemônica e dominante, heteronormativa perante a vida. Essa diferença permite-me um distanciamento como sujeita mulher-lésbica-peruana-branca, do que o pensamento branco significa, e que rejeito absolutamente. Para rejeitá-lo tem sido - é todos os dias - necessário aceitar o que dessa branquitude existe em mim, seja por herança, seja pelo entorno *limeño* de classe média em que cresci, seja por parte da educação que recebi quando fui colocada numa escola católica de freiras alemãs dos 9 aos 16 anos. Tem sido e é necessário, como diz o performer e pesquisador Miro Spinelli, matar o colonizador que vive em mim. “Por mais incômoda que seja essa imagem espelhada e turva, algo em mim é movido por ela, mesmo que um desejo por tornar-me menos parecido com esse primo distante, um colonizador que vive e me consome por dentro e a quem eu sei que é preciso matar”. (SPINELLI, 2017, p. 75)

Quais os modos ou níveis em que a colonialidade do poder opera? O poder se manifesta através de diversas formas de controle que atingem as esferas pública e privada da vida, de forma entrelaçada, sem ser possível entender uma sem a relação com a outra. Para Mignolo, é aquela interrelação "invisível e invisibilizada" o que fez a colonialidade do poder ser tão poderosa. (MIGNOLO, 2014, p. 9). Aníbal Quijano enfatiza as esferas econômica e política (controle da autoridade, do trabalho) ao desenvolver o conceito de colonialidade do poder e seus modos operantes, e analisa de maneira extensa a relação de dependência que a partir daquele momento se estabeleceu entre a ideia de raça e a divisão do trabalho, que se manteve durante todo o período colonial e que continua vigente hoje sob o nome de Capitalismo. María Lugones nos proporciona um melhor entendimento da abrangência da colonialidade do poder em sua análise crítica do trabalho do Quijano, quando aponta que o trabalho remunerado era reservado apenas, "quase exclusivamente", aos europeus brancos. "A divisão do trabalho é completamente racializada, assim como geograficamente diferenciada. Aqui, vemos a colonialidade do trabalho como um entrecruzamento cuidadoso do trabalho e da raça¹³". (LUGONES, 2014, p. 19, tradução minha.)

Por outro lado, no processo de constituição histórica da América, todas as formas de controle e exploração do trabalho e controle da produção-apropriação-distribuição de produtos, foram articuladas em torno da relação salário-capital (depois capital) e do mercado mundial. A escravidão, servidão, a pequena produção mercantil, a reciprocidade e o salário foram incluídos. (...) Na medida em que essa estrutura de controle do trabalho, recursos e produtos consistia na articulação conjunta de todas as respectivas formas historicamente conhecidas, estabelecia-se, pela primeira vez na história conhecida, um padrão global de controle do trabalho, seus recursos e seus produtos. (...) Assim, se estabeleceu uma estrutura nova, original e única das relações de produção na experiência histórica do mundo: O capitalismo mundial. (...)

As novas identidades históricas produzidas com base na ideia de raça, foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. Assim, ambos elementos, raça e divisão do trabalho, permaneceram estruturalmente associados e se reforçam mutuamente, embora nenhum dos dois eram necessariamente dependentes

¹³ No original: La división de trabajo se halla completamente racializada así como geográficamente diferenciada. Aquí, vemos a la colonialidad del trabajo como un cuidadoso entrecruzamiento del trabajo y la raza. (LUGONES, 2014, p. 19)

um do outro para existir ou mudar. Assim, uma divisão racial sistemática de trabalho foi imposta¹⁴. (QUIJANO, 2000, p. 204, tradução minha.)

Embora a colonialidade do poder signifique que as relações de dominação-opressão (em todas as áreas) não acabaram com o fim do colonialismo e que faça a importante tarefa - “operação memória” - de nos lembrar, constantemente, que quase nada foi superado, como coloca Luciana Ballestrin, o conceito “possui uma capacidade explicativa que atualiza e contemporiza processos que supostamente teriam sido apagados, assimilados ou superados pela modernidade”. (BALLESTRIN, 2013, p.100) Considero relevante mostrar a capacidade expansiva ou de atravessamento da colonialidade, sua forma de operar, presente no trabalho das três artistas, para depois entendermos a importância dos processos e exercícios de (des)colonização - presentes na criação performática - como alternativa de vida, como trânsito necessário onde novas possibilidades de existência e de resistência aparecem. E é justamente a ideia de resistência como modo de produção (QUIJANO, 2014) para a sobrevivência da própria vida, a base da proposta do Quijano sobre a descolonialidade do poder e do *Bien vivir* / Bem viver.

Esse novo horizonte de significado histórico, a defesa das condições da própria vida e dos outros neste planeta, já está proposto em lutas alternativas e práticas sociais da espécie. (...) Uma Des/Colonialidade do poder como ponto de partida e da autoprodução e reprodução democrática da existência social, como um eixo contínuo de orientação de práticas sociais. É neste contexto histórico que é necessário localizar, necessariamente, todo o debate e toda elaboração sobre a proposta de Bem Viver¹⁵. (QUIJANO, 2014, p. 856, tradução minha).

¹⁴ No original: De otro lado, en el proceso de constitución histórica de América, todas las formas de control y de explotación del trabajo y de control de la producción-apropiación-distribución de productos, fueron articuladas alrededor de la relación capital-salario (en adelante capital) y del mercado mundial. Quedaron incluidas la esclavitud, la servidumbre, la pequeña producción mercantil, la reciprocidad y el salario. (...) En la medida en que aquella estructura de control del trabajo, de recursos y de productos, consistía en la articulación conjunta de todas las respectivas formas históricamente conocidas, se establecía, por primera vez en la historia conocida, un patrón global de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos. (...) De ese modo se establecía una nueva, original y singular estructura de relaciones de producción en la experiencia histórica del mundo: el capitalismo mundial. (...) Las nuevas identidades históricas producidas sobre la base de la idea de raza, fueron asociadas a la naturaleza de los roles y lugares en la nueva estructura global de control del trabajo. Así, ambos elementos, raza y división del trabajo, quedaron estructuralmente asociados y reforzándose mutuamente, a pesar de que ninguno de los dos era necesariamente dependiente el uno del otro para existir o para cambiar. De ese modo se impuso una sistemática división racial del trabajo. (QUIJANO, 2000, p. 204)

¹⁵ No original: Ese nuevo horizonte de sentido histórico, la defensa de las condiciones de su propia vida y de las demás en este planeta, ya está planteado en las luchas y prácticas sociales alternativas de la especie. (...) Una Des / Colonialidad del Poder como punto de partida, y la autoproducción y reproducción democráticas de la existencia social, como eje continuo de orientación de las prácticas sociales. Es en este contexto histórico donde hay que ubicar, necesariamente, todo debate y toda elaboración acerca de la propuesta de Bien Vivir. (QUIJANO, 2014, p. 856).

Além do controle do poder, a colonialidade se manifesta e/ou opera em uma “tripla dimensão” (BALLESTRIN, 2013, p. 100), - poder/saber/ser - que envolve o controle do Ser e o controle do saber, dois pontos sobre os quais o pesquisador porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres tem se debruçado bastante.

Maldonado-Torres, em seu artigo *A descolonização e o giro*¹⁶ *des-colonial*, explica a importância e necessidade atuais da descolonização do Ser e do saber, sendo nesta última esfera que desenvolve a ideia do *giro* descolonial. Primeiramente, o autor ressalta que o tema da descolonização vem adquirindo uma relevância mundial, porque o que tem se tornado o *modus operandi* da globalização é a colonização. Portanto, a descolonização surge como alternativa. Inclusive, afirma que “a globalização continua a funcionar em parte como uma expansão dos ideais truncados da humanidade e da subjetividade, assim como do poder e do conhecimento” (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 64). Em relação ao horror e à violência da colonização, o *giro* descolonial traz luz à nossas formas de ver e de pensar, ele está diretamente relacionado ao ato de perceber e de reconhecer. Percebermos as “tecnologias da morte” (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66) criadas pelas formas de poder modernas que afetam diretamente certas comunidades e sujeitos. Reconhecermos que o poder colonial se manifesta de múltiplas formas e que o saber e as experiências vividas dxs sujeitos marcadas pelo “projeto de morte e desumanização” (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66) resultam essenciais para uma real compreensão de tais formas de poder e para a criação de alternativas positivas - completamente opostas - sobre como continuarmos caminhando mais livremente .

O conceito de *giro* des-colonial em sua expressão mais básica busca colocar no centro do debate a questão da colonização como um componente constituinte da modernidade, e a descolonização como um número indefinido de estratégias e formas contestatórias que representam uma mudança radical nas atuais formas hegemônicas de poder, ser e saber¹⁷. (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66, tradução minha)

A partir das colocações de Maldonado-Torres sobre o *giro* descolonial (e a descolonização), creio ser possível relacionar tais “estratégias e formas contestatórias” com as práticas artísticas contemporâneas, principalmente com as performances das três artistas que

¹⁶ A palavra *giro* (em espanhol), significa virada em português, mas no contexto específico do pensamento descolonial e para falar do *giro des-colonial*, conceito desenvolvido por Maldonado-Torres, se manteve seu uso em espanhol. Já em inglês, o termo apropriado para o conceito é *decolonial turn*.

¹⁷ No original: El concepto de giro des-colonial en su expresión más básica busca poner en el centro del debate la cuestión de la colonización como componente constitutivo de la modernidad, y la descolonización como un sinnúmero indefinido de estrategias y formas contestatarias que plantean un cambio radical en las formas hegemónicas actuales de poder, ser, y conocer. (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66)

ponen el cuerpo, que usam seus corpos na arte e na vida, para denunciar todos os tipos de abuso cometidos, precisamente, pelas formas hegemônicas do poder atual. O projeto de descolonização faz parte do giro descolonial e dentro deste, a urgência da consciência do horror. O autor ressalta, inclusive, que mais do que um projeto em si, trata-se da descolonização como "um sentimento e sensação de horror diante da implantação de formas coloniais de poder na modernidade" (MALDONADO-TORRES, 2008, p. 66). Uma mudança radical na atitude do sujeito que testemunha tais horrores, entre eles, a divisão do mundo em senhor e escravo é essencial para colocar em prática o pensamento e ação descolonial.

A atitude descolonial nasce quando o grito de espanto diante do horror da colonialidade se traduz em uma postura crítica em relação ao mundo da morte colonial e na busca da afirmação da vida daqueles que são mais afetados por esse mundo. (...) O surgimento da atitude descolonial envolve, portanto, um estado afetivo que lhe é fundamental, ao mesmo tempo em que pode se considerar, tal como faz o afro-caribenho Frantz Fanon em sua *Pele negra, máscaras brancas* (1973), em princípio um particular tipo de filosofia e produção teórica. (...) A atitude descolonial nasce não do "espanto" diante da natureza ou do habitual, mas sim do "horror" ou espanto diante da morte¹⁸. (MALDONADO-TORRES, 2008, p.66-67)

Entendo - e sinto - que o "grito de espanto" ao qual o autor se refere ao explicar a atitude descolonial, não é suficiente se ficar apenas no campo das sensações. É preciso agir, são necessárias ações e uma posição clara em relação à forma de enxergar e sentir o mundo. Como nos colocarmos? Como conscientizar as pessoas, e primeiro a nós mesmxxs, dos gritos de espanto? A necessidade de uma atitude descolonial se torna assustadoramente atual, um desafio diário, porque o horror não terminou, pelo contrário, continua a crescer e a fortalecer-se. Talvez o grito precise ser de longa duração, precisamos gritar para ensurdecer e ainda assim, esse grito deve ser afetivo, amoroso, radical. Aposto na potência e nos atravessamentos presentes no trabalho de Santos, Galindo e Carbone; nas suas atitudes anti-coloniais ali presentes e nas urgências manifestadas nos processos de descolonização que suas performances sugerem. Gloria Anzaldúa, em *La conciencia de la mestiza*, nos diz: "Nada acontece no mundo "real" a menos que aconteça primeiro nas imagens dentro da nossa mente" (ANZALDÚA, 1987, p. 146). O desafio é grande: como visualizar a revolução e ter a

¹⁸ No original: La actitud descolonial nace cuando el grito de espanto ante el horror de la colonialidad se traduce en una postura crítica ante el mundo de la muerte colonial y en una búsqueda por la afirmación de la vida de aquellos que son más afectados por tal mundo. (...) El surgimiento de la actitud descolonial envuelve pues un estado afectivo que le es fundamental, a la vez que puede considerarse, tal y como lo hace el afro-caribeño Frantz Fanon en su *Piel negra, máscaras blancas* (1973), en principio de un tipo particular de filosofía y producción teórica. (...) La actitud descolonial nace no a partir del "asombro" ante la naturaleza o lo usual, sino a partir del "horror" o espanto ante la muerte. (MALDONADO-TORRES, 2008, pp. 66-67)

coragem de fazê-la, como visualizar, imaginar uma performance e ter a coragem de apresentá-la.

1.4 - Gênero(s) e sexualidade(s)

O controle do gênero e da sexualidade e o controle do conhecimento e da subjetividade (MIGNOLO, 2014, p. 9), estariam cobertos sob as estruturas dominantes da colonialidade do Ser e do saber respectivamente. O controle do gênero e da sexualidade durante o período colonial, como argumenta Mignolo, inclui a invenção do conceito “mulher”, a heterossexualidade como norma - ou *heterossexualidade compulsória*¹⁹ - e o modelo da família cristã como eixo e exemplo central da sociedade. Em relação à noção de heterossexualidade, algumas feministas descoloniais têm feito o trabalho de retomar parte do pensamento da escritora francesa Monique Wittig²⁰, que propôs que além de uma prática sexual, a heterossexualidade opera como regime político. O feminismo descolonial situa a proposta de Wittig a partir da experiência colonial (CURIEL, 2015). Ochy Curiel conecta a heterossexualidade com outros fenômenos que atualmente afetam a América Latina de forma muito violenta, como “os feminicídios, a militarização, o narcotráfico, as políticas neocoloniais” (CURIEL, 2015, p. 19) e o aumento da apropriação dos corpos e da força de trabalho de mulheres e lésbicas, a maioria delas, pobres e racializadas, moradoras das periferias. (CURIEL, 2015) Esses fenômenos que afetam a América Latina, mencionados por Curiel, têm lugar no projeto de performance *Presença* da artista Regina José Galindo, e ao qual dedico o terceiro capítulo dessa dissertação.

Nós acreditamos que a heterossexualidade é um regime político moderno/colonial, bem como as instituições em que se sustenta, como o casal monogâmico, a família nuclear, a nacionalidade, a nação, os estados nacionais, a cidadania. A heterossexualidade nem sempre afeta as relações sociais da mesma maneira. Quando razão, classe, geopolítica afetam essas

¹⁹ A heterossexualidade compulsória é uma ideia proposta originalmente pela poeta, ensaísta e professora estadunidense Adrienne Rich na década de 1980. Nela a autora critica a heterossexualidade como instituição política que retira o poder das mulheres, a supervalorização do heterocentrismo, inclusive entre as feministas, e questiona, também, a exclusão, o apagamento da existência lésbica em grande parte do pensamento feminista. (RICH, 2010, pp. 18-19)

²⁰ Monique Wittig (1935 - 2003) foi uma escritora e feminista francesa cujas propostas teóricas situaram-se no Materialismo francês, apesar de terem sido retomadas pela a teoria *queer*. Entre suas principais contribuições no feminismo, está a ideia do sexo como construção social e não biológico, a heterossexualidade como regime político e dentro desta o feminismo lésbico: uma proposta teórico prática ou teórico política. Ver: https://es.wikipedia.org/wiki/Monique_Wittig

relações, a heterossexualidade adquire efeitos diferentes²¹. (CURIEL, 2015, p. 19, tradução minha).

Neste ponto, considero importante destacar a crítica²² feita pela filósofa e feminista descolonial María Lugones²³ ao conceito de *colonialidade do poder* desenvolvido por Aníbal Quijano, pois ela faz uma análise profunda sobre as questões de gênero e sexualidade a partir do período colonial, através de sua teoria chamada *Sistema moderno-colonial de gênero*. Para Lugones, a análise de Quijano sobre a construção moderna colonial do gênero e da sexualidade é limitada, pois é construída a partir de uma perspectiva patriarcal e heterossexual das relações sociais, o que, segundo ela, resulta opressivo, pois seu quadro de análise permanece num lugar “capitalista e eurocentrado” (LUGONES, 2014, p. 16), já que “apaga as maneiras em que as mulheres colonizadas, não brancas, eram subordinadas e desprovidas de poder”. (LUGONES, 2014, p. 16) “Para Quijano, as lutas pelo controle do ‘acesso sexual, seus recursos e produtos’ definem o âmbito do sexo/gênero e são organizadas pelos eixos da colonialidade e da modernidade”. (LUGONES, 2014, p. 16) Para a filósofa, Quijano aceita o significado hegemônico do gênero de maneira inconsciente, deixando de lado elementos importantes que ela inclui na sua análise, “para expandir e complicar” a importante abordagem sobre a colonialidade do poder. Elementos como o dimorfismo biológico, o heterossexualismo e o patriarcado seriam caraterísticos do que Lugones denomina “o lado claro, visível da organização colonial/moderna do gênero”. (LUGONES, 2017, p. 17)

²¹ No original: Sostenemos que la heterossexualidad es un régimen político moderno / colonial, así como las instituciones en las que se sostiene, como la pareja monógama, la familia nuclear, la nacionalidad, la nación, los estados nacionales, la ciudadanía. La heterossexualidad no siempre afecta de la misma manera a las relaciones sociales. Cuando la razón, la clase, la geopolítica afectan esas relaciones, la heterossexualidad adquire diferentes efectos. (CURIEL, 2015, p. 19)

²² Em relação à crítica feita por María Lugones ao trabalho do Quijano, a antropóloga Rita Segato - quem considera que o autor analisa extraordinariamente todos os elementos da “constelação colonial e sua gravitação em torno da raça” (SEGATO, 2018, p.20) - acrescenta que o próprio Aníbal Quijano reconheceu publicamente que encontra dificuldades para vincular a perspectiva da colonialidade do poder com as questões de gênero e em diálogo com o pensamento feminista. É por isso que o sociólogo recorreu a pensadoras como Lugones e a própria Segato, “para abordar a crítica descolonial com o pensamento feminista e vice-versa”. Para Segato, isso é porque pensar o gênero já resulta bem complexo e pensá-lo historicamente o é ainda mais. (SEGATO, 2018, p. 20).

²³ María Lugones, importante pensadora do feminismo descolonial, desenvolve o conceito de “Sistema moderno-colonial de gênero”, que nasce principalmente da análise em conjunto de, por um lado, o trabalho sobre gênero, raça e colonização feito pelas feministas “de cor”, do “terceiro mundo” e pelo feminismo negro dos Estados Unidos, todos eles enfatizando o conceito de interseccionalidade e, por outro lado do conceito de colonialidade do poder introduzido por Aníbal Quijano onde é analisado o padrão de poder global capitalista. (LUGONES, 2014, p. 15)

Como podemos ver, o racismo e o patriarcado foram os dois princípios que, desde inícios do século XVI e em diante, apresentam-se como aparelhos de controle sobre a sociedade, seus sujeitos e seus modos de saber e de ser. "O patriarcado regula as relações sociais de gênero e também as preferências sexuais" (MIGNOLO, 2014, p. 10), o patriarcado contempla e cultiva o ponto de vista masculino das coisas, da história, das relações, do conhecimento; as leis são, em sua grande maioria, elaboradas por homens e para homens... e quando escrevo "homens", refiro-me ao homem branco, heterossexual e europeu como símbolo de poder. "Mulheres, índios e negros eram excluídos do acesso ao que se considerava a cúpula do conhecimento" (MIGNOLO, 2014, p. 10).

Non é necessário que as relações sociais sejam organizadas em termos de gênero, nem mesmo as relações que são consideradas sexuais. Mas a organização social em termos de gênero não tem que ser heterossexual ou patriarcal. E esse "não tem que ser" é uma questão histórica. Entendermos os traços historicamente específicos da organização do gênero no sistema moderno/colonial do gênero (dimorfismo biológico, organização patriarcal e heterossexual das relações sociais) é central para uma compreensão da organização diferencial do gênero em termos raciais. (...) O dimorfismo biológico, a dicotomia homem/mulher, o heterossexualismo e o patriarcado estão inscritos com letras maiúsculas e hegemonicamente no próprio significado de gênero.²⁴ (LUGONES, 2014, p. 17, tradução minha.)

Rita Segato, através de sua proposta *Contra-pedagogias da crueldade*, tenta visualizar caminhos alternativos para a vida, alternativos ao aparelho violento da colonialidade, do patriarcado e do sistema capitalista, e é na definição dessa contra-pedagogia que aparece a "ordem patriarcal" (SEGATO, 2018, p. 13) como uma das maiores crueldades instauradas na nossa história. Para a autora, é a intersecção entre o pensamento descolonial e a crítica do patriarcado uma das maiores contribuições do feminismo contemporâneo e é nesse ponto que ela se situa, é esse seu lugar de fala. (SEGATO, 2018, p. 20)

A contra-pedagogia da crueldade terá que ser uma contra-pedagogia do poder e, portanto, uma contra-pedagogia do patriarcado, porque ela se opõe aos elementos distintivos da ordem patriarcal: mandato de masculinidade, corporativismo masculino, baixa empatia, crueldade, insensibilidade, burocracia, distanciamento, tecnocracia,

²⁴ No original: No es necesario que las relaciones sociales estén organizadas en términos de género, ni siquiera las relaciones que se consideren sexuales. Pero la organización social en términos de género no tiene por qué ser heterossexual o patriarcal. El que no tiene por qué serlo es una cuestión histórica. Entender los rasgos históricamente específicos de la organización del género en el sistema moderno/colonial de género (dimorfismo biológico, organización patriarcal y heterossexual de las relaciones sociales) es central a una comprensión de la organización diferencial del género en términos raciales. (...) El dimorfismo biológico, la dicotomía hombre/mujer, el heterossexualismo y el patriarcado están inscriptos con mayúsculas y hegemonicamente en el significado mismo del género. (LUGONES, 2017, p. 17)

formalidade, universalidade, desenraizamento, dessensibilização, limitada ligação²⁵. (SEGATO, 2018, pp. 13-14, tradução minha).

Nesta pesquisa, valorizo o ponto de vista “feminino” das coisas ao investigar e apresentar as performances de três artistas “mulheres”, uma vez que o feminino e as mulheres têm sido silenciados, sistematicamente, pelo ideal machista governante (MOMBAÇA, 2016) ao longo da história. É uma escolha, uma urgência de reposicionamento. Por outro lado, acredito que as performances de Santos, Galindo e Carbone são, em si, processos de descolonização corporal-mental-espiritual, elas rompem estruturas dominantes, desobedecem à norma e tomam os espaços, têm, como coloca Mombaça, a potência de “desnaturalizar a natureza, (...) e hackear a informática da dominação” (MOMBAÇA, 2016, p. 11). Não se trata apenas de visibilizar seus trabalhos, mas de estabelecer conexões entre estes e a realidade social e política que evocam constantemente, entre as injustiças, violências e opressões da vida real que ali aparecem. Tudo o que elas têm a dizer incomoda e mexe com as estruturas dominantes-coloniais-patriarcais-heterossexuais-capitalistas; seus discursos atravessam difíceis campos minados de machismo, racismo e homofobia, entre outras questões. Seus corpos muitas vezes incomodam por não se encaixarem na norma, no padrão de mulher que a sociedade deseja, ou seja, a mulher ideal descrita pela revista *Veja* brilhantemente em 2016: “bela, recatada e do lar”.²⁶

²⁵ No original: La contra-pedagogía de la crueldad tendrá que ser una contra-pedagogía del poder y, por lo tanto, una contra-pedagogía del patriarcado, porque ella se contrapone a los elementos distintivos del orden patriarcal: mandato de masculinidad, corporativismo masculino, baja empatía, crueldad, insensibilidad, burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad. (SEGATO, 2018, pp. 13-14).

²⁶ No ano de 2016, a revista *Veja* dedicou uma matéria à Marcela Temer, esposa de Michel Temer, onde elogiava o fato de ela ser discreta, falar pouco e “gostar vestidos na altura dos joelhos”. Ver: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Isso tudo, como coloca Djamilia Ribeiro, foi uma tentativa evidente da revista “de fazer uma oposição ao que Dilma representa. Uma mulher aguerrida, forte, fora do padrão como foi imposto que uma mulher deve se comportar”. Esses atributos, de certa forma, enviaram uma mensagem clara do exemplo de mulher brasileira que a sociedade esperava, pois ela ia se tornar a primeira-dama do Brasil após votação ilegítima do impeachment ser aprovada. “A matéria da *Veja* confirma isso ao enaltecer Marcela Temer como a mulher que todas deveriam ser - à sombra, nunca à frente”. O problema, coloca Ribeiro, “é julgar que esse deva ser o padrão, é não respeitar a mulher como ser humano, como alguém que pode estar num lugar de liderança, que tem o direito de ser como quiser sem julgamentos à sua moral ou capacidade”. (RIBEIRO, 2018, pp. 13-114). O bom foi que, rapidamente, a comunidade feminista reagiu tornando viral o hashtag #belarecatadaedolar acompanhado de imagens diversas onde mulheres de todo tipo (alguns homens também) se mostravam fazendo o que elas queriam, sendo o que querem ser e claro, ironizando essas características. Inclusive eu, como artista, senti o impulso e a necessidade de renomear uma performance criada em 2015 sob o nome de *Perra nostra* que, após a matéria e como contribuição - e resistindo a esses ideais de beleza -, foi rebatizada como “bela, recatada e do lar”. Ver: <https://enelespacioentre.blogspot.com/2015/06/perra-nostra.html>.

Quando coloco aspas nas palavras feminino e mulheres, o faço com o intuito de expandir tais categorias para além das mulheres brancas, heterossexuais e de classe média, “burguesas” e, também, para questionar o significado da categoria *feminino*, que a cada dia parece-me menos óbvio e mais complexo. Além disso, nesta pesquisa, nenhuma das três artistas aqui estudadas contém os três atributos juntos - serem brancas, heterossexuais e de classe média - e todas pensam o dispositivo de feminilidade - e de masculinidade - como fluido e maleável, sujeito a transformações. É por tais motivos que não posso, nem gostaria, de me referir a elas nem aos seus trabalhos artísticos, como apenas mulheres com “questões de mulheres”, do universo feminino”, porém posso me referir a elas como feministas.²⁷ No entanto, seria mais interessante fazermos o exercício de resignificação de ambas frases - “questões de mulheres” e “universo feminino” - e perguntar: Quais xs sujeitxs, que corpos compõem tal universo feminino? É possível, ainda hoje, falar apenas em questões de mulheres sem cair em estereótipos? Acredito que não; é urgente e necessário especificar e nomear a diversidade de corpos que compõem essas categorias. Aqui, sem dúvida, seria necessário aprofundarmos um debate sobre identidade de gênero, diferença sexual e teoria *queer*: três pontos importantes que serão desenvolvidos no capítulo referente à artista brasileira Ana Luisa Santos e suas performances *Viril e Fállica*.

A psicóloga Ana Lucia Lutterbach, em seu texto *O feminino de ninguém*, publicado no dossiê *Psicanálise entre feminismos e femininos* da revista *Cult*, fala sobre uma “pulverização” do feminismo em uma gama de possibilidades representada por diferentes movimentos de “mulheres, mulheres hétero, Femem, lésbicas, mulheres negras, lésbicas que não se consideram mulheres, etc.” (LUTTERBACH, 2016, p. 27). Adiciono aqui os movimentos de mulheres indígenas, a comunidade trans, etc. De acordo com Lutterbach, “não se trata mais da questão homem e/ou mulher”, mas de uma multiplicidade sexual. “Torna-se uma questão de escolha da identidade e constituição de grupos minoritários que reivindicam

²⁷ Durante as entrevistas realizadas com cada uma das artistas, em várias ocasiões conversamos sobre a importância de se posicionarem como artistas/pessoas feministas ou como artistas que produzem “arte feminista”, e se é que um fato está diretamente relacionado como o outro. A respeito disso, as três se colocam no mundo como feministas e fazem da arte sua luta constante - sem a necessidade de chamá-la de “arte feminista” -, uma forma de sobrevivência. Também conversamos sobre o fato de uma pessoa qualificar ou nomear a outra, se aquilo não seria uma herança, talvez inconsciente, colonial de poder e dominação. De fato, para Regina José Galindo é, sem dúvida, um ato colonizador. “Que o outro, desde uma posição de poder, venha me dizer o que eu sou ou não sou, é extremamente colonizador e violento. Eu posso me chamar do que eu quiser. Alias, ser feminista, para mim, é um fato inerente ao que me conforma: ser mulher, mestiça e ter nascido na Guatemala”. (GALINDO, 2018)

seus direitos civis: gays, transexuais, lésbicas, sadomasoquistas, etc”. (LUTTERBACH, 2016, p. 27).

O que posso afirmar, com toda certeza, é que trata-se de três artistas cujos trabalhos e processos artísticos podem ser analisados por um viés feminista contemporâneo que, como mencionou Segato anteriormente, situa-se estrategicamente no cruzamento do pensamento descolonial e da despatriarcalização. E é por isso que considero importante me apoiar teoricamente em outros feminismos além do hegemônico ou clássico, como no feminismo descolonial, o feminismo negro, o feminismo “de cor” ou do “terceiro mundo” e no importante conceito de interseccionalidade, que ajuda-nos a visibilizar aquilo que justamente parece não existir, os problemas dxs sujeitxs que a sociedade tem se encarregado de apagar. Abordar um problema do ponto de vista interseccional, não é aplicar uma teoria totalizante da identidade, como coloca a pensadora e disseminadora do termo Kimberlé Crenshaw²⁸ (CRENSHAW, 1991, p. 244), mas permite-nos entender as diversas opressões através de marcos específicos - gênero e raça, por exemplo - para podermos encontrar as soluções pontuais que tais problemas demandam, porque ao enunciarmos “o problema das mulheres ou a opressão das mulheres”, frequente nos discursos feministas ou inclusive antirracistas, deixa-se de fora, invisibiliza-se, a violência sistemática sofrida pelas mulheres negras ou pelas mulheres lésbicas através de uma dupla discriminação: serem mulheres e serem negras, serem mulheres e serem lésbicas, por exemplo. Mas a discriminação também pode ser tripla, quádrupla, múltipla! Da mesma forma, uma análise interseccional da violência sofrida pelas mulheres pode, também, incluir os fatores de gênero, sexualidade, raça e classe, por exemplo.

A interseccionalidade, acrescenta María Lugones, “revela o que não é visto quando categorias como gênero e raça são conceitualizadas como separadas umas da outra”. (LUGONES, 2014, p. 20) Portanto, uma abordagem interseccional dos problemas de um grupo determinado traz à superfície aquilo que não existe por não ter sido nomeado, é o vazio sendo preenchido de presença (ex)cêntrica, presença marginal, presença viva. “Todos

²⁸ Kimberlé Crenshaw é advogada, professora universitária e ativista americana, defensora dos direitos civis. No ano de 1989 introduz e desenvolve o conceito de interseccionalidade, um modo de pensar as categorias de raça e de gênero, principalmente, em convergência, no entrecruzamento, na intersecção, que tem por objetivo ilustrar os problemas invisibilizados da violência que sofrem as mulheres negras, por terem sido marginalizadas dentro dos discursos tanto “das mulheres”, quanto “dos negros” (CRENSHAW, 1991, p. 244). A partir da experiência da intersecção é possível, então, ir diretamente em busca de soluções específicas para os problemas de grupos específicos, como são as mulheres não-brancas, as lésbicas, a comunidade Trans.

sabemos que quando os problemas não têm um nome, não os enxergamos, e quando não os enxergamos, não podemos resolvê-los” (CRENSHAW, 2016).

Kimberlé Crenshaw explica o conceito de interseccionalidade de forma muito didática ao expôr o caso da Emma, uma mulher negra que sofreu uma enorme injustiça numa fábrica nos Estados Unidos: ela se candidatou a um emprego e não foi contratada por ser uma mulher negra. As vagas para trabalhadores dentro da fábrica eram destinadas a afro-americanos (homens) e as vagas para trabalhos administrativos - na recepção ou como secretária - eram apenas para mulheres... mas mulheres brancas.

Bem, ocorreu-me que talvez uma simples analogia com uma intersecção permitisse aos juizes observar melhor o dilema de Emma. Se pensarmos nessa intersecção, suas ruas seriam o modo como a força de trabalho foi estruturada por raça e gênero. O tráfego nessas ruas seriam as políticas de contratação e outras práticas que trafegam por elas. Bem, como Emma era negra e mulher, ela estava posicionada exatamente onde tais ruas se cruzavam, sentindo o impacto simultâneo do tráfego de gênero e de raça da empresa. A lei? A lei é como a ambulância que prestará socorro à Emma apenas se ficar claro que ela fora ferida na "rua de raça" ou na "rua de gênero", mas não no local em que as ruas se cruzam. Então, que nome se dá ao ser atingido por múltiplas forças e então abandonado à própria sorte? Interseccionalidade parece-me apropriado.²⁹ (CRENSHAW, 2016, tradução minha.)

Uma das principais críticas do feminismo descolonial³⁰ e das feministas “de cor” ao feminismo hegemônico é justamente a exclusão dos grupos pertencentes às chamadas “minorias” - como as mulheres negras, indígenas, mestiças, lésbicas, e a comunidade Trans - das “lutas de libertação realizadas em nome das mulheres”. (LUGONES, 2014, p. 15). Portanto, uma abordagem ou uma perspectiva feminista interseccional para analisar as distintas problemáticas que surgem nas performances de cada artista é, para mim, importante. A interseccionalidade, junto ao conceito de *colonialidade do poder* proposto por Quijano, tornam-se as bases do feminismo descolonial. A necessidade de descentralizar a opressão do gênero dentro do feminismo hegemônico ou de remover seu *status* de “fundamental”, como também reconhecer a diversidade que constitui o sujeito do feminismo (MIÑOSO, 2012, p.

²⁹ No original: So it occurred to me, maybe a simple analogy to an intersection might allow judges to better see Emma's dilemma. So if we think about this intersection, the roads to the intersection would be the way that the workforce was structured by race and by gender. And then the traffic in those roads would be the hiring policies and the other practices that ran through those roads. Now, because Emma was both black and female, she was positioned precisely where those roads overlapped, experiencing the simultaneous impact of the company's gender and race traffic. The law? the law is like that ambulance that shows up and is ready to treat Emma only if it can be shown that she was harmed on the race road or on the gender road but not where those roads intersected. So what do you call being impacted by multiple forces and then abandoned to fend for yourself? Intersectionality seemed to do it for me. (CRENSHAW, 2016) Disponível em: https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality/transcript

³⁰ O nome feminismo descolonial é proposto pela primeira vez pela filósofa e feminista argentina María Lugones. (MIÑOSO, 2012, p.150).

148) são tarefas essenciais para as feministas que tentam driblar os caminhos tradicionais a partir de um olhar descolonial. Já para a teórica e feminista dominicana Ochy Curiel, após a análise que ela fez das posturas de vários autorxs sobre a descolonização como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Nelson Maldonado-Torres e Silvia Rivera Cusicanqui, “toda síndrome colonial” (CURIEL, 2015, p. 14) precisa passar pelo processo de desprendimento³¹, exercício nada fácil, constante e contínuo, deve ser “um exercício de pensamento e de ação” (CURIEL, 2015, p. 14). Para a autora é indispensável, em primeiro lugar, conhecermos os processos históricos - colonialismo e modernidade ocidental - para, depois, agir (resistir) micropoliticamente e em comunidade diante das opressões.

Um exercício de pensamento e ação que leva a uma compreensão de processos históricos como o colonialismo e a modernidade ocidental e seus efeitos no estabelecimento de hierarquias raciais, de classe, sexo e sexualidade e, a partir daí, promover práticas políticas coletivas contra as opressões que produziram essas hierarquias como o racismo, o classismo, a heterossexualidade, o adulto-centrismo, entre outros³² (CURIEL, 2015, p.14, tradução minha).

Vale mencionar que ao longo deste trabalho os diferentes conceitos e autorxs abordados aqui serão mencionados repetidamente dependendo da necessidade e dos projetos de performance analisados. Gostaria de incluir o pensamento e alguns dos conceitos criados por duas mulheres teóricas, feministas, latino-americanas que, para mim, iluminam este caminho áspero e difícil, de aprendizagem e reconstrução da nossa subjetividade, de nosso pensamento e das estruturas que nos sustentam. Além disso, acredito que suas propostas dialogam e se conectam muito bem com as práticas artísticas que pensam a resistência, a desconstrução e a reinvenção a partir do corpo, como alguns dos principais motivos de existência.

A poeta e feminista chicana Gloria Anzaldúa, já nos anos oitenta trazia, através de *La nueva mestiza* (a nova mestiça), outros modos de resistir à cultura dominante, ao pensamento ocidental racional e rígido. Ela nos convida ao pensamento em ação, a atravessar os limites e muros mentais, ao movimento contínuo, a nos aproximarmos do pensamento divergente que se afasta do padrão estabelecido, nos convida a pensarmos numa “perspectiva mais inclusiva

³¹ No texto original em espanhol, a palavra usada é “*desenganche*”, pareceu-me apropriado traduzi-la livremente como *desprendimento*, palavra mencionada anteriormente no texto e que é chave para explicar parte do processo e do pensamento descolonial.

³² No original: un ejercicio de pensamiento y de acción que conlleva a una comprensión de procesos históricos como el colonialismo y la modernidad occidental y sus efectos en establecer jerarquías raciales, de clase, de sexo, de sexualidad y a partir de allí impulsar prácticas políticas colectivas frente a las opresiones que produjeron estas jerarquizaciones como el racismo, el clasismo, la heterossexualidad, el adultocentrismo, entre otras. (CURIEL, 2015, p. 14).

do que excludente” (ANZALDÚA, 1987, p. 136). *La nueva mestiza* é plural e habita as fronteiras - geográficas e do pensamento -, rompe com dicotomias e binarismos aceitando tudo, contradições e ambiguidades que se transformam. Para Anzaldúa, a *mestiza*, “é onde a possibilidade de unir tudo o que está separado é realizada” (ANZALDÚA, 1987, p. 136). Para mim, essa possibilidade de unir os fragmentos, de costurar, de cicatrizar os cortes está na performance.

A partir das ideias da poeta, acredito ser possível vincular a imagem da *nueva mestiza* e o que ela representa ao complexo processo de descolonização ou, na verdade, podemos vê-la como o processo mesmo de descolonização em todos seus âmbitos. “A luta de *la mestiza* é, acima de tudo, uma luta feminista” (ANZALDÚA, 1987, p. 142). Talvez, *la nueva mestiza* possa nos guiar durante o caminho que as artistas aqui presentes empreendem com suas propostas performáticas, altamente políticas e de grande relevância atual.

Como mestiça, não tenho país, minha pátria me expulsou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potência de todas as mulheres. (Como lésbica, eu não tenho raça, meu povo me repudia, mas eu sou todas raças porque o *queer* de mim existe em todas as raças). Eu não tenho cultura porque, como feminista, desafio as crenças culturais-religiosas coletivas, criadas pelos homens, pelos indo-hispânicos e anglos. (...) Eu sou um amasso, um ato de amassar, de unir e juntar que não só criou uma criatura das trevas e uma criatura de luz, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e escuridão e dá-lhes novos significados³³. (ANZALDÚA, 1987, pp. 137-138, tradução minha).

Por outro lado, Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga, professora e ativista boliviana situada na luta anti-colonial traz contribuições muito valiosas, entre elas o conceito de *Sociologia da imagem*, “um instrumento” (CUSICANQUI, 2015) - como ela mesma qualifica - para analisar a história por meio da potência da imagem. Para Cusicanqui, é através das imagens que se torna possível desmascarar as diferentes formas de colonialismo contemporâneo e não apenas com palavras, pensamentos ou retórica (CUSICANQUI, 2010, p. 6), tornando importante trabalhar em uma “prática descolonizadora que implica, entre outras coisas, “resistir a sedução da moda acadêmica”³⁴ (CUSICANQUI, 2012). Para a autora, não é possível existir

³³ No original: Como mestiza, no tengo país, mi patria me expulsó; sin embargo, todos los países son míos porque yo soy la hermana o la amante en potencia de toda mujer. (Como lesbiana, no tengo raza, mi propia gente me repudia; pero soy todas las razas porque lo *queer* de mí existe en todas las razas). No tengo una cultura porque, como feminista, desafío las creencias culturales-religiosas colectivas, creadas por hombres, de los indo-hispanos y Anglos. (...) Soy un amasamiento, soy un acto de amasar, de unir y juntar que no solo ha creado una criatura de oscuridad y una criatura de luz, sino también una criatura que cuestiona las definiciones de luz y de oscuridad y les asigna nuevos significados. (ANZALDÚA, 1987, pp. 137-138)

³⁴ Citação extraída da entrevista feita a Silvia Rivera Cusicanqui pelo *Centro experimental oído salvaje*. Ver: <https://vimeo.com/45483129>.

um discurso nem uma teoria da descolonização sem tal prática descolonizadora (CUSICANQUI, 2010, p. 62). E o que leva a uma prática descolonizadora ou em que esta consiste? No meu entendimento, baseia-se na experimentação de modos outros de viver e de “conceber” o mundo, as relações entre indivíduos e com nosso entorno. Trabalhar ativamente na mudança de estruturas políticas e econômicas, viver a inclusão e começar a pensar mais na recuperação da *comunidade* ao invés de continuar a ser consumidxs pelo capitalismo individualista ao extremo, e para o qual o corpo é a principal mercadoria. Habitar a multiplicidade e erradicarmos os modos binários e as dicotomias, pensar fazendo e sentindo ou tentar, com diversas práticas artísticas, espirituais ou ancestrais nos aproximarmos da figura do “cosmos-sujeitx-sentipensante”³⁵ (FERRERA-BALANQUET, 2015, p. 40), plural, feminista, erótico e performativo. Aqui, Cusicanqui elabora a seguinte pergunta: “Como se enxerta o 'nós', excludente, etnocêntrico, no 'nós inclusivo' - a pátria para todos - que a descolonização projeta?” (CUSICANQUI, 2010, p. 55).

A autora denomina *Sociologia da imagem* à maneira como as culturas visuais nos ajudam a entender diferentes aspectos do social ao oferecerem interpretações e narrativas sociais “que desde séculos pré-coloniais iluminam o contexto social e oferecem perspectivas de compreensão crítica da realidade” (CUSICANQUI, 2010, p. 20). As imagens, continua, “rebelam e reatualizam muitos aspectos do mundo social de forma inconsciente” (CUSICANQUI, 2010, p. 19). Um desses aspectos é “a violência de gênero sistematicamente racializada” (LUGONES, 2014, p. 42), por exemplo.

A partir das ideias de *Prática descolonizadora* e *Sociologia da imagem* gostaria de propor a linguagem da performance como espaço-tempo não linear onde ambas ideias são viáveis, onde organizar o caos é possível (PANAMBY, 2014). Tanto Cusicanqui quanto Lugones fazem referência às gravuras do cronista ameríndio Guaman Poma de Ayala, como aquelas que verdadeiramente, inclusive mais do que as crônicas, mostram-nos conceitos, valores e ideias da sociedade pré-hispânica e a catástrofe que foi o processo de colonização e subordinação. Lugones menciona Poma de Ayala, como um daqueles que permite-lhe “afirmar que o gênero é uma imposição colonial. Não apenas por se impor sobre a vida vivida

³⁵ Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet usa o termo cosmos-sujeitxs-sentipensantes de maneira radical, para se desvincular ou desprender da carga colonial que o conceito de “humano” leva. Esta proposta de sujeitx, entre outras características, traz a necessidade de curar o erótico reconhecendo as estratégias do poder euro-cristiano, o patriarcado e o saber heteronormativo. Este imaginário erótico - decolonial - poderia ser visto, segundo o autor, como um território de ruptura, lugar de resistência. (FERRERA-BALANQUET, 2015, p. 40-46)

em sintonia com cosmologias incompatíveis com a lógica moderna das dicotomias, mas por por habitar mundos compreendidos, construídos” (LUGONES, 2014, p. 942). Com isso não pretendo rebaixar o texto nem a palavra, mas valorizar a potência das imagens, das ações e dos corpos que as criam, e sua força descolonizadora. Uma vez que esse é um trabalho escrito, mas escrito a partir do que as performances me suscitam tento apagar a hierarquia da palavra sobre a imagem, as concebo sem fronteiras, “emaranhadas”.

1.5 Ecos feministas

Para fechar este primeiro capítulo, e antes de passar a dialogar com os projetos de performance das três artistas que aqui apresento, gostaria de colocar que o meu interesse pelas práticas artísticas contemporâneas - tanto a criação artística como a pesquisa acadêmica - pensadas a partir de um viés feminista e descolonial não é apenas meu, é claro. De um tempo para cá, pode-se perceber um crescimento contínuo e uma efervescência da produção teórica e prática proposta por artistas-pesquisadorxs em relação a abordagens contra-hegemônicas, descentralizadoras da cultura do falo e da violência machista inerente a esta, nas artes da cena no Brasil e em muitos países da América Latina. Da mesma forma, o surgimento de novos e jovens movimentos feministas no nosso continente, é prova do eco infinito da necessidade, cada vez maior, de criarmos estratégias de resistência contra a violência estrutural, de tomarmos as ruas, levantarmos a voz, de colocar nossos corpos diversos e continuar afirmando, “Se fere minha existência, eu serei resistência”³⁶. Pois é o atual cenário político que o Brasil e muitos países latino-americanos vêm atravessando, que me faz sentir e acreditar na importância e coerência dos novos posicionamentos feministas e nos olhares anti-coloniais que muitas práticas artísticas trazem, principalmente a arte da performance. Prova da preocupação, necessidade e desejo de mudança, é a crescente produção de artistas brasileirxs interessadxs em abordar questões políticas-pessoais usando o corpo como principal instrumento ou plataforma de exposição e trabalho.

A pesquisadora, artista e feminista brasileira Stela Fischer, reflete em relação a isso:

³⁶ Uma das últimas e maiores manifestações que levou milhares de mulheres e pessoas para as ruas de todo o Brasil, aconteceu às vésperas do recente processo eleitoral brasileiro. O movimento #EleNão ou “Mulheres contra Bolsonaro” foi, a meu ver, histórico e muito emocionante. De tudo o que ouvi, foi essa frase a que mais me atravessou e encheu de coragem para lutar, desde meu lugar de artista e mãe durante os próximos quatro anos. Pois a situação política e social que o Brasil atravessa, filtra-se e atinge fortemente este trabalho.

É na intersecção de trânsitos possíveis entre as atuais teorias feministas, a criação artística e o ativismo social, colocadas frente a frente, que emerge a desarticulação do androcentrismo institucional, criando espaços arejados para a emergência de outras epistemológicas feministas e decoloniais feita de fissuras e aporias. É uma atitude de rebeldia e resistência diacrônica que convoca as identidades marginalizadas para tomar o centro das discussões sob os vieses político, ético e poético. (FISCHER, 2018, p. 306)

Em relação à urgência de dizer e de fazer, a comunicadora Duda Kuhnert, inicia seu artigo sobre a explosão da quarta onda do feminismo no Brasil e sua manifestação nas artes, dizendo que “performers são, ante tudo, complicadores culturais” (KUHNERT, 2018, p. 75). Seus exemplos, embora situados no contexto brasileiro, são válidos para analisar e dialogar com o trabalho de muitxs artistas ao longo do continente latinoamericano.

Nossas artistas da quarta onda feminista definitivamente deslocam a reflexão sobre identidade, gênero, diferença e desigualdade para uma nova plataforma: o corpo, agora visto como um espaço possível para a construção de novos sentidos. A evidência é que a palavra feminismo ocupou todas as formas artísticas e culturais nos últimos anos. Entretanto, talvez nenhuma tenha ido tão radicalmente no âmago das novas pautas que o feminismo deve enfrentar no século XXI como a performance. (KUHNERT, 2018, pp. 104-105).

Os próximos três capítulos nascem do desejo de diálogo e da admiração pelo trabalho - potente e corajoso - de cada uma das artistas-criadoras aqui estudadas. O encontro com cada performance traz à superfície uma série de questionamentos de grande relevância atual e convida-nos à imaginação de possibilidades outras, mais do que à prontidão das respostas. As performances de Santos, Galindo e Carbone reverberam, se expandem, nos atingem, afetam, (des)afetam, e trazem o tão urgente sentido de comunidade e de pensar (e agir) micropoliticamente.

2 - VIDA VIRILHA

A revolução não se reduz a uma apropriação dos meios de produção, mas inclui e baseia-se em uma reapropriação dos meios de reprodução - reapropriação, portanto, do “saber-do-corpo”, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo.

Paul B. Preciado³⁷

El movimiento feminista debe ser un movimiento de sobrevivientes, un movimiento con un futuro.

Cherríe Moraga

É necessário que permaneça aberta, e com medo, uma mulher. Senão, o que definiria a masculinidade?

Virginie Despentes

O presente capítulo é composto pela análise das performances *Viril* e *Fálica*, da performer e dramaturga brasileira Ana Luisa Santos. Trechos do manifesto *Viril ou por uma performance queer da masculinidade*, de Ana Luisa Santos, intercalados no texto, aparecem grafados em cinza.

2.1 - VIRIL ou por uma performance *queer* da masculinidade

A performer entra no espaço nua e senta-se num vaso sanitário branco. Apoiado em suas pernas, vemos um laptop aberto que ilumina seu rosto no meio do que poderia ser um palco teatral. Nua, ela lê um texto no computador. Esta é a ação principal, a leitura-fala, uma performance-manifesto de sua autoria na qual, durante 30 minutos, mostra seu corpo e coração abertos como em uma cirurgia sem anestesia, e conta, declara, confessa, exorciza, repudia, duvida, surge, ressurgue, mata, nos mata, morre, nos faz morrer e renasce outrx. Temos a possibilidade de nos tornarmos outrx, quem está na platéia tem a possibilidade de se tornar outrx. Passados os 30 minutos, ela fecha o laptop, se levanta do vaso sanitário e deixa o espaço.

A performance foi apresentada durante a ocupação *Bacurinhas em debate: tema masculinidades*, realizada pelo coletivo AS BACURINHAS na Funarte de Belo Horizonte,

³⁷ A citação faz parte do prólogo escrito por Paul B. Preciado - *La izquierda bajo la piel* - para o livro *Esferas da Insurreição - notas para uma vida não cafetinada*, de Suely Rolnik.

em maio de 2018. Em 2014, Ana Luisa Santos foi convidada pelas BACURINHAS para participar do *Bacurinhas em debate: tema mulheridades* e, como coloca no início do manifesto, ela sente-se grata por ser recebida nesse lugar fronteiriço e complexo, no meio. *"Acho muito interessante porque me sinto no lugar certo, ou melhor, incerto, ao habitar esses dois espaços das mulheridades e das masculinidades. E agradeço às bacurinhas por me receberem nesse entre"*.

Também chamada apenas de *Viril*, esta performance-manifesto faz parte de uma série de trabalhos criados por Ana Luisa Santos - *Espécie* (solo de Igor Leal), *Viril*, *Fálica* e *Queda Livre* (dramaturgia inédita de Santos em parceria com Daniel Toledo) - sobre masculinidades, questão que atualmente ocupa um importante espaço de investigação e criação na vida da artista, “um laboratório de criação e de luta política” (SANTOS, 2018).

Falar sobre *Viril* é atravessar as fronteiras do público e do privado e pensar nas inter-relações. É através do corpo exposto e presente, da voz e da ação performática, que o pessoal torna-se político³⁸. Trata-se de uma performance-manifesto feminista não hegemônica, para além do corpo feminino e da feminilidade ou da categoria “Mulher” com maiúscula, já que isso tornaria difícil articularmos as múltiplas diferenças que existem entre as mulheres. Mesmo no plural, como coloca Butler, “mulheres tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade” (BUTLER, 2010, p. 20). A afirmação de Butler leva-me a pensar na questão do sujeito em construção - ou desconstrução - já formulada por pensadoras feministas de diferentes lugares geográficos e posições, mas cujas teorias e pensamentos convergem em alguns pontos, como a pós-estruturalista Teresa de Lauretis e a feminista descolonial afro-caribenha Yuderlys Espinosa, e que Santos apresenta com *Viril*: Quais seriam os novos sujeitos do feminismo? Coloco a pergunta no plural, pois o singular não é mais, hoje, suficiente. Para de Lauretis, “o sujeito do feminismo”, primeiramente não só é diferente de Mulher com maiúscula, mas também diferente de ‘mulheres’, “os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente engendrados nas relações sociais” (LAURETIS, 1994, p. 217). A autora concebe esse sujeito como “não definido”, em processo, como uma “construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não as mulheres)” (LAURETIS,

³⁸ *The personal is Political*, é o nome do ensaio da jornalista e feminista radical norte-americana Carol Hanish publicado em 1969. A frase acabou se tornando o conceito fundamental do feminismo.

1994, p. 217), é um sujeito que habita duas formas e nelas se contradiz, “duas forças”, dentro e fora da ideologia de gênero³⁹, dentro e fora do grupo denominado “as mulheres”. Esse movimento que, como de Lauretis propõe, caracteriza o sujeito do feminismo, transita entre a representação de gênero e aquilo que essa representação exclui, ou, como ela diz, “torna irrepresentável” (LAURETIS, 1987, 238). É aqui que encontro um diálogo ou uma sintonia com parte do olhar feminista descolonial. De Lauretis propõe um sujeito do feminismo também presente em outros espaços tanto sociais quanto do discurso, um lugar contra-hegemônico, mais marginal, contra-institucional, “nas contrapráticas e novas formas de comunidade” (Ibidem). Um sujeito atravessado, não apenas pelo gênero e a sexualidade, mas também por fatores de classe e de raça.

Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia (...). Portanto, habitar os dois tipos de espaço ao mesmo tempo significa viver uma contradição que, como sugeri, é a condição do feminismo aqui e agora: a tensão de uma dupla força em direções contrárias - a negatividade crítica de sua teoria, e a positividade afirmativa de sua política - é tanto a condição histórica da existência do feminismo quanto sua condição teórica de possibilidade. O sujeito do feminismo é “en-gendrado” lá. Isto é, em outro lugar. (DE LAURETIS, 1994, p. 238)

Por outro lado, Yuderkys Espinosa Miñoso afirma, ao abordar a crise das políticas de identidade, que tanto a virada descolonial quanto o feminismo antirracista tem contribuído com uma visão crítica e contra o sujeito universal “mulheres”, “deslindado de seus lugares de referência e origem de classe e raça” (MIÑOSO, 2012, p. 162, tradução minha), pelo que resultaria praticamente impossível mantermos uma política de identidade antiga, ou seja, baseada unicamente no gênero. “Finalmente há a pergunta sobre quem constrói a agência feminista descolonial” (MIÑOSO, 2012, p. 162) ou então, quais são os 'novos' sujeitos do feminismo?

Como feministas autônomas, desde os anos noventa, sabíamos que nossos interesses não eram comuns às feministas institucionais; e desde o início deste novo século fomos forçadas a nos perguntar sobre a “naturalidade” do sujeito “mulheres” do feminismo e os debates entre aqueles que atribuíam a uma posição de diferença sexual e aqueles que

³⁹ Em relação ao sujeito do feminismo que de Lauretis vislumbra, estar, ao mesmo tempo, dentro e fora da ideologia de gênero é pertencer e não pertencer, estar dentro e fora de uma representação. A ideologia de gênero situa o sujeito do feminismo nesse lugar fixo, onde gênero e sexo (biologia) se correspondem e não há espaço para outras ficções... Se o sujeito do feminismo estivesse APENAS dentro da ideologia de gênero, então estaria-se falando apenas das mulheres e estaria-se afirmando que as lutas feministas são DE e PARA “as mulheres”, mulheres subordinadas aos homens que lutam, como no passado, contra a desigualdade de gênero. Isso, sem dúvida implicaria uma volta aos binarismos, implicaria que o sujeito do feminismo seria constituído apenas de mulheres brancas heterossexuais.

atribuíam a uma posição que rejeita essa diferença como ontológica, dando lugar a novas possibilidades de ser mulher ou homem contra a ideia de dismorfismo sexual⁴⁰. (MIÑOSO, 2012, p. 162, tradução minha)

Retomando Butler e a sensação de ansiedade causada pela configuração ou exclusão do grupo “mulheres” como sujeito do feminismo: a autora argumenta que “se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é” (BUTLER, 2010, p.20), porque o gênero não pode mais ser pensado como separado e sim, na intersecção com as categorias de raça, classe, etnia, sexo, religião etc. Da mesma forma como Espinosa critica as políticas de identidade, para Butler é necessário “repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática política feminista, de modo a formular uma política representacional capaz de renovar o feminismo em outros termos” (BUTLER, 2010, pp. 22-23). Poderiam ser esses “outros” termos aquele “outro lugar” onde os sujeitos do feminismo são “engendrados” segundo Teresa de Lauretis? E seria esse “outro lugar”, em parte, um espaço de luta contra o regime heterossexual, “outro lugar” não binário e formado por “mulheres, homens, trans, travestis, lésbicas, trabalhando por um projeto feminista antirracista e descolonial” (MIÑOSO, 2012, p. 163), como sugere Espinosa Miñoso?.

Em relação aos pensamentos pós-estruturalista e descolonial, Rita Segato une os pontos de convergência entre ambos em um caminho de “desobediências possíveis” (SEGATO, 2018, p. 51) e acrescenta:

O caminho desenhado pelo pensamento pós-estruturalista é também o caminho de uma política em relação às mulheres, bem como uma política de descolonização, porque, de fato, o pensamento descolonial e o pós-estruturalismo têm grandes afinidades, especialmente no que diz respeito ao modo da insurgência. É o caminho do desmantelamento, da erosão, do movimento de chão, com pequenos tremores e evitando o distanciamento das vanguardas⁴¹. (SEGATO, 2018, p. 51, tradução minha)

A figura que Ana Luisa Santos apresenta em *Viril* transita pelo desmantelamento, a erosão e os pequenos tremores citados por Segato, e é colocada sob o mesmo “guarda-chuva

⁴⁰ No original: Como feministas autónomas, desde los noventas supimos que ya nuestros intereses no eran comunes a las feministas institucionales; y desde el principio de este nuevo siglo nos hemos visto obligadas a preguntarnos por la "naturalidad" del sujeto "mujeres" del feminismo y los debates entre quienes adscribían a una posición de la diferencia sexual y quienes adscribían a una postura que destituye esta diferencia como ontológica, dando paso a abrir nuevas posibilidades de ser mujer o varón a contrapelo de la idea del dismorfismo sexual. (MIÑOSO, 2012, p. 162)

⁴¹ No original: El camino diseñado por el pensamiento pos-estructuralista es también el camino de una política en clave femenina, como también de una política decolonial porque, en verdad, el pensamiento decolonial y el pos-estructuralismo tienen grandes afinidades, especialmente en lo que respecta al modo de la insurgencia. Es el camino del desmonte, de la erosión, de la movida de piso, con pequeños temblores y evitando el distanciamiento de las vanguardias. (SEGATO, 2018, p. 51)

de identidades genéricas e sexuais” (SEGATO, 2018, p. 51), um sujeito masculino subalterno performado por uma artista lésbica de gênero não binário, como ela mesma se autodenomina hoje. Não se trata de uma personagem, mas da performer se mostrando e se abrindo para a platéia no momento de transição em que se encontra, sem a necessidade de se tornar algo fixo, naturalizado e imobilizado pelas estruturas jurídicas (BUTLER, 2010, p. 22). O nascimento de *Viril* e de fato, de toda a sua série de trabalhos sobre as masculinidades, tem como ponto de partida, como escreve Santos em seu manifesto, "*poéticas de desconstrução das masculinidades como estratégia de desarticulação do capitalismo patriarcal ocidental.*" Eles surgem num período muito difícil e duro, de crise política e pessoal, de censura às artes, aos artistas e à cultura, de tempos sombrios e autoritários para o Brasil. Conversar sobre o momento atual com a artista foi especial e relevante no encontro-entrevista. “É um momento, uma sensação de impotência muito forte, de frustração, medo, desespero, de uma tristeza muito grande, uma sensação de luto” (SANTOS, 2018). O processo de pensar a criação desses trabalhos começou em 2015 e foi exatamente entre 2016 e 2018 - período que se iniciou com o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, resultando no seu afastamento do cargo⁴² - que as performances vieram à luz e foram apresentadas pela primeira vez. Em paralelo aos difíceis e escuros processos políticos que o Brasil atravessou e continua a atravessar, a artista fala de um processo pessoal de abertura, que teve início no ano de 2013 com a criação e apresentação do espetáculo *Trans*⁴³ em Belo Horizonte e que, no momento atual, atravessa uma espécie de crise que ganha outra dimensão. O processo é de abertura para “uma dimensão de fluxo do gênero e de virilidade, e de entender o meu próprio processo de transição, para ser uma pessoa não binária, para ser uma experiência *queer* de vida, digamos assim, mais fluida” (SANTOS, 2018).

⁴² Me parece relevante colocar o acontecimento do *impeachment* contra a ex-presidenta Dilma, pois além das razões políticas, ou não, que levaram a seu afastamento, há na minha opinião e na de muitxs, uma alta dose de misoginia e machismo na decisão de destituir a primeira mulher presidenta do Brasil. Esse fato junto com outros, são parte dos tempos sombrios e autoritários que menciono no corpo do texto, e que se relacionam diretamente com o processo de criação da série de trabalhos sobre masculinidades da artista.

⁴³ O espetáculo interdisciplinar *Trans*, foi dirigido pelo bailarino, coreógrafo e performer mineiro Guilherme Morais e co-criado em parceria com Ana Luisa Santos. Em cena, ambos transitam entre a performance, a dança e o teatro. “Os performers realizam ações duplicadas, em uma tentativa de alterar o roteiro binário do pensamento cultural. Vestidos de noivas bufas, os performers dançam, falam, cantam e ativam o espaço a partir de um intenso jogo de imagens e situações em que experimentam ações de transformação energética. A ação é pontuada por humor, ironia e reivindicações de revisão política sobre a leitura dos corpos e dos códigos culturais de gênero e sexualidade”. Informação extraída do site da artista. Ver em: <https://www.anasantosnovo.com/TRANS>

Dialogar com *Viril* é, entre outras coisas, enunciar um sujeito masculino subalterno vulnerável, como alternativa para repensarmos o vínculo entre masculino-macho-violento-viril em nossa sociedade e, ao contrário dessa configuração tóxica imperante, trazer, fruto de um - ou vários - processos de desconstrução, a “vulnerável-virilha” como nova figura, como uma das características, senão a principal, do que poderia conformar essa nova - outra - masculinidade não patriarcal, ficção não violenta, descolonizada. Gosto de imaginar que a “vulnerável-virilha” poderia ser o “movimento” que Anzaldúa sugere como urgente, para o novo homem, um movimento - lugar vibrante, como Santos propõe. “Precisamos de uma nova masculinidade, e o novo homem precisa de um movimento” (ANZALDÚA, 1987, p. 142).

“Mas as vulnerabilidades das masculinidades parecem comparecer como um lugar vibrante, um espaço de diálogo, uma contra-imagem, um anti-crime. Enfim, as vulnerabilidades como materiais potentes para a arte da performance”.

A figura da “vulnerável-virilha” nasce do jogo de palavras trocadas na entrevista com a artista para fins deste trabalho, da vontade de encontrar outras estruturas, ficções, territórios, não-territórios, espaços de resistência e potência, mas potência no sentido de força criadora, inventiva e não de uma brutalidade (DESPENTES, 2016) própria do (falso) poder que as masculinidades tóxicas se atribuem. “A potência não é uma brutalidade. As duas noções são bem distintas” (DESPENTES, 2016, p. 120). Finalmente, também nasce da vontade de encontrar outros significados na linguagem e na ação. Virilha poderia ser o feminino de viril, mas não é. Não existe a intenção, de forma alguma, de encaixá-la nos códigos binários, pois são justamente as noções de masculinidade e feminilidade que Santos questiona e tenta desestabilizar através da sua proposta. Esta ficção necessária, a vulnerável-virilha, nasce no processo de mostrar a vulnerabilidade e de compartilhá-la com outras pessoas através de dois discursos: o da voz e o do corpo, do corpo-palavra da performer no momento da leitura do manifesto.

“Para falar das vulnerabilidades das masculinidades ou para tocar nesse assunto, decidi, para essa ação, compartilhar algumas fragilidades da experiência de masculinidades que atravessam o corpo, o desejo e a sexualidade que experimento agora”.

Quando Santos fala de vulnerabilidade e apresenta-se nua, sentada no vaso sanitário com o computador sobre as pernas, gesto muito masculino e “gesto do cu”⁴⁴ segundo a artista, percebemos dois momentos a serem desenvolvidos ao longo desta análise. A primeira é a inseparabilidade da fala e do corpo que fala exatamente naquele lugar. As palavras atravessam as pessoas que testemunham a performance e, ao mesmo tempo, atravessam o próprio corpo, a própria subjetividade, em trânsito, de Santos, no momento da ação. Ela é interpelada pela performance, tanto quanto a performance interpela o outro.

A segunda é a potência do próprio discurso com os questionamentos e as críticas que ele traz no momento atual que estamos vivendo. A tentativa e o desejo de derrubar a masculinidade tóxica com sua virilidade, próprias do inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018), para ressignificar a noção de vulnerabilidade como virtude de uma nova masculinidade, onde frágil e falido tornam-se atributos necessários e urgentes a serem performados. É o processo de descolonização e despatriarcalização desse corpo, junto ao convite que a artista faz ao público, de ter a coragem para criar e habitar tais ficções não violentas, como a “vulnerável-virilha”. Em relação ao pensamento coletivo e às ficções, Paul B. Preciado propõe o seguinte:

Minha proposta é que as noções de masculinidade, feminilidade, homossexualidade, heterossexualidade, transexualidade, intersexualidade, etc., são ficções políticas vivas, incorporadas, têm a qualidade de seus corpos. Em outras palavras, você é, eu sou essas ficções políticas vivas. O que vou lhes propor é que, se fizermos uma genealogia política que explique como essas ficções surgiram historicamente e a que conjunto de técnicas políticas de normalização do corpo e da subjetividade estão associadas, é possível que estejamos em uma situação, que precisemos nos rebelar coletivamente contra aquelas ficções políticas que nos constituem, desidentificarmos criticamente delas e imaginarmos coletivamente outras ficções que não produzam violência, que não produzam sistematicamente formas de opressão e formas de exclusão⁴⁵. (PRECIADO, 2014, tradução minha)

⁴⁴ “Porque a imagem de alguém sentado, pelado na privada é um gesto muito masculino também, porque é o único momento que eles sentam na privada e eles sentam na privada para fazer cocô, geralmente. São raros os homens que fazem xixi sentados. Esse gesto de sentar no vaso sanitário é um gesto comum e é um gesto do cu, todo mundo senta para fazer cocô” (SANTOS, 2018). Entrevista com Ana Luisa Santos para os fins deste trabalho.

⁴⁵ No original: Mi propuesta, es que las nociones de masculinidad, de femineidad, de homosexualidad, heterossexualidad, transexualidad, intersexualidad, etc, son ficciones políticas vivas, encarnadas, tienen la cualidad de su cuerpo. Dicho de otra forma, ustedes son, yo soy esas ficciones políticas vivas. Lo que les plantearé, es que si hacemos una genealogía política que explique cómo esas ficciones han aparecido historicamente y a qué conjunto de técnicas políticas de normalización del cuerpo y de la subjetividad están asociadas, es posible que estemos en situación, que debemos colectivamente rebelarnos contra esas ficciones políticas que nos constituyen, desidentificarnos criticamente de ellas, e imaginar colectivamente otras ficciones políticas que no produzcan violencia, que no produzcan sistematicamente formas de opresión y formas de exclusión. (PRECIADO, 2014). Hay Festival Colômbia 2014. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo>.

2.2 Primeiro movimento: A palavra desnuda um corpo nu



FIG. 1 Viril, de Ana Luisa santos, 2018 / foto por: tratasedejose

Embora nossos corpos sejam imperfeitos, frágeis e de aparência estranha, não nos importamos de compartilhá-los completamente nus com o público, nem de oferecê-los sacrificialmente à câmera de vídeo. Mas devo esclarecer uma coisa: não é que sejamos exibicionistas (pelo menos nem todos nós somos). De fato, é sempre doloroso expor e documentar nossos corpos imperfeitos, intervencionados pela cirurgia midiática, cobertos de implicações políticas e culturais. Nós não temos outra opção. É quase um "mandato" por falta de um termo melhor.

Guillermo Gómez-Peña

Os vestígios de virilidade que habitam a artista são descobertos a partir de uma ruptura amorosa, afetiva-sexual-lésbica e são expostos ou entregues, através da fala, num ato de vulnerabilidade e nudez para a platéia. É essa vulnerabilidade, justamente, que vai funcionar como arma letal doce, capaz de derrubar as bases sobre as quais se constrói a estrutura violenta do patriarcado que maximiza a vida e gera em nós a necessidade de estarmos-sempre-prontos-para..., a masculinidade clássica dominante que Virginie Despentes considera

“uma máquina tão mutiladora quanto a atribuição da feminilidade” (DESPENTES, 2016, p. 23).

Acredito que essa ideia de funcionamento contínuo remete a uma das referências da masculinidade no sentido de uma virilidade perpétua, um Viagra way of Life, um modo de excitação programada e infinita.

Para Santos, tanto a masculinidade e a virilidade quanto a feminilidade são categorias vulneráveis e o gênero, ao invés de fortalecê-las, as enfraquece, “as debilita”, ao colocá-las num lugar fixo, estático. Tecnológica e artificialmente iluminada, terrorista dos afetos, moradora do entre, a artista desfaz a virilidade honrando a virilha. Ela reconhece seu lado viril e o vê morrer em um momento de fragilidade corajosa, desejosa, porque no patriarcado o viril não pode morrer, mas aqui ela o mata, aqui é possível e é o que ela faz através da palavra, voz, da fala, da fala criando ruído, interferência sobre o falo.

“Como você acessa sua masculinidade?”

Quando você acessa sua masculinidade?

Por que?

Quanto?

Para que?

Por quem?

Compartilho uma experiência subjetiva como um experimento artístico de articulação de um material pessoal singular”.

Aqui a potência da performance está no texto fluindo do corpo da artista - palavras extensão do corpo, corpo-palavra - na situação em que ela se encontra, na corporeidade *queer* ou *cuir* que traz. É essa imagem da performer e o que ela afirma ser (ou não ser) no mundo, em diálogo direto com o conteúdo do manifesto, o que mais me interessa na performance *Viril*. Não apenas o texto e não apenas a presença de Ana Luisa, embora esta seja muito potente. São ambos, o corpo e as palavras, “palestras-performance”, “falas-falos”, “ex-falos”, “anti-falos” (SANTOS, 2018) produzidos e vomitados por esse corpo, como ação performática. Da mesma maneira como virilha não é o feminino de viril, a fala não é o feminino do falo, aqui a fala é um lugar de (re)territorialização, lugar de onde o exercício de escuta é jogado como um míssil ao público, a fala é aqui lugar de transgressão que abre caminho para a “vulnerável-virilha” nascer. A fala no lugar do falo? Não. Não existe aqui usurpação, é conquista de

direitos mesmo ou “inverter o polo (fala - falô) como estratégia *queer*” (SANTOS, 2018) ou, nas palavras de Heloisa Buarque de Hollanda, “contestar a divisão autoritária e excludente do espaço político” (HOLLANDA, 2018, p. 246). “O lugar de fala é a busca pelo fim da mediação, de modo a garantir a autorrepresentação discursiva e a busca por protagonismo e voz por parte do sujeito historicamente discriminado pelos dispositivos de fala” (HOLLANDA, 2018, p. 247).

Paul B. Preciado, em seu *Manifesto Contrassexual*, quando define a contrassexualidade através da inversão ou “substituição” (PRECIADO, 2014, p. 21) do contrato social por um contrato contrassexual, alega que os corpos passam a reconhecer a si mesmos como corpos falantes e da mesma forma reconhecem os outros corpos não como homens e mulheres, mas como corpos que renunciam a uma identidade sexual fixa e adotam a fluidez. Os corpos falantes flutuam, o corpo-palavra em *Viril* flutua. Tive o privilégio de conversar ao vivo com a artista - não diria que entrevistei formalmente Ana Luisa Santos. Prefiro chamar nosso encontro de acontecimento performático para o nascimento de uma *Vida-Virilha*, uma experiência compartilhada, efêmera e marcante. Ali, falamos tanto dos fatos cênicos - a estrutura da performance, a existência de um texto como parte essencial da ação - , quanto das questões temáticas que permeiam seu trabalho e que dialogam com o meu. A artista refere-se ao seu manifesto como uma "dramaturgia para performance". Como assim? O que seria dramaturgia para performance no caso de *Viril*?

Santos fala de movimentos ou impulsos que surgem do desejo artístico de perfurar as linguagens, de torná-las híbridas, um desejo artístico de articular suas atuações como performer e como escritora. A performance, geralmente, não é pensada como texto, mas ela trabalha a palavra, o texto como material de performance, no sentido de pensar a voz como corpo. “Voz é corpo na ação performática”. (SANTOS, 2018) Então existe, em *Viril*, a intenção de fazer a palavra agir, mas isso não tem a ver com criar um personagem nem com a representação no teatro. As palavras não são decoradas, apenas lidas com a intenção de afetar simultaneamente o público e a própria performer. “São as palavras que fazem performar o corpo, fazem performar a voz”. (SANTOS, 2018) O texto na performance de Santos é essencial, contrariamente às definições sobre o uso do texto verbal na performance feitas por Renato Cohen em *Performance como Linguagem*. Cohen afirma que o texto na performance, “se transforma em mais um elemento da *mise-en-scène*”. (COHEN, 2011, p.67)

Quando se utiliza o texto, na performance, ele não vai ser narrativo; em muitos casos o texto estará sendo utilizado muito mais pela sonoridade que pelo seu conteúdo (utiliza-se o texto enquanto significante e não significado) funcionando como uma *sound poetry*. (...) Em alguns casos, o texto chega a se transformar num texto paisagístico, adquirindo características de cenário, como uma cor, uma luz ou um efeito especial: ele é transmitido simultaneamente com uma série de outras coisas, compondo um todo (...), sem haver, ao mesmo tempo, uma preocupação essencial com sua intelecção. (COHEN, 2011, p. 68)

De fato, aqui acontece o oposto, a compreensão do que a performer diz, o significado e o conteúdo são de extrema importância em *Viril*, embora as definições de Cohen possam se encaixar na maioria dos processos de criação performática. Para a artista, as palavras modificam quem está testemunhando, então ela ouve a si mesma e é afetada por suas próprias palavras, interpelada por sua própria voz.

“Recentemente terminei um relacionamento afetivo sexual lésbico de quatro anos e muitas intensidades. Os motivos da separação são ético-políticos (...). Essa situação foi muito difícil para mim porque me remeteu a dimensões de rejeição. A ideia que fui trocada é uma armadilha capitalista do afeto em uma de suas versões mais viris”.

É nesse sentido que Santos propõe a escuta como ação performativa, não linear, íntima, exposta e entregue. A partir das ideias e reflexões de Santos sobre a dramaturgia para performance, é possível conectar a ação de potencializar a voz e a escuta com a dimensão política tão forte que ambas têm hoje. Penso na voz dos corpos contrassexuais (PRECIADO, 2014), contra-hegemônicos, não binários, não machos, racializados, não normativos, penso na voz-corpo das “minorias” e na dimensão que a voz-corpo da artista ganha em *Viril*, assim, queerizada (JONES, 2016, p. 251), enquanto tenta descolonizar sua existência através da performance. *Viril* não é exatamente um discurso, é uma ação aberta que responde a pergunta sobre quem tem voz, quem pode falar, quem importa. O manifesto não descreve, nem localiza, ao contrário, ele desloca, ele promove acontecimentos. “É uma estratégia *queer* inverter o polo de uma situação. Quem sempre fala? A coisa do falo, falos-falas (...) Neste caso, a fala, a voz não constrói poder, justamente desconstrói poder, porque parte do fato de testemunhar a minha vulnerabilidade”. (SANTOS, 2018)

Como se observa nas imagens, a artista entra nua no espaço e sai nua, mas o que acontece a partir do momento em que o relato ganha mais intimidade e se torna mais pessoal (e também político), é uma “gradação de nudez”: ela ficou “mais nua”, apesar de já estar completamente nua. A palavra trouxe a nudez para Ana Luisa, a palavra performou a nudez nela, como se esta

tivesse camadas, como se a pele fosse um figurino que pode ser esticado, furado, perfurado graças à potência das palavras e da performance.

A psicanalista e filósofa Suely Aires, em seu artigo *Corpos e Sujeitos: O corpo feminino não pode mais ser pensado como materialidade biológica, de algum modo, predefinida*⁴⁶, publicado no dossiê *Psicanálise, entre Feminismos e Femininos da Revista CULT*, elabora uma interessante reflexão sobre a singularidade e pluralidade adquirida pelos corpos, quando estes tem a possibilidade de falar, e que relaciono com a dimensão que o corpo-em-performance ganha em *Viril*, através da fala.

Em sua fala, o corpo testemunha - encena, conta e vive, sob transferência - uma produção linguageira que permite que este corpo seja apresentado de diferentes modos, sucessivos, contraditórios e simultâneos: como lugar de sofrimento e adoecimento, lugar de resistência e de criação, lugar de expressão. (AIRES, 2018, p. 21)

Paul B. Preciado fala do sexo e do gênero como um “sistema de escritura” e do corpo como um “texto socialmente construído” (PRECIADO, 2014, p. 26), repleto de códigos que são naturalizados. A performance de Santos traz de volta códigos rejeitados pelo sistema heteronormativo e patriarcal e os recoloca em primeiro plano... e que ecoam nos espectadorxs. Sua performance-manifesto é repleta de desvios e rotas alternativas necessárias para a construção de novas subjetividades que desafiam o regime heterossexual e a colonização do gênero. O corpo é a principal plataforma onde feminismos plurais - *queer* - são gestados e paridos.

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação de códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. A contrassexualidade tem como tarefa identificar os espaços errôneos, as falhas da estrutura do texto (corpos intersetais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapas, bibas, fanchas, *butchs*, históricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado. (PRECIADO, 2014, pp. 26-27).

2.3 Segundo movimento: Vida-Virilha ou desvios para uma travessia descolonial

⁴⁶ O texto de Aires surge a partir dos corpos das mulheres diagnosticadas de históricas, que eram expostos ao olhar masculino como no teatro do mestre Charcot, e que adquiriram singularidade no consultório de Freud através da possibilidade de falar. Mas também refere-se aos “diferentes modos de inscrição artística e subjetiva do corpo feminino no espaço público no início do século 20” (AIRES, 2018, p. 31).

A feminilidade é a putaria. A arte do servilismo (...). Quase sempre trata-se de se habituar a se comportar como inferior. (...) Não se sentar com as pernas abertas, com mais comodidade. Não se expressar num tom autoritário. Não falar de dinheiro. Não desejar ocupar um posto de autoridade. Não procurar prestígio. Não rir muito alto. Não ser muito engraçada. (...) Apenas pequenas coisas. Fofinhas. Femininas. Mas beber: viril. Ter amigos: viril. Fazer piada: viril. Ganhar muita grana: viril. Ter um carrão: viril. Se comportar de qualquer jeito: viril. Dar risada fumando baseado: viril. Ter espírito de competição: viril. Ser agressivo: viril. Querer transar com todo mundo: viril. Responder com brutalidade a qualquer coisa que te ameace: viril. Não gastar tempo se arrumando de manhã: viril. Vestir roupas que são práticas: viril. Tudo que é engraçado de se fazer é viril, tudo o que nos faz ganhar terreno é viril. (DESPENTES, 2016, pp. 106-108)



Fig. 2 Viril, de Ana Luisa Santos, 2018 / fo.to por: tratasedejose

As definições da escritora Virginie Despentes sobre feminilidade e masculinidade me remetem às trocas que tive com a artista ao conversar sobre a performatividade do gênero (BUTLER, 1990), aquele roteiro repetido de comportamentos e ações socialmente impostos, e portanto, naturalizados. Judith Butler, em *Gender Trouble*, define o gênero como “a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. (BUTLER, 2010, p. 59)

Santos fala de clichês, do clichê da virilidade, do clichê da masculinidade: “o clichê da bota, do coturno, do cigarro, do charuto” (SANTOS, 2018) e da contraditória metáfora de “fumar os clichês”.⁴⁷ Digo contraditória porque, neste caso, a artista diz ter começado a fumar esses clichês, tanto da masculinidade quanto da virilidade ao, por exemplo, se afirmar como lésbica, como sapatão, como não mulher.

(...) Era uma auto cobrança, um tipo de pressão que eu sentia por uma interpretação equivocada da sexualidade, do afeto como um mercado, uma moeda de troca em que eu não poderia ficar deficitária. Ninguém estava me cobrando isso, mas parecia que eu tinha uma dívida para com parte da minha sexualidade, talvez para com a parte da experiência de sexualidade que experimento e que possui aderência com a masculinidade ou com a parte da sexualidade que muitas vezes está ligada à masculinidade no sentido do controle, no sentido do poder, no sentido do preenchimento, no sentido da não demonstração da vulnerabilidade como anti-virilidade.

Como lésbica e não mulher? Sim. Quando a escritora Monique Wittig finalizou sua conferência *O pensamento heterossexual* em 1978, com a frase “as lésbicas não são mulheres”, a afirmação gerou confusão, silêncio e contradição, mas sobretudo questionou e criticou o que até então o feminismo não tinha feito: a heterossexualidade como regime político e as categorias de “homem” e “mulher” como subordinadas a este, *naturalizadas*. Wittig descreve a heterossexualidade como um regime político cuja base está na submissão e apropriação das mulheres. (WITTIG, 2006) Portanto, seguindo Wittig, se ser mulher implica, por exemplo, a subordinação natural a um homem através de um contrato matrimonial, para a preservação da espécie - pensamento heterossexual - as lésbicas não são mulheres. “Assim, uma lésbica deve ser qualquer outra coisa, uma não-mulher, um não-homem, um produto da sociedade e não da "natureza", porque não há "natureza" na sociedade”. (WITTIG, 2006, p. 35, tradução minha) Para Yuderkys Espinosa Miñoso, a partir da afirmação de Wittig, uma lésbica é e não é uma mulher, porque é exatamente ali, nessa matriz, que o desejo abjeto nasce. Se as lésbicas não são mulheres, são a vontade de criar uma nova ficção, qualquer outra! Como diria Espinosa, “um ponto de fuga, uma intuição, uma *borderlands*, uma estratégia...?”. (MIÑOSO, 2007, p. 8) Sim, uma estratégia *queer*.

⁴⁷ A frase/imagem “fumar os clichês” pertence à performance solo *Espécie*, do artista Igor Leal, na qual Ana Luisa Santos assina a dramaturgia.

Hoje, a partir de *Viril* e sua proposta de habitar a vulnerável-virilha, talvez a fumaça esteja no processo de ser exalada num gesto performativo subversivo de arte-vida.

É uma estratégia *queer*, também, fumar esses clichês. Como é que eu performo esse processo *queer* de transição em que eu me encontro e que você também testemunhou⁴⁸? Então é uma performance *queer* do luto dessa masculinidade tóxica, desse tipo de virilidade, mas eu também não sou uma mulher. É uma experiência trans mesmo. *Viril* tem a ver com compartilhamento de experiência da sexualidade. (SANTOS, 2018).

Talvez a criação da subjetividade ficção da vida-virilha que mostra fragilidade e vulnerabilidade como potências transformadoras, em oposição ao típico masculino viril, possa ser uma das possíveis respostas para a pergunta que Butler formula: “Que tipo de *performance* de gênero representará e revelará o caráter *performativo* do próprio gênero de modo a desestabilizar as categorias de identidade e desejo?”. (BUTLER, 2010, p. 198) Poderíamos relacionar a performance construída pela artista com a figura do *viril falido* e da queda com a teoria da *performatividade do gênero* de Butler, que afirma que não existem atos de gênero “verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos”, pelo que uma identidade de gênero “verdadeira” seria uma ficção imposta, “reguladora”. E parte dessa estratégia de controle contemplaria as noções de masculinidade e feminilidade como “verdadeiras ou permanentes” e ocultaria seu caráter performativo “e as possibilidades *performativas* de proliferação da configuração de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinidade e da heterossexualidade compulsória”. (BUTLER, 2010, p. 201)

A meu ver, a performance-manifesto *Viril* habita um espaço contraditório que convida-nos a contemplar a existência de possibilidades, de trânsitos múltiplos⁴⁹ que contrastam fortemente “com a maneira engessada em que nossa ordem de gênero colonial-moderno-ocidentalizado se encontra”. (SEGATO, 2018, p. 22) *Viril* revela, seguindo as pistas de Teresa

⁴⁸ Como artista e, em certas ocasiões, parceira de trabalho, venho acompanhando os processos artísticos (e de vida) de Ana Luisa Santos desde o ano 2013.

⁴⁹ A antropóloga Rita Segato, baseou sua tese de doutorado em uma comunidade religiosa afro-brasileira de Orishas, com a que fez sua pesquisa de campo em Recife entre 1976 e 1980. Naquela comunidade, o gênero era organizado de maneira totalmente diferente do que no mundo ocidental. Segato, mostrou que masculinidade e feminilidade significavam algo bem diferente ao padrão hegemônico patriarcal, o universo de afetos, desejos e papéis distanciava-se das pautas normativas. Segato defendeu o seguinte: “papel social, papel ritual, papel político, personalidade e orientação sexual apresentam-se em estratos desamarrados e combináveis de múltiplas maneiras (...) Naquela comunidade religiosa não existiam o determinismo biológico nem o essencialismo da sexualidade e da personalidade, os componentes de gênero eram ali, e ainda são, estratos móveis que compõem a pessoa com um quebra-cabeça mutável, onde masculinidade e feminilidade são os polos de um *continuum* entre os quais existe a possibilidade de estratos múltiplos” (SEGATO, 2018, p. 22).

de Lauretis e sua *Tecnologia do gênero*, um "espaço não visível no quadro" (LAURETIS, 1994, p.237), o *space off*⁵⁰ que é iluminado no momento da performance e, também, na vida. Um lugar de ficção proposto pela artista e compartilhado com xs espectadores.

Apresento aqui, portanto, os vestígios de masculinidade que me habitam ou já habitaram em mim. Mas também os vestígios com que convivi durante toda minha experiência de vida na família, na cidade, no trabalho, nas artes e em outras formas de relações sociais.

Como convivemos com as masculinidades?

Em quais aspectos elas se manifestarem nossas vidas?

Com quais imagens das masculinidades precisamos lidar?

A performance de Santos comunica urgências que precisam ser ouvidas hoje, a necessidade de criação de novos paradigmas, outros saberes, formas de cuidado e conexão. *Viril*, poderia-se encaixar no *Space off* das masculinidades, é o lado vulnerável da virilidade que existe fora do quadro e da norma, que não pode ser visto (mas é), porque acabaria, de forma letal/doce como mencionei no início deste capítulo, com o monumento patriarcal que parece estar “cristalizado na espécie” (SEGATO, 2018, p. 39), simplesmente o contaminaria com sua bela abjeção. Ao acabar com o monumento patriarcal acabaria, também, com o sujeito Mulher do feminismo hegemônico.

O que define o macho?

2.4 - Pensando o viril a partir das heranças coloniais-patriarcais

“O DNA do Estado é masculino” (SEGATO, 2018, p. 54) e “a história masculina é a história da violência” (SEGATO, 2018, p. 55), alega Rita Segato em seu livro *Contrapedagogias de la crueldad*. Nele, a autora elabora uma ampla definição sobre as práticas violentas que conformam as pedagogias da crueldade, a partir da invasão europeia e suas múltiplas formas de colonialidade (do poder, do saber e do ser) em nosso continente, e da instauração do patriarcado, até o presente. Dentro dessas definições, encontramos a

⁵⁰ Teresa de Lauretis, tomou a expressão *space off* emprestada do cinema em seu texto *A Tecnologia do Gênero*, que significa: “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível”. “No cinema clássico ou comercial, o *space off* é, de fato, apagado, ou melhor, reabsorvido e fechado na imagem pelas regras cinemáticas da narração (...). Mas o cinema de vanguarda nos mostrou que o *space off* existe concomitante e paralelamente ao espaço representado, tornou-se visível ao notar sua ausência no quadro ou na sucessão de imagens, e demonstrou que ele inclui não só a câmera (...), mas também o espectador (o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e reproduzida na/como subjetividade” (DE LAURETIS, 1987, pp. 237-238).

masculinidade clássica - tóxica -, também chamada de *mandato de masculinidade* (SEGATO, 2018, p. 39), como um dos pontos principais da “crueldade”, junto com as opressões de gênero, sexualidade, classe e raça sofridas pelos povos colonizados e, ainda hoje, pelas mulheres, a população indígena, negra e LGBTIQ na sociedade moderna-colonial latino-americana. Uma pedagogia da crueldade se dá através da normalização produzida pela repetição da violência diante de paisagens ou episódios de crueldade, e as relações de gênero e o patriarcado têm aqui um papel importante.

Naturalmente, as relações de gênero e o patriarcado desempenham um papel importante como cena prototípica desse tempo. A masculinidade está mais disponível para a crueldade porque a socialização e formação para a vida do sujeito que deve carregar o fardo da masculinidade o faz desenvolver uma afinidade significativa - em uma escala de grande profundidade histórica - entre masculinidade e guerra, entre masculinidade e crueldade, entre masculinidade e estranhamento, entre masculinidade e baixa empatia. As mulheres são empurradas para o papel de objeto, disponível e descartável, uma vez que a organização corporativa da masculinidade leva os homens à obediência incondicional aos seus pares - e também opressores - e encontra nelas as vítimas para abrir caminho para a cadeia exemplar de controles e expropriações. É muito importante não tratar a questão do gênero como gueto, nunca considerá-la fora do contexto mais amplo, não só vê-la como uma questão da relação entre homens e mulheres, mas como a forma como essas relações ocorrem no contexto de suas circunstâncias históricas⁵¹. (SEGATO, 2018, p. 12, tradução minha).

Em relação às noções de masculinidade e feminilidade e seu caráter fluido ou em trânsito, Segato sustenta que é a colônia quem “cancela essa liberdade e engessa os gêneros a partir do dimorfismo biológico” e que nos povos ameríndios, “a admissão do trânsito e caracterização de um corpo dotado de genitália masculina para uma posição social, sexual, e para os papéis e trabalhos femininos foi e é possível”. (SEGATO, 2018, p. 36, tradução minha) Considero essas afirmações muito relevantes, tanto para este capítulo quanto para os próximos, pela relação direta ou fio condutor existente entre as relações de opressão instauradas há pouco mais de cinco séculos no nosso continente e as violências próprias da estrutura colonial-moderna que vivemos, o que inclui a colonização e re-colonização incessante do pensamento em Ocidente. E é por isso, principalmente, que ao pensar em

⁵¹ No original: Naturalmente, las relaciones de género y el patriarcado juegan un papel relevante como escena prototípica de este tiempo. La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa - en escala de tiempo de gran profundidad histórica - entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía. Las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable, ya que la organización corporativa de la masculinidad conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares - y también opresores -, y encuentra en aquellas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones. Es muy importante no guetificar la cuestión de género, no considerarla nunca fuera del contexto más amplio, no verla exclusivamente como una cuestión de la relación entre hombres y mujeres, sino como el modo en que esas relaciones se producen en el contexto de circunstancias históricas. (SEGATO, 2018, p. 12).

descolonização neste trabalho, não posso imaginá-la a não ser como um processo contínuo e longo, quiçá infinito. Porém, é importante não romantizar os tempos pré-coloniais em relação a situações de violência e desigualdade de gênero, como se antes da conquista do continente a horizontalidade entre homens e mulheres (GALINDO, 2015, p. 73) tivesse sido real. María Galindo, ativista e feminista boliviana fundadora do movimento *Mujeres Creando*, afirma o seguinte sobre a dominação patriarcal:

A dominação patriarcal não veio com o espanhol nos barcos, embora nós gostaríamos de simplesmente acreditar. E o jeito como foi construída, a partir das estruturas patriarcais, uma consolidação de dominação colonial é algo que pertence à memória remota das nossas sociedades, mas que atualmente se manifesta em uma multiplicidade de estruturas da relação homem-mulher. (GALINDO, 2015, p.37, tradução minha⁵².)

Rita Segato, por sua vez e em concordância com Galindo, alega que antes da colonização existia patriarcado, mas refere-se a este como “um patriarcado de baixa intensidade” (SEGATO, 2018, p. 46) dentro das comunidades e povos originários. Já as sociedades modernas-coloniais se caracterizam por um “patriarcado de alta intensidade”. (SEGATO, 2018, p. 46) Em oposição ao argumento de Segato e de Galindo, para a feminista descolonial María Lugones, - a partir dos estudos da autora nigeriana Oyeronke Oyewumi - não havia um sistema de gênero instaurado antes da colonização, o patriarcado e portanto, a noção de gênero no nosso continente, são produto da colonização. (LUGONES, 2014) Finalmente, María Galindo considera fundamental pensarmos no patriarcado latino-americano como uma estrutura colonial que estabelece hierarquias raciais, não por ele ter vindo com a colonização e sim pela complexidade de seus mandatos. “Os mandatos patriarcais têm uma raiz tanto colonial quanto pré-colonial” (GALINDO, 2015, p. 40), cuja cristalização na sociedade são as hierarquias sexuais e raciais.

Continuando com as contribuições de Rita Segato sobre a violência e toxicidade da masculinidade, como parte essencial das pedagogias da crueldade, vemos que o “mandato de masculinidade” (SEGATO, 2018, p. 39) associa-se à formação militar, onde é necessário demonstrar uma e outra vez que não existem vestígios de vulnerabilidade alguma, que se tem “a pele grossa e calejada” (ibidem), que não existe compaixão, portanto a capacidade de se cometerem atos cruéis com pouca ou nenhuma sensibilidade é predominante. Para Segato, a

⁵² No original: La dominación patriarcal no llegó con los españoles en los barcos, aunque eso quisiéramos simplificadamente creer. Y la forma como se construyó a partir de estructuras patriarcales una consolidación de la dominación colonial es algo que pertenece a la memoria remota de nuestras sociedades, pero que se manifiesta actualmente en una multiplicidad de estructuras de la relación varón-mujer. (GALINDO, 2015, p. 37)

história da masculinidade é a história da vida do soldado. Nada mais longe da proposta de Santos, uma reflexão sobre a falência do viril, sobre o fracasso como potência, sobre as “*caraterísticas viris falidas nas possibilidades feministas de articulação política atual*”.

Para o macho qualquer perda implica a perda do falo, seja com dinheiro, com amor, profissão ou influência social. Tudo isso repercute no homem como perda de autoridade e uma provável perda de identidade masculina.

Em contraposição às definições sobre o mandato de masculinidade, Segato projeta caminhos alternativos, de “possíveis desobediências” (SEGATO, 2018, p. 51), através de suas *Contra-pedagogias da crueldade*⁵³ que se conectam com as ideias e a figura que Ana Luisa Santos apresenta em *Viril*. Caminhos alinhados à perspectiva descolonial do gênero e ao pensamento de estratégias “outras”, não eurocentradas, “indisciplinadas”, *queer*, que apontam para o “desmantelamento da naturalização e o essencialismo próprios do regime sexual moderno” (RODRÍGUEZ-SARMIENTO, 2015, p. 118), como sugere o historiador Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento. O autor fala da construção cultural do “outro latino-americano como 'sujeito sexuado disciplinável', a partir do correlato colonial, 'da representação do sujeito colonial sexuado como o polo abjeto da equação colonial do prazer’” (RODRÍGUEZ-SARMIENTO, 2015, p. 118). Em relação a alguns processos artísticos contemporâneos⁵⁴, o autor propõe uma articulação interessante:

As buscas compartilhadas entre as estratégias *queer* e descoloniais poderiam se articular, talvez, na busca necessária de éticas e estéticas não dialéticas nem suplementares que possam resistir ao humanismo liberal que fundamenta o ativismo político multicultural” (RODRÍGUEZ-SARMIENTO, 2015, p. 118).

Nesse sentido, tais buscas compartilhadas propostas pelo autor permitem-me situar *Viril* e *Fálica*.

Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, artista interdisciplinar e acadêmico cubano, aborda o apagamento dos saberes eróticos, das sexualidades “mutáveis” ou em fluxo de sujeitos que,

⁵³ Rita Segato define a Contra-pedagogia da crueldade desta maneira: "A contra-pedagogia da crueldade terá que ser uma contra-pedagogia do poder e, portanto, uma contra-pedagogia do patriarcado, porque se opõe aos elementos distintivos da ordem patriarcal: mandato de masculinidade, burocratismo, distanciamento, tecnocracia, formalidade, universalidade, desenraizamento, desensibilização (...). O Patriarcado é a primeira pedagogia de poder e expropriação de valor, é a primeira lição de hierarquia, embora a estrutura dessa hierarquia tenha se transformado na história" (SEGATO, 2018, pp. 13-14, tradução minha.).

⁵⁴ Víctor Manuel Rodríguez-Sarmiento é autor do ensaio intitulado *El Guesa errante: Éticas y estéticas trash/malandras/delincuentes/desobedientes para mundos queer y descoloniales*, que foi escrito em homenagem ao projeto colaborativo entre Hélio Oiticica e Mario Montez *Agrippina é Roma Manhattan*. O título do ensaio é, ao mesmo tempo, o nome do novo projeto artístico do coletivo colombiano *Yo no soy esa*, do qual o autor é integrante. (RODRÍGUEZ-SARMIENTO, 2015, p. 115).

como a artista propõe com *Viril*, situam-se na travessia ou são a travessia, o processo de re(criação) de outros modos, vulneráveis e positivamente frágeis. O autor aponta que, em relação à colonização dos saberes eróticos, a dicotomia de civilizado-selvagem (primitivo, sodomita) foi imposta à população indígena e depois aos africanos. (FERRERA-BALANQUET, 2015, pp. 54-55) Sobre a necessidade de descolonização do imaginário e das múltiplas formas de opressão, ele ressalta:

Através de seus aparelhos e instituições, a matriz moderna/colonial condena o sentimento erótico das expressões femininas e não-heteronormativas de serem patologias disciplinadas pela psiquiatria e criminalizadas em seu sistema legislativo. A partir da minha caminhada descolonial entendo as opressões e hierarquias presentes na modernidade/colonialidade inicial (raça, gênero, etnia, sexualidade, trabalho) determinadas pelo aparato ideológico manifestado na fabricação do novo (homem) espanhol e relacionadas a práticas específicas de violência, dominação, controle, invasão, escravidão, imposição e colonização. Habilmente, em sua retórica salvadora, a colonialidade do saber nos coloca fora de sua temporalidade patriarcal, cujo centro, ao enunciar a diferença, nos classifica como primitivos, selvagens, sodomitas, desviantes, perversos, contra-naturais, heréticos, canibais, subdesenvolvidos e seres raciais fora da norma. A partir dessa diferença, o saber heteronormativo euro-cristão empreende seu processo de educação civilizadora, manifestado como o auxílio humanístico que levará os selvagens primitivos sodomitas ao bom comportamento, progresso e modernização. (FERRERA-BALANQUET, 2015, pp. 55-56, tradução minha.)

2.5 - Sobre o *queer*⁵⁵ e a necessidade de abrangência do termo

Aqui se impõem algumas questões sobre o caráter emancipatório da palavra e do modo-de-ser *queer*, em relação íntima com as práticas artísticas contemporâneas, especificamente com a arte da performance e com os feminismos contra-hegemônicos, não brancos. O surgimento da teoria e do ativismo *queer* ocorreu nos Estados Unidos e na Europa em 1990, após a crise da AIDS (JONES, 2017, p. 251) e de uma crise identitária nas comunidades de gays e lésbicas onde a rigidez de categorias como “homossexual”, “lésbica” ou “gay” começou a mostrar-se limitada ou pouco abrangente, pois uma diversidade de sujeitos não se sentia mais representada. Como pontua a pesquisadora Amelia Jones, o surgimento do *queer* “se tornava o sinal de uma nova urgência e de políticas radicais no ativismo gay”. (JONES, 2017, p. 251) Naquela época, houve uma necessidade de afastamento dos códigos, ainda binários, que empregavam os discursos da homossexualidade (gay/lésbica) e uma aproximação ao *queer*: “fundamental para essa mudança foi a admissão daqueles identificados sexualmente como mulheres, homens e, 'outros modos', dentro do projeto *queer*” (JONES, 2017, p. 252), sendo assim a “fluidez” e a “admissão de sexualidades

mutáveis” (JONES, 2017, p. 253) características da ressignificação do termo. Mas a necessidade de expansão ou abrangência do termo, passa, sem dúvida, pelas noções de raça e de classe, já que, inicialmente, as pessoas identificadas como *queer* eram associadas a uma posição de privilégio, pessoas brancas e com acesso a boa educação. O movimento *queer* surgiu também como reivindicação, uma reapropriação radical de um termo antes carregado de conotações depreciativas (JONES, 2017) e humilhantes: *freak*, desviado, torcido, termos cheios de interpelações homofóbicas.

Tais ressignificações têm sido muito necessárias, segundo Butler, para que o termo não se tornasse obsoleto ou excludente.

De fato, é possível que a crítica do termo inicie um ressurgimento de mobilização feminista e antirracista dentro da política lésbica e gay, ou que ela abra novas possibilidades para a formação de novas alianças ou coalizões que não partam da base de que cada um desses agrupamentos é radicalmente diferente dos outros. O termo será questionado, remodelado e considerado obsoleto na medida em que não ceder às demandas que o opõem precisamente por causa das exclusões que o mobilizam⁵⁶. (BUTLER, 2002, p. 321, tradução minha)

A performance *queer* da masculinidade que Ana Luisa Santos constrói é possível graças ao gesto performativo de deixar o viril falido acontecer e ser. Viril falido, sujeito desarmado que assume a perda e que só naquele estado de desprovido-de-tudo é capaz de se reinventar e transitar a estação experimental, ficção não violenta, *vulnerável-virilha*. É importante lembrar que quem propõe, por meio de seu corpo em performance e também na vida, essa masculinidade falida, possui genitália feminina. Não é mulher, nem homem, nem trans, faz parte da fluidez e das sexualidades mutáveis que Jones aponta em relação aos atributos do *queer*; mas honra seus ovários e seu útero, e é a partir daí, dessa matriz que ressurgem sua força “virilha”.

Para Santos, *Viril* “é essa queda livre, é falência de todas as dramaturgias prontas, de todas as expectativas e ilusões, é assumir a perda, é compartilhar a perda, é imaginar a perda, é acreditar que a perda é mais interessante como espaço para se (re)começar” (SANTOS, 2018).

⁵⁶ No original: En realidad, es posible que la crítica del término inicie un resurgimiento tanto de la movilización feminista como de la antirracista dentro de la política lesbiana y gay, o que abra nuevas posibilidades para que se formen nuevas alianzas o coaliciones que no partan de la base de que cada una de estas agrupaciones es radicalmente diferente de las otras. El término será cuestionado, remodelado y considerado obsoleto en la medida en que no ceda a las demandas que se oponen a él precisamente a causa de las exclusiones que lo movilizan. (BUTLER, 2002, p. 321)

A imagem da artista mostra-nos o gênero ambíguo, uma constante contradição, ela é a transição, ela é o processo de sua representação (nunca fixa), ela é o processo de sua experiência de descolonização, a partir do estado de vulnerabilidade e de desconstrução dessa virilidade tóxica. Esse estado de vulnerabilidade, como afirma, não é apenas dela, “é de todxs” (SANTOS, 2018). Santos convida-nos a “performar juntxs este momento”, através da construção de estratégias micropolíticas de ação e não tanto de reação, que é um impulso quando o medo, a frustração, a impotência, a tristeza e o desespero se juntam, quando a nossa “força vital” (ROLNIK, 2018, p. 31) é capturada. Nesse sentido a artista pensa na importância das atitudes micropolíticas, de “atuar micropoliticamente” (ROLNIK, 2018, p. 35), através da criação artística, fazendo uma inversão e transformando tudo isso em potência.

A partir do pensamento da perda como espaço de empoderamento e de criação de “outras”, novas masculinidades, é que podemos pensar em devires, devir masculinidade ou masculinidades em devir, e o devir não seria outra coisa mais do que uma versão “outra” de si mesmo, mas real. (DELEUZE, 1997, p. 15) Segundo as definições de Deleuze, um devir não é uma cópia, nem uma semelhança, nem uma identificação, pode ser, a meu ver, um processo de transformação em plena liberdade, sem fronteiras fixas, sem necessidade de classificação, pode ser ação, mas não no sentido de produção, de produto no sentido mais capitalista do termo. De acordo com isso, me arrisco a afirmar que as masculinidades em devir, ou o devir masculinidade que a artista propõe com *Viril* é a vida-virilha. Vida-virilha é um devir. Diz Deleuze:

Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. (...) Eles são perfeitamente reais. (...) O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (...) O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. (...) Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. (...) o devir é involutivo, a involução é criadora. (...) Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória, nem genealógica. (...) Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, “nem equivaler”, “nem produzir”. (DELEUZE, 1997, pp. 14-16)



Figura 3. Viril, de Ana Luisa Santos, 2018. Foto: tratase de Jose.

Arrisco-me também a afirmar que o devir masculinidade de Ana Luisa Santos pode ser entendido como a masculinidade “não cafetinada⁵⁷” descrita por Suely Rolnik (ROLNIK, 2018), onde a perda, a falência e a vulnerabilidade funcionam como dispositivos de resistência *queer* ao “inconsciente colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018, p. 36), que hoje está tão violentamente presente.

2.6 - O que pode a performance?

A forma de ser e estar no mundo que a performer ocupa, o ser travessia, em transição, leva-me a pensar na relação entre a arte da performance e a capacidade de reinventarmos nossa subjetividade. Neste caso, a necessidade de apagar signos pesados da imposição colonial e de resistir ao atual regime de controle e opressão através das expressões artísticas é

⁵⁷ Suely Rolnik, chama de “cafetinagem” a exploração da força de trabalho, própria da economia capitalista, cujos efeitos ressoam em nossos corpos há cinco séculos, pelo que “em sua nova versão, é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação em seu nascedouro. (...) Em outras palavras, em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor”. (ROLNIK, 2018, pp. 32-33).

a proposta de Santos. Desafiar as estruturas de poder e violência durante a ação e depois da ação. Imagino, então, a performance como ponte descolonizadora do corpo, em um período de tempo indeterminado. Neste caso, o corpo da artista inicia esse processo através da leitura do manifesto ou, mesmo antes, durante o processo de escrita da performance-manifesto, mas tanto a escrita quanto a leitura diante dxs espectadores se configuram como prática política de resistência. Para o pesquisador e performer transmasculino Daniel B. Chávez, “o trabalho da descolonização está no devir performer” e a partir daí, das práticas performáticas, “que a possibilidade de lutar até alcançar uma soberania corporal, é possível”. (CHÁVEZ, 2015, p. 91)

Ao tratar da capacidade de exploração e de reinvenção da nossa existência através do processo criativo em performance, Guillermo Gomez-Peña afirma que o corpo deve ser “marcado”, “passível de intervenções culturais”, “repolitizado” (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 205).

Nossos corpos também são territórios ocupados. Talvez o objetivo final da performance, especialmente se você é mulher, gay ou pessoa “de cor” (não anglo-saxão), é descolonizar nossos corpos; e evidenciar esses mecanismos descolonizadores diante do público, com a esperança de que eles sejam inspirados e façam o mesmo por conta própria. (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 205, tradução minha⁵⁸)

A imagem do corpo como um território ocupado, apresentada por Gomez-Peña, remete às feridas coloniais, à imposição, à normatividade, ao mandato de masculinidade. *Viril* é a possibilidade de desocupação e, ao mesmo tempo, de re-ocupação (repolitização) através da ação, da imagem e do texto de Santos, são esses seus “mecanismos descolonizadores”. A performance permite-lhe masculinidades “improváveis” (SANTOS, 2018), uma experiência de vida virilha.

Ao longo da performance, a relação da artista com xs espectadorxs é dada por meio da leitura desse manifesto cru e afiado, no qual ela não apenas se desprende de signos viris que a marcaram, e que só foi perceber após o rompimento de um relacionamento afetivo-sexual-lésbico como mencionado no início, mas também nos mostra de forma amplificada o resultado ou as heranças patriarcais. Essas feridas ainda ensanguentadas pelas quais, como pessoa não binária e fora da norma heterossexual, foi atingida e que atingem a muitxs de nós.

⁵⁸ No original: Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestrxs cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizados ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 205)

Tal reconhecimento me leva a pensar e sentir, que o caminho é longo e a “coisa” não está tão resolvida como às vezes parece, como se pelo fato de habitar um espaço feminista e empoderado, nada nos afetasse. Ao contrário! Similarmente, a feminista e lésbica chicana Cherríe Moraga admite seus medos “herdados” do patriarcado e mostra-nos, através da escrita, esses vestígios de virilidade que nela habitam, que em nós mulheres lésbicas, mas não apenas lésbicas, habitam. Em seu ensaio *La Güera*, Moraga sugere prestarmos atenção às nossas próprias opressões de forma a identificar, também, quando somos “o opressor”, conectando essas atitudes com a incorporação dos valores masculinos dominantes na sociedade: “Temos medo de ver como incorporamos os valores do nosso opressor em nossos corações, transformando-os contra nós mesmas e contra outras. Temos medo de admitir o quanto do “homem” integramos em nós mesmas”. (MORAGA, 1988, pp. 25-26, tradução minha⁵⁹) Identificando o discurso de Santos com o de Moraga, sobre a herança patriarcal da virilidade e as enormes dificuldades de ser lésbica em uma sociedade marcadamente heteronormativa, compartilho um trecho do ensaio *La Güera*:

Em 1979, falamos sobre os papéis da "velha lésbica" e "butch e femme" como se fizessem parte da história antiga. Nós os descartamos como noções patriarcais e, no entanto, a verdade é que muitas vezes adotei medos e ódios sociais para com lésbicas que dormem comigo. E às vezes eu odiava minha amante por me amar. Às vezes eu não me senti o suficiente "homem". Para uma lésbica tentando sobreviver em uma sociedade heterossexual, não há uma maneira fácil de lidar com essas emoções. (MORAGA, 1988, p. 26, tradução minha⁶⁰)

Viril, o manifesto, finaliza com um convite ativo, mobilizador que faz parte dos trânsitos e *andares* eróticos descoloniais e da revolução feminista atual, necessariamente despatriarcalizadora, inclusiva. Ana Luisa Santos convida-nos a “*abrir mão do controle, sair do armário com as intimidades e as questões das masculinidades, ser capaz de imaginar masculinidades improváveis*” (SANTOS, 2018), e deixa-nos com uma pergunta que estendo aqui aos leitorxs e que faço a mim mesma quantas vezes for necessário: *Qual contradição você que habitar? Qual contradição vocês querem habitar?*

⁵⁹ No original: Tenemos miedo de ver como hemos incorporado los valores de nuestro opresor en nuestros corazones, volteándolos contra nosotras mismas y contra otras. Tenemos miedo de admitir lo mucho que “del hombre” hemos integrado dentro de nosotras”. (MORAGA, 1988, pp. 25-26)

⁶⁰ No original: En 1979 hablábamos de los roles de la "vieja lesbiana" y de "butch y femme" como si fueran parte de la historia antigua. Nosotras los deshechamos como nociones patriarcales y, sin embargo, la verdad del asunto es que muchas veces he adoptado los miedos sociales y el odio hacia las lesbianas que se acuestan conmigo. Y he odiado a veces a mi amante por quererme. Algunas veces no me he sentido lo suficiente “hombre”. Para una lesbiana que trata de sobrevivir en una sociedad heterossexual, no hay camino fácil para atender estas emociones. (MORAGA, 1988, p. 26)

A performer se despede dando as boas-vindas para habitarmos a vida como travessia, uma vida-virilha. Quem sabe ali, naquela nova ficção, novas afetividades e formas de cuidado surgiriam entre nós (eu + xs outrxs que também sou eu).

2.7 - FÁLICA



Figuras 4 e 5. *Fállica*, de Ana Luisa Santos, 2018 /
Foto: Luiza Palhares

A performance *Fállica*, que faz parte da série de trabalhos da artista sobre masculinidades, foi apresentada dentro da mostra permanente *Quarta Queer*, que reúne na última quarta-feira de cada mês, trabalhos de artistas LGBTQI a fim de celebrar manifestações artísticas em múltiplas possibilidades discursivas. *Fállica* foi apresentada na

primeira edição da *Quarta Queer*, no dia 27 de junho de 2018 em Belo Horizonte, no mesmo dia do jogo do Brasil na Copa do Mundo, o que para a artista foi muito interessante, já que considera o futebol brasileiro (e em geral) como “uma experiência dessa virilidade tóxica, uma coisa fálica”. (SANTOS, 2018)

A performer realiza experimentos coreográficos com um *dildo* elétrico, um dispositivo gasoso promocional, de forma a compartilhar possibilidades *queers* de leituras fálicas. Santos interage com uma enorme biruta, um equipamento composto por um tubo de tecido acoplado a um exaustor elétrico. Após sua interação, as pessoas do público são convidadas a experimentar tais possibilidades com o falo. Enquanto a ação transcorre, ouve-se uma trilha sonora criada pela artista, composta de sons variados: sons de guerra, tiros, gente conversando, máquinas trabalhando, gente transando, ruídos de cidade, de trânsito, pessoas marchando, sons militares. Ana Luisa Santos entra no espaço com a biruta desligada, “brocha”, o falo falido. Uma vez que a biruta é ligada na tomada, esta poderia manter-se ereta 24/7, ao estilo *Viagra Way of life*, próprio da *era farmacopornográfica*⁶¹ e do atual sistema econômico ou “capitalismo quente, psicotrópico e punk” (PRECIADO, 2017, p. 34) da sociedade contemporânea onde nossos corpos e afetos são a principal mercadoria, objeto de produção e de consumo. Quando a performance termina, após a participação do público, a artista desliga a biruta e se retira com ela na mão.

Fálica é um jogo de poder, de confronto e luta contra o material bélico, sobre a necessidade de derrubar o monumento fálico ou, pelo menos, de fazer tremer suas estruturas. Mas também simboliza essa cultura falida do mundo que o capitalismo representa, “é o pau duro no meio da cidade” por meio de apartamentos em prédios gigantes à venda, venda de carros, ofertas de tudo, promoções.

A performer não paquera a biruta/falo, ela tenta esvaziar seu poder e convida pessoas da platéia a compartilharem a mesma experiência performática... ou não. Os modos de interagir com a biruta-falo são múltiplos e variados. É possível agarrá-la, pular em cima dela, masturbá-la, tocá-la, abraçá-la, correr à sua volta, compartilhá-la, senti-la, observá-la... Mas

⁶¹ Paul B. Preciado, denomina *Era farmacopornográfica*, ao atual regime de poder e controle da subjetividade, através de substâncias farmacêuticas (legais como ilegais) como o Viagra, a testosterona, o Prozac, omeprazole, *speed*, heroína, etc. e da pornografia. Fundada na sociedade científica e colonial do século XIX, mas materializada durante o século XX, a era farmacopornográfica, se caracteriza pela produção de corpos viciados e sexuais, onde “o sexo e todos seus derivados semiótico-técnicos são hoje o principal recurso do capitalismo”. “O capitalismo farmacopornográfico inaugura uma nova era na que o melhor negócio é a produção da própria espécie, sua alma e seu corpo, seus desejos e afetos. (PRECIADO, 2017, p. 34-48, tradução minha).

como a artista afirma na entrevista, “[a biruta-falo] sempre escapa”. A interação de Ana Luisa Santos com seu monumento fálico, vermelho gasoso me traz à lembrança a série de fotografias *Amsterdã Erótica* (1982 / 2017) do artista multimídia e poeta Paulo Bruscky (Recife,1949). O artista intervém no espaço público e compõe, com o corpo, uma figura humana de falo gigante, um “falo de rua” ereto e absolutamente grotesco, outro monumento passível de ser derrubado, ridiculizado.



Figura 6. Fálica, de Ana Luisa Santos, 2018 / Foto:Luiza Palhares

Os trabalhos de Santos suscitam encontros potentes, passados e presentes, ao dialogarem com as criações, processos, performances, inquietações, desejos, angústias, etc de artistas brasileiros que deixaram - e vem deixando - não apenas vestígios, mas marcas sonoras e ecos necessários em suas travessias. É assim que costuro alguns fios existentes entre *Viril* e *Fálica* e, por exemplo, a série *Fábrica Fallus* (1992-97) da artista plástica e performer Márcia X (1959 - 2005). A artista criou uma instalação de diversos *dildos* coloridos, brilhantes e

lúdicos, variados artefatos fálicos com os quais critica diretamente a pornografia heteronormativa, a religião católica e a cultura falocêntrica⁶².

Apesar de *Fálica* ser uma proposta de performance diferente de *Viril*, ambas fazem parte dos trabalhos sobre masculinidades que a artista vem desenvolvendo, como já mencionado, e é por isso que arrisco citar aqui um pequeno trecho da performance-manifesto (*Viril*) onde Santos se debruça, também, sobre o tempo interminável de produção, o não-descanso, o não-cansaço próprio da era 24/7, uma armadilha viril-capitalista que em *Fálica* - através da prótese-falo-biruta vermelha-ereta-brocha em colapso. É a falência ou, de novo, o viril falido através de uma prótese gigantesca. Parodiar, perturbar os modos falocêntricos, deslocar o prazer mediante o jogo performático com as pessoas do público, na tentativa de “ressignificar e de desconstruir a centralidade do pênis como eixo de significação de poder no âmbito do sistema heterocentrado”. (PRECIADO, 2014, p. 37)

O 24/7 nos incita a uma identificação insustentável e autodestrutiva com suas exigências fantasmagóricas. O 24/7 incita a adquirir, ter, ganhar, desejar ardentemente, desperdiçar e desprezar. Gostaria de fazer uma transição para as corporeidades ou dispositivos de poder sobre os corpos. Os gestos de olhar, e de ouvir, acredito, também são vias interessantes para se pensar as masculinidades.

No ano 2014, a artista de performance e antropóloga visual Pêdra Costa⁶³ escreveu o *Manifesto contra os desejos capitalistas*⁶⁴ no qual, como Santos, critica e se posiciona longe das criações e desejos capitalistas que veneram “os homens de estereótipo macho, agressivo, jovem, perfumado e perfeito”. (COSTA, 2014) Costa chama a atenção para certas criações ou dispositivos de controle que o capitalismo usa para exercer seu poder sobre nossos corpos e desejos como, por exemplo, o medo, a felicidade e a depressão (Ibidem). É na dissidência que se afirma de modo coletivo, em comunidade, longe do individualismo.

Nós somos a guerrilha encarnada. Somos aqueles que não temos medo (...). Somos a urgência de conexão e quanto mais urgente, mais profunda é nossa conexão. (...) Nossa imaginação e desejos são livres e anteriores. Nós somos muito antigxs, por isso mesmo, tão resistentes e

⁶² Para ver imagens da série ir ao site da artista no link: <http://marciax.art.br/mxObras.asp?sMenu=1&sTipo=1>.

⁶³ Pêdra Costa (Brasil, 1978) é artista de performance e antropóloga radicada em Berlim. Seu trabalho transita entre a estética pós-pornô e a investigação sobre conceitos anti-coloniais. Informação extraída do site da artista. Ver: <http://cargocollective.com/pedra>.

⁶⁴ Para acessar o manifesto completo, ver: <http://pedrapedro.blogspot.com/2014/02/manifesto-contra-os-desejos-capitalistas.html>.

atacadxs (...). Quando um de nós é feridx, todos nós sentimos. (...) Quanto mais nos violentam, mais de nós surge, porque atuamos em conexão, e vocês, em solidão. (COSTA, 2014)

Conecto o manifesto da artista, de se reconstruir e ser fora dos desejos capitalistas, com a proposta de Santos de repensarmos os gestos de olhar e de ouvir, isto é, não apenas o lugar de fala, mas o lugar de escuta e o lugar de onde olhamos, para quem olhamos e quem ignoramos. Por fim, quem devemos ouvir?

2.8 Finalmente

Viril e Fállica de Ana Luisa Santos, cada uma com suas particularidades - a primeira centrada mais nas transformações, desconstruções e ressurgimento através do corpo-palavra e a segunda enfatizando uma relação direta entre corpo e objeto, biruta-falo, - configuram-se como possibilidades performáticas de emancipação, desmantelamento, deslocamento e transgressão. Sem o desejo de romantizar novos sujeitos que ali possam aparecer (o ideal representante das novas masculinidades), nem de dar a receita para acabar com o viril e o tóxico da masculinidade, a artista torna uma experiência pessoal em ecos da sociedade atual e no processo de construção e apresentação autobiográfica se descoloniza. Ela sugere, propõe, testa e arrisca. Por um lado, a ficção construída, vulnerável-virilha, surge ou ressurge como esse sujeito “outro” necessário dentro do que seriam “os novos sujeitos do feminismo”, expandindo assim suas definições, olhando para as intersecções, questionando mais uma vez quem compõe o grupo denominado “as mulheres”. Nesse sentido a artista, na performance *Viril*, - contrassexual (PRECIADO, 2014), contra-hegemônica, *space off*, não heterossexual, travessia, monstro, vulnerável - traz a discussão sobre o lugar de fala, inverte os polos e se coloca. A vulnerável-virilha agora pode falar.

Por outro lado, o monumento fálico que representa o patriarcado, embora impressionante, também é manipulável, a máquina produtora 24/7 é suscetível de ser esvaziada. A performance de Santos, de alguma maneira, pode nos indicar o neon vermelho que diz “saída”, aquele desvio necessário. A biruta vermelha, quase sempre ereta, é também, intuo, sinal desse momento atual de crise em que a masculinidade cruel e dominante se encontra, momento ideal para repensarmos ou imaginarmos, como sugere o psicanalista Eduardo Leal Cunha, “outras formas de ser homem” (CUNHA, 2018, p. 27), o que também é uma

construção ao longo da vida e hoje podemos (quero) afirmar que não se nasce homem. Isto apesar da sentença enunciada pelo médico - “é menino” ou “é menina” - no ultrassom às 16 semanas de gestação e posteriormente, no momento do nascimento. Esses enunciados de gênero, adverte Paul B. Preciado em relação às conclusões de Judith Butler sobre a performatividade, “não são enunciados constatáveis, não descrevem nada. São antes enunciados performativos (ou realizativos), isto é, invocações ou citações ritualizadas da lei heterossexual”. (PRECIADO, 2014, p. 92) Hoje podemos “empreender as análises desconstrutivistas do homem e da masculinidade enquanto gênero, construído, por sua vez, também tecnológica e socialmente”. (PRECIADO, 2014, p.153) As performances de Ana Luisa Santos mobilizam e reconstroem os afetos, devolvem-nos cumplicidade, “irmandades políticas” (SPINELLI, 2018, p. 78) para continuar apesar das mortes e do luto necessários. *Viril* e *Fálica* são performances-deriva para driblar caminhos normativos constantemente policiados, são performances-desvio que nos lembram que outras vidas são possíveis, que a rejeição e a interdição podem, contrariamente ao esperado, fortalecer nosso sistema imunológico e fazer de nós uma síndrome viral, possibilitando nos multiplicarmos afetivamente. Bem-vindxs às vida(s) virilha(s).

3 - VIVAS NOS QUEREMOS⁶⁵ ou Presença na ausência. Diálogo com o projeto de performance *Presencia* de Regina José Galindo

*Vamos a defendernos
con los puños
las uñas
los dientes
las cuerdas vocales
la vagina
el útero
los ovarios.*

*Vamos a defendernos con verdades
fuerzas ancestrales
cambios de luna.*

*Vamos a defendernos con poemas
tejidos
dibujos
la voz.*

*Vamos a defendernos entre todas
y cada una
porque todas somos una
y sin una
no somos todas.*

*Vamos a defendernos entre todas
antes de que todas caigan
y de nosotras*

⁶⁵ O hashtag *Vivas nos queremos* nasceu no México como uma campanha gráfica criada pela “coletiva” *Mujeres grabando* por meio da qual mulheres foram convocadas a desenharem cartazes mostrando seu repúdio à violência machista incluindo o #VivasNosQueremos. Na Argentina, surge em 2015 como o nome de uma intervenção de rua no dia 25 de novembro, dia internacional da não violência contra as mulheres. Centenas de mulheres designers saíram às ruas com cartazes contra a violência patriarcal. Ver: <http://www.marcha.org.ar/vivas-nos-queremos/>. Imediatamente, a frase se tornou viral em muitos países da região como Brasil, Equador, Chile, Bolívia, Uruguai, Paraguai, Guatemala e Peru, sendo uma das principais frases escritas, ditas, gritadas e cantadas em diversos protestos em 2016 junto ao *NiUnaMenos* contra o aumento da violência de gênero e dos feminicídios. No México, *Vivas nos queremos* foi o nome de um grande protesto contra os feminicídios realizado em abril de 2016, foram seis horas de caminhada protestando contra as múltiplas violências que sofrem as mulheres nesse país. Ver: <https://www.animalpolitico.com/2016/04/desde-ecatepec-hasta-el-angel-asi-va-la-marcha-vivas-nos-queremos-contra-la-violencia-machista/>. No Brasil, o *Vivas nos queremos: pelo fim da cultura do estupro e punição aos assediadores* é o título de um texto chocante escrito pela jornalista e mestre em cinema Danyella Proença, no qual ela relata a experiência de abuso sexual que sofreu por parte de um professor da Universidade de Brasília há 14 anos e da impunidade com que o assunto foi tratado, o que infelizmente acontece na maioria dos casos que são denunciados. Ver: https://www.huffpostbrasil.com/danyella-proenca/vivas-nos-queremos-pelo-fim-da-cultura-do-estupro-e-punicao-aos-assediadores_a_23618556/. Na Guatemala, *Vivas nos queremos: Nos están matando, por la vida de las mujeres, ni una muerta más!* é o nome de uma coluna publicada em abril de 2019 no jornal *el Periódico*, que relata como as denúncias pelo desaparecimento de mulheres jovens (entre 18 e 30 anos) está aumentando e que as ameaças de uma morte violenta fazem parte do cotidiano nesse país. Ver: <https://elperiodico.com.gt/gente/2019/04/13/industrias-licoreras-de-guatemala-presenta-xibal/>. *Vivas nos queremos!* é também o nome da publicação de fevereiro - março 2019 do periódico feminista *La Cuerda* de Guatemala. É por isso que escolhi a frase *Vivas nos queremos* como o nome para este terceiro capítulo em que apresento um projeto de performance sobre feminicídios ocorridos na Guatemala. Sinto quase um compromisso-necessidade de manter viva essa frase, porque continuam nos matando, no plural. A cada vez que uma mulher é violentada e morta, vítima de feminicídio, uma parte de mim morre com ela. Nós queremos viver, mas viver sem medo; eu ainda não sei como é andar sozinha na rua, tarde, sem sentir a vertigem atravessando minhas costas, sem precisar me virar toda vez que sinto passos se aproximando de mim. #VivasNosQueremos.

no quede ninguna.

Regina José Galindo

Neste capítulo apresento e dialogo com o projeto de performance *Presencia* (2017), da artista visual e poeta guatemalteca Regina José Galindo. *Presencia* levanta questões referentes às múltiplas violências que as mulheres sofrem cotidianamente na Guatemala. Com esse projeto a artista denuncia o Estado ausente, a impunidade, a necessidade urgente do enfoque de gênero na educação e de um feminismo radical na vida. É por meio da história de treze mulheres vítimas de feminicídio nesse país que a artista denuncia o aparelho estrutural de uma violência sem precedentes. Casos de violência sexual, estupro individuais e coletivos, tortura e inúmeras práticas de violência física e psicológica mostram claramente não só a violência de gênero que é gritante, mas sua interrelação com vetores de raça, sexo, classe e etnia. Galindo mostra-nos um Estado ausente e irresponsável através da impunidade que caracteriza os 13 casos de feminicídio que apresenta. Um Estado misógino e em aliança com uma das fases mais cruéis do capitalismo, em que nossos corpos são tomados por objetos descartáveis, tratados como mercadoria. A violência patriarcal que se respira neste projeto é de altíssima densidade e intensidade (SEGATO, 2018), uma violência permanente e produtora de masculinidades tóxicas “por atacado” no mundo inteiro, na América Latina — e, pontualmente, na Guatemala —, porque, como sabemos, este problema atravessa fronteiras geográficas. Podemos ver e sentir uma violência descontrolada contra mulheres - cis e trans - no mundo inteiro, mas cada região tem suas próprias particularidades e seu contexto histórico marcante e determinante. A performance da artista permite-nos debater e refletir sobre essa estrutura patriarcal-colonial-capitalista que cotidianamente nos oprime e permite-nos o exercício contínuo de descolonizar espaços de poder-saber através do fazer, neste caso artístico-teórico. Mas, ao mesmo tempo em que atravessamos o processo de descolonizar a nossa existência, enfrentamos regimes hegemônicos que nos lembram — se por acaso alguém se esqueceu ou pensou que havia acabado —, a presença colonial sem escrúpulos. Ao longo deste processo de escrita e pesquisa percebo como os vestígios de colonialidade habitam não apenas nossos corpos, mas nossa mente, e entendo cada vez melhor que não é fácil que as feridas cicatrizem quando são tocadas e continuamente friccionadas. Como fechar uma ferida se a cada passo que damos ela é reaberta? Já Suely Rolnik avisa-nos que

descolonizar o inconsciente implica em um trabalho “sutil e complexo de cada um e de muitos que só se interrompe com a morte”. (ROLNIK, 2018, p. 144) A máquina genocida e aniquiladora que foi a invasão e conquista colonial e que, nas palavras de Achille Mbembe, “revelou um potencial de violência até então desconhecido” (MBEMBE, 2018, p. 32), está viva, tem força implacável e manifesta-se através de um Estado necropolítico, feminicida, trans-feminicida, soberano⁶⁶. Vivemos uma espécie de regime colonial contemporâneo que Rolnik denomina de “cafetinístico⁶⁷” (ROLNIK, 2018) na maioria dos países da América Latina.

Porém, o trabalho performático de Regina José Galindo traz, apesar da dor extrema de uma morte violenta, da sensação de vazio, impotência, luto e luta permanentes, a possibilidade de nos mantermos firmes, em pé - assim como ela permanece em suas performances -, com alguma esperança no presente, porque é necessário e urgente não perdê-la. Suas performances trazem resistência e dignidade, e honram a vida apesar da morte. O corpo das mulheres virou lixo descartável, mas a artista, apesar do sangue e das lágrimas performa uma presença luminosa e com fôlego para continuar. Em seu trabalho, Galindo denuncia a ausência de justiça e demonstra que a impunidade ocupa um lugar central - questão que abordarei mais adiante -, apontando a responsabilidade do Estado. Em uma das entrevistas com a artista conversamos sobre a violência de gênero, classe e raça na Guatemala, incluindo algumas leis extremamente violentas que estavam prestes a serem

⁶⁶ Achille Mbembe, no ensaio *Necropolítica*, define a soberania como o direito de matar. O soberano então tem o poder e a capacidade de decidir quem pode viver e quem deve morrer. “Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2018, p. 5). Pensar nesta definição leva-me até a história política recente da Guatemala, os crimes de Estado, o poder perpetuado sobre os corpos das mulheres e das mulheres não brancas e em situação de pobreza mais especificamente. Pensar na soberania como uma das principais características de muitos Estados latino-americanos conecta-me imediatamente com a performance *Presencia* e, portanto, com o feminicídio: a expressão mais violenta e extrema de ódio contra as mulheres.

⁶⁷ Suely Rolnik, em seu livro *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*, denomina “regime colonial-capitalístico” o regime tóxico cuja fundação data do final do século XV, mas que ao longo do tempo vem se sofisticando. Porém, tal regime em sua atual e nova versão é da própria vida que se apropria, isto é, o capitalismo alimenta-se da nossa força vital, da “pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência” (ROLNIK, 2018, p. 32-33), pelo que, como afirma a autora, o foco está não apenas na economia, mas na cultura e na subjetividade. Por outro lado, Rolnik chama de “cafetinagem” ao modo atual em que a economia capitalista opera, incidindo diretamente em nossos corpos e suas formas de abuso. Dai a designação, também, de “inconsciente colonial-cafetinístico”. (ROLNIK, 2018, p. 37)

aprovadas agora em 2019 e que não diferem muito do contexto brasileiro nem do peruano⁶⁸. No dia 8 de março de 2019, um dia após a última entrevista que fiz com a artista, se deu a terceira leitura do projeto de lei intitulado “Lei de Proteção à Vida e à Família” na Guatemala. Se aprovado, as penas pelo aborto endurecerão drasticamente. Se uma mulher interromper a gravidez de maneira involuntária, se tiver um aborto espontâneo dentro dos três primeiros meses da gravidez - fato bem comum - poderá ser presa, ir à julgamento e receber uma sentença alta. A violência contra o corpo das mulheres se duplica, se multiplica. O segundo ponto contemplado na Lei é a proibição da educação sexual em escolas públicas e privadas, enquanto o terceiro é reiterar a proibição do casamento entre pessoas do mesmo sexo.

Querem proibir a educação sexual nas escolas públicas e privadas em um país onde meninas menores de 14 anos dão à luz filhos de seus estupradores, não aceitam o problema da violência exercida sobre nossos corpos, somos culpadas. O Estado continua a exercer violência de sua cúpula. (GALINDO, 2019).

Escolher *Presencia* não foi fácil por uma dupla razão: a primeira é que Regina José Galindo possui um repertório de performances amplo e profundo, que se inicia há exatamente vinte anos, em 1999. Quase todas me tocam, me interpelam, me derrubam, sacodem meus órgãos, afiam meu olhar e me preparam para ação. Volto a acreditar nos processos artísticos e na performance como espaços desafiantes, geradores de reflexão, abertos para o debate e sempre para a resistência, volto a acreditar na possibilidade de transformar, de reivindicar e de renascer, apesar de saber que não vamos mudar o mundo, nem a nossa América Latina constantemente atravessada por uma linguagem violenta (SEGATO, 2013). Não pretendemos fazê-lo, mas podemos ao menos tentar, como sugere Segato, “remapear nosso

⁶⁸ O aborto, na América Latina, é totalmente legal apenas em 3 países: Uruguai, Cuba e México (em casos de estupro em todo o país, em casos de perigo para a gestante e de inviabilidade do feto o aborto é permitido apenas em algumas cidades mexicanas). No outro extremo, há três países onde o aborto é crime, proibido completamente em qualquer circunstância, mesmo em casos de estupro, de risco para gestante e quando não há chance de sobrevivência do feto: Nicarágua, Honduras e El Salvador - este último possui uma das leis mais rigorosas do mundo. Recentemente, duas mulheres passaram dez anos na prisão por perderem os filhos que esperavam nesse país. Guatemala e o Peru, atualmente, permitem o aborto apenas em casos de perigo para a vida da gestante, o que não contempla casos de estupro. Fonte: Diário El Comercio, Peru. Ver: <https://elcomercio.pe/mundo/actualidad/aborto-argentina-prohibicion-total-acceso-sigue-siendo-desigual-mundo-fotos-america-latina-noticia-nndc-639383?foto=15>. No Brasil, o aborto só é permitido em caso de estupro, de feto anencéfalo e em casos em que a vida da mãe está em risco. Ver: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/legalizacao-do-aborto-no-brasil-o-judiciario-e-a-saude-da-mulher/>. Porém, no Brasil existe um projeto de lei que, se aprovado criminalizará as mulheres por abortarem em qualquer circunstância. A proibição do aborto seria quase total. A Proposta de Emenda Constitucional (PEC) 29/2015, apresentada pelo senador Magno Malta foi recentemente desarquivada. “Esta proposta altera a Constituição Federal para acrescentar ao texto do artigo 5º a inviolabilidade do direito à vida desde a concepção (...) A aprovação dessa PEC afetará de maneira radical a vida das mulheres brasileiras pois, além de reduzir os direitos hoje existentes, abre a possibilidade da proibição do aborto em qualquer situação, tendo em vista a inclusão do termo “inviolabilidade da vida desde a concepção” no artigo 5º da Constituição Federal”. (Simony dos Anjos). Ver: <http://www.justificando.com/2019/04/24/a-iminencia-do-caos-parte-2-a-pec-29-voltou-a-tramitar/>.

presente” (SEGATO, 2013, p. 6) e exercitar a memória através de práticas performáticas. Memória que parece ter entrado em perigo de extinção, porque o que vale aqui é trabalharmos para e pensarmos no futuro, sem passado, sem presente, o típico *slogan* empreendedor capitalista e neoliberal que nos sugere não olharmos para trás, não exercitar a memória, praticar o esquecimento ou fechar os olhos. Mas como disse o ativista argentino dos direitos humanos e Nobel da Paz (1980) Adolfo Pérez Esquivel⁶⁹, “Não há povo sem memória, um povo sem memória está condenado a ser dominado”. (ESQUIVEL, 2017)

Neste terceiro momento da investigação, além do projeto de performance *Presencia*, outros trabalhos da artista que dialogam diretamente com a violência de gênero e feminicídios serão mencionados, por se tratar de um assunto recorrente na trajetória de Galindo, problema que, de fato, cresce descontroladamente não só na Guatemala, como no Brasil, país onde moro e construo meu núcleo ao mesmo tempo em que desenvolvo essa pesquisa e também no Peru, minha terra natal.

O segundo motivo para compartilhar e dialogar com *Presencia* vem de uma responsabilidade e compromisso com o presente e da dificuldade em falar sobre feminicídios por ser um fato atual cujos números crescem e se expandem rapidamente em todo nosso território. Em países como Guatemala, Brasil e o Peru - países de origem das três artistas que compõem esta pesquisa - o aumento é, como demonstrarei mais adiante, galopante e assustador. Dói a escrita, doem as letras e também as imagens das mulheres que não estão mais entre nós, mas cuja memória e energia se tornam infinitas na obra da artista. Dói entender que o corpo das mulheres em geral e o corpo de mulheres jovens, pobres, racializadas, indígenas, afrodescendentes, trans e habitantes das periferias das grandes cidades é um campo de batalha onde o patriarcado deixa marcas violentas de poder, opressão e morte. Continuam nos matando, continuamos morrendo. Como observa Rita Segato, o corpo das mulheres é “uma espécie de quadro negro sobre o qual o poder escreve, uma moldura na qual prega suas insígnias de soberania territorial, de controle jurisdicional”. (SEGATO, 2018, p. 41, tradução minha) De 1999 até hoje Galindo não parou de estar presente. A cada imersão visual e auditiva que faço em suas performances sou tomada por angústia, pelo encantamento

⁶⁹ O Nobel da Paz (1980) e co-presidente da CPM (comissão provincial pela memória) Adolfo Pérez Esquivel abriu o I Encontro Internacional “Os desafios da transmissão da memória e a educação em direitos humanos na América Latina” com a frase *No hay pueblo sin memoria, un pueblo sin memoria está condenado a ser dominado*. Ver: <http://www.agenciacta.org/spip.php?article23959>.

e total admiração seguida de tristeza, raiva, e uma enorme impotência; sinto-me atravessada por uma vertigem constante, por uma sensação de nunca-ser-suficiente o que podemos fazer, mas a força e coragem para continuar também me acompanham. A responsabilidade que sinto como artista de falar, de dizer as coisas que nos oprimem e de construir memória é grande. Em vários momentos da conversa com a artista ficou claro que seria pretensioso afirmar que estamos mudando o mundo — cada um faz o que pode, mas a arte tem o “poder de contar histórias apesar do passar do tempo, a arte que consiga permanecer terá a responsabilidade de contar o que aconteceu naquele momento” (GALINDO, 2018). Nesse sentido, é possível entender a arte da performance e o trabalho da artista, como “prática para a elaboração de um trauma” (KUHNER, 2018, p. 91), algo que a pesquisadora brasileira Duda Kuhnert coloca como central nas práticas artísticas contemporâneas inseridas no campo dos feminismos.

A ascensão dos movimentos minoritários, como dos negros, das mulheres, da comunidade LGBTQI e, mais recentemente, dos moradores das periferias urbanas, começou a conquistar o direito de contarem suas histórias e de serem vistos como vítimas passíveis de luto. Os feminismos, hoje plurais, conseguem mostrar como as mulheres brancas e negras são transpassadas pelo trauma e que ser mulher é sinônimo de vulnerabilidade social, de violências simbólicas e físicas que podem gerar respostas traumáticas. Os atos de narrar, contar, se expressar artística ou literariamente, nesses casos, ganham efeito político. (KUHNER, 2018, p. 92)

A performance de Galindo surge aqui como contra-prática do esquecimento, um potente disparador de memória, onde “o ato de lembrar se transforma em ação política” (DIEGUEZ, 2011, p. 104). Aqui o trauma pode ser e é compartilhado, como afirma Ileana Diéguez, deixando de ser pessoal para ser uma “ferida social do presente” (DIEGUEZ, 2011, p. 104), um grito coletivo. A performance *Presencia* cria “laços de coletividade para construir novas condições de vida”. (KUHNER, 2018, p. 92) Como sugere Diéguez em relação a algumas práticas artísticas situadas entre o teatro e performance, criadas após as ditaduras na América Latina, “Nestas condições a arte que persiste em não esquecer, além de denunciar, sugere formas de restauração simbólica, situação recorrente em vários países sul-americanos”. (DIEGUEZ, 2011, p. 104)

É nesse sentido que a artista fala da arte da performance como ferramenta de guerra, de batalha, é nesse sentido que vejo e sinto o trabalho de Galindo, através de seu corpo presente, como um disparador de justiça encarnada - que emerge da carne viva -, uma arma contra a impunidade. Porém, a dor do corte recém feito se prolonga, o corte abre-se uma e outra vez,

sangra. Se as feridas coloniais permanecem vivas e são atualizadas todos os dias, então a performance surge aqui como ação-cicatriz.

3.1 120 minutos de silêncio.

Em *Presencia*, a artista reivindica e rende homenagem à vida de treze mulheres⁷⁰ violentamente assassinadas, torturadas e, na maioria dos casos, estupradas na Guatemala durante os últimos 20 anos. A ação, simultaneamente simples e complexa, é um ato de presença no espaço preenchido pelo corpo da artista, pela energia das vítimas e das pessoas que testemunharam as ações. Em cada performance, a artista permanece em pé por duas horas usando um vestido pertencente a uma das 13 mulheres assassinadas por seus companheiros, ex-companheiros, membros de gangues, assaltantes, guardas de segurança. Durante as duas horas de duração de cada performance, Galindo “invoca a presença” de cada vítima e a reivindica. São duas horas de silêncio, um silêncio gritante carregado de dor e também de luz. Para cada mulher é destinado um dia, em um projeto de performance que se desenvolveu ao longo de pouco mais de um mês, principalmente na cidade de Guatemala, mas também em Antigua (pequena cidade no sul do país que até meados do século XVIII foi capital colonial da Guatemala), Madri e Atenas.

Presencia é o projeto de performance no qual Regina José Galindo, apesar de ter uma longa trajetória trabalhando nesse lugar fronteiro arte-vida ou com a vida mesma através da arte, afirma ter cruzado um limiar mais radical na sua prática artística, ter “cruzado um pouco mais a linha da arte” pois, na medida do possível, a artista busca colocar certa distância emocional em seus projetos, que não tratam de sua vida pessoal. Com esse projeto, no entanto, “a minha vida foi completamente interrompida, perturbada e eu estava emocionalmente quebrada” (GALINDO, 2019), afirma Galindo. É que falar sobre a vida e a morte, na vida (e na arte) implica cuidado, respeito, preparação e até proteção⁷¹. O corpo de Galindo é seu principal instrumento de trabalho, plataforma sensível a partir da qual denuncia a violência estrutural e o Estado ausente, machista, misógino, racista, patriarcal e assassino de

⁷⁰ Toda informação em relação à história de cada mulher, junto com as treze imagens foram gentilmente cedidas pela própria artista para os fins desta investigação.

⁷¹ A artista conta que antes de realizar esse projeto de performance ela pediu permissão com duas cerimônias de origem maia realizadas por uma sacerdotisa (*Nah Kin*), limpou ritualmente cada vestido antes e depois de usá-los, por meio de um “*fuego maya*”.

Guatemala, herança colonial e da “guerra eterna (1960 - 1996) dominada pelo abuso e a injustiça” (HERRERO, 2017) que afetou a sociedade guatemalteca durante 36 anos. Mas o trabalho de Galindo é situado e relaciona-se diretamente com o contexto em que é apresentado, ele se transforma dependendo do lugar, do país, da violência e das injustiças que ali existem. Como coloca Taylor, “sua arte desafia aqueles que dizem que os artistas devem se limitar ao seu próprio contexto (por razões éticas), que devem evitar o político para manter sua integridade estética (...)”. (TAYLOR, 2012, p. 134). Quando digo que as performances de Galindo não tratam de sua vida pessoal, isso não significa que acontecimentos violentos que cercaram sua vida não tenham sido importantes em relação ao seu trabalho artístico; pelo contrário, a artista foi profundamente marcada pela violência de seu país, “animada pela raiva e necessidade de se expressar” (TAYLOR, 2012). O corpo de Galindo é um campo de batalha, “um território político”. (GRIJALVA, 2014, p. 263) Em suas palavras, “Geralmente na performance não falo sobre minha vida pessoal, já em meus poemas sim, porque é um processo diferente, escrevo por catarse, permito-me falar de mim mesma. A performance, para mim, passa por um processo mais racional”. (GALINDO, 2018, tradução minha)

*Sin los cuadros de violencia ocurridos frente a mí
de pequeña, yo quizás sería distinta...*

*Sin los temblores, los sustos, los bombazos. Sin
los golpes de estado, los usted papá usted mamá.
Sin los juramentos a la bandera, los primos en los
estados, las muchachas de la casa. Sin los volca-
nes de fondo, el clima lluvioso, el cielo gris. Sin la
gente muriéndose de hambre, la coca barata, las
tortillas con cal. Sin los zopilotes rondándonos,
los policías de negro y los mareros matando. Sin
pana, el cerrito, mi mansión en la zona 2.*

*Sin la maravillosa imagen de una niña dentro de mí,
En contraste con la sola idea de 15 kaibiles violán-
dome con siete meses de embarazo...*

*Sin el tiro en la ventana de mi hija, sin los putos
balazos a diario... sin las ganas de querer irme, de
querer quedarme...*

*Sin la vida que he elegido, ni la que me eligió a mí. Yo
quizás haría otra cosa.*

*Sin lo que he visto, he vivido, he oído, he sabido,
quizás, todo sería distinto. Pero me tocó los que me
tocó. Nací donde nací, vi lo que vi, hice lo que hice y
ahora, hago lo que hago.*

*Y lo que hago es sencillo. Replanteo, reinterpreto.
Creo a partir de algo ya creado. Convierto las*

*experiencias propias o ajenas en nuevas imágenes,
Nuevas acciones en donde el orden de los factores
sí afecta el producto. Un producto, de arte, sí...
Pero producto al fin.*

Regina José Galindo⁷²

O grande tema deste projeto de performance é a violência máxima cometida contra as mulheres pelo simples fato de serem mulheres, os feminicídios ou “crimes do patriarcado” (SEGATO, 2006, p. 4) que configuram-se como crimes de poder e que, segundo Rita Segato, não podem ser lidos nem pensados apenas como crimes passionais da esfera íntima, de motivação sexual ou como “crimes comuns de gênero, mas crimes corporativos e, mais especificamente são crimes de segundo Estado, de Estado paralelo” (SEGATO, 2013, p. 42).

Cada uma das treze ações⁷³ era acompanhada, em paralelo, por um ritual que acontecia em outra sala privada do casarão - no caso das performances apresentadas em espaços artístico-culturais fechados como a *Casa Ibarгүйen* (um casarão construído no final do século XVIII na cidade de Guatemala) e a *Casa de la Memoria*, que é um espaço político muito importante.

“*Presencia* é uma ação sobre a energia de algumas mulheres que foram assassinadas. Seus corpos talvez não estejam mais aqui, mas elas continuam em sua memória, em seus objetos”. (GALINDO, 2017)

⁷² Poema de Galindo publicado no livro *Performance* de Diana Taylor. Ver TAYLOR (2012).

⁷³ Uso as palavras “performance” e “ação” de forma intercambiável, indistintamente por própria vontade, para me referir ao mesmo acontecimento artístico, performático, pois o termo *performance* na América Latina não tem equivalente em espanhol nem em português, mas usa-se no campo das artes para se referir a “arte da performance”, “*arte vivo*”, “*arte-acción*”, “*accionismo*” (TAYLOR, 2012, p. 35). Segundo a pesquisadora Diana Taylor a palavra performance continua a ser um referente instável - fato que considero bem interessante e que a meu ver contribui com sua própria definição - , embora nos últimos anos tenha sido mais aceita na comunidade artística latina, mas nem todo artista/performer a usa para falar de seu trabalho, nem todo artista latino-americano da performance se define como “performer” e sim como “performeira/o”, “artista do corpo”, “artista multidisciplinar” e até “artista visual”. Taylor questiona-se, cutuca-me com a pergunta que faz: “Por qué, pues, insistir en el uso de *performance* si hay palabras en español que captan las múltiples facetas del término? Simplemente porque no existe una palabra que capte todas las dimensiones simultáneamente. Palabras tales como ‘acciones’ o ‘acciones de arte’ transmiten las dimensiones estéticas y políticas de ‘actuar’, en el sentido de intervenir. Pero son términos que no dan cuenta de los sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que desplegamos nuestro género, sexualidad y pertenencia étnica. ‘Acción’ es algo directo e intencional, y de esa manera menos implicada social y políticamente que ‘perform’, que evoca tanto la prohibición como el potencial para la transgresión”. (TAYLOR, 2012, p. 41). De acordo com o pensamento de Taylor eu deveria me limitar a dizer que o projeto *Presencia* de Regina José Galindo, e cada uma das treze apresentações, é uma performance e não uma ação, porém a própria Galindo se refere ao seu trabalho nos dois sentidos (ações, performances) e ninguém pode duvidar da enorme implicação social e política que ele tem.

Me interessa muito a presença do ritual de origem maia na performance, apesar da artista ter dito claramente que esses trabalhos de proteção espiritual, esses “fogos maia” - como ela se refere às cerimônias -, os altares construídos e a importante participação de uma sacerdotisa maia ou *Nah Kin*, não faziam parte da performance. Sem dúvida, os rituais eram fundamentais para a artista sentir-se protegida, ao mesmo tempo que tinham a função de abrir os caminhos, limpar e honrar a vida das treze mulheres. A cerimônia ritual acontecia longe dos olhos do público, fora da “cena” performática. Porém, sete das treze ações-homenagens foram apresentadas em espaço público, em diferentes pontos da cidade de Antigua (Guatemala) e, nessas ocasiões, os pequenos rituais aconteciam simultânea e visivelmente ao lado da artista, na rua. Ali, em Antigua, Galindo montava um pequeno altar com flores, uma foto, informações sobre cada mulher, ao mesmo tempo em que a sacerdotisa realizava a cerimônia de longe,⁷⁴ invocando a energia das mulheres. Ambas estavam conectadas. O ritual durava exatamente duas horas, o tempo da performance. “Ela (a *Nah Kin*) me deu alguns elementos para que eu viajasse com eles, eu fazia um pequeno fogo na frente das pessoas, ao lado da performance, então aqui eu também invoquei e limpei”. (GALINDO, 2019)

Gostaria de me debruçar sobre a importância do ritual maia em *Presencia* e sua função descolonizadora. Embora os rituais maias não façam parte da performance “formalmente”, eles acontecem ao vivo e em simultâneo, isto é, de certa forma permeiam a arte, a não-ficção e a vida. A meu ver o simples fato deles acontecerem durante a apresentação de um projeto de performance que homenageia mulheres vítimas de feminicídio em Guatemala, já é um ponto de conexão direto entre três questões. Primeiro, a violência “patriarcal-colonial moderna” (SEGATO, 2013, p. 71) enraizada na sociedade e que, como coloca Segato, foi responsável pela agressão e desintegração dos tecidos comunitários. A autora enfatiza dois momentos fundamentais em que essa violência é instaurada: a intervenção colonial marítima ocorrida nos final do século XV, e depois o estabelecimento das Repúblicas no século XIX. (SEGATO, 2013) Segundo, a luta contra um capitalismo “cafetístico” (ROLNIK, 2018), uma variação ou nova alternativa que Suely Rolnik emprega para se referir a essa fase feroz e devoradora da vida que é o atual sistema capitalista, fase que Rita Segato chama de apocalíptica. (SEGATO, 2013) Por último, conecto os fatos anteriores com a prática ou gesto

⁷⁴ A sacerdotisa esteve presente apenas nas performances apresentadas na cidade de Guatemala, quando a artista se apresentou em Antigua e fora do país era a própria Galindo que montava os altares. Porém, a *Nah Kin* realizava as cerimônias de longe e no horário de cada performance.

descolonial que, a meu ver, a performance *Presencia* representa. Porque a recuperação da potência ancestral através do ritual maia torna-se aqui um signo de resistência ao projeto colonial de apagamento da tradição indígena, da cosmovisão andina e maia e também africana, um signo de resistência ao “poder euro-cristão” (FERRERA-BALANQUET, 2015, p. 45) imposto sobre as comunidades. O artista e acadêmico Ferrera-Balanquet refere-se ao termo maia *ts'aak* decolonial⁷⁵ ou curar decolonial (*decolonial healing*) como “gesto performático decolonial criativo insurgente” (FERRERA-BALANQUET, 2015, p. 48) relacionado com múltiplos processos, comunidades, indivíduos, etc. O autor se posiciona com sua escrita, isto é, toma a *ts'aak* decolonial como lugar de fala, de enunciação e conta-nos que o termo maia alude a processos de cura do corpo, à alma, ao espírito, ao conhecimento, a natureza e as energias cósmicas. É assim que conecto a ação paralela da artista, de trazer a presença maia, a sacerdotisa, o ritual e a energia de cura e penso/sinto ou "sintopenso" esse momento como uma *ts'aak* decolonial que intervém no corpo da artista, em cada vestido e na energia incorporada de cada mulher, ou seja, uma energia que transforma a dor, não em alívio, mas em resistência, motor para continuar.

Parênteses

Uso aqui o conceito “Sentipensante” ou “ser sentipensante”, formulado pelo sociólogo e pesquisador colombiano Orlando Fals Borda (1925 - 2008), e que informa sua proposta pedagógica, como uma maneira de se posicionar filosófica e politicamente frente à vida. Fals Borda conta que quem inventou esse conceito - e quem o inspirou a usá-lo amplamente em seu livros - foram os pescadores do município de *San Martín de Loba*, na Colômbia. “Esse sentipensante que aparece em meus livros não fui eu quem o inventou, isso foi ali pertinho dos pântanos de *San Benito Abad*, um dos pescadores que estava comigo me disse: *Nós acreditamos que atuamos com o coração, mas também empregamos a cabeça, e quando combinamos as duas coisas, somos sentipensantes*. Um conceito tão simples e bonito (...), para o Eduardo Galeano o conceito de sentipensante é central em sua filosofia literária”⁷⁶. É

⁷⁵ Coloco aqui a palavra “decolonial” sem a letra “s” a fim de respeitar a terminologia do autor, mas nesta pesquisa optei pelo uso da palavra “descolonial”.

⁷⁶ Citação extraída de entrevista de Orlando Fals Borda concedida ao Rafael Bassi Labarrera. Disponível em: <https://youtu.be/LbJWqetRuMo>. Acesso em: 28 jun. 2019.

assim que muitos pensadorxs e teóricxs descoloniais tem incluído “sentipensante” em sua trajetória acadêmica, pois o termo abraça a possibilidade - necessária - de uma forma de escrita na qual o campo afetivo, autobiográfico, emocional e o racional se complementam. Sentipensar é se reconectar com a nossa ancestralidade para, a partir daí, fazer surgir histórias outras que possam romper com formas hegemônicas na arte, na cultura, na academia. Para Zulma Palermo, do Movimento *modernidad/colonialidad/decolonialidad*, o “Sentipensamento”, relacionado à linguagem artística produzida na América Latina e desligada da modernidade colonialidade, é “a linguagem que integra a paixão à razão, o impulso da vida, a reposição sem diferenças do diferente”. (PALERMO, 2014, p. 13) Já o artista, acadêmico e ativista comunitário Ferrera-Balanquet apresenta-se e emprega o termo “cosmos-sujetx-sentipensante” (FERRERA-BALANQUET, 2015, p. 40), com o desejo de se desvincular da carga colonial inscrita no conceito moderno de “humano”. Da mesma forma, tento visualizar tudo o que “sentipensante” contém e dois nomes me vem intempestivamente: a obra poética e teórica de Gloria Anzaldúa e a obra artística de Regina José Galindo.

Fecho parênteses.

Vejo a presença do ritual maia - invocando a memória ancestral - na performance de Galindo, como gesto descolonizador. E em relação à potência de um gesto descolonizador vale citar o exemplo do artista visual, performeiro e dramaturgo maia Isaac Carrillo Can, que se manifesta e se posiciona num lugar masculino não heteronormativo, não hegemônico, “andróginx” (CAN, 2015, p. 73) e para quem essa visão maia lhe permite se movimentar e “fluir num ritmo cósmico” (CAN, 2015, p. 79) associado com outro tempo, um espaço-tempo não ocidental. O artista reivindica a presença do andrógino na cosmovisão maia e trabalha de forma criativa pela recuperação dos imaginários eróticos, lutando radicalmente por um *desenganche* ou desligamento descolonial. Can coloca ênfase na importância da cerimônia e do ritual como parte desse *desenganche* vital das múltiplas violências instauradas na colônia e constantemente reatualizadas.

Lutamos radicalmente para re-existir e re-pensar a nossa ancestralidade, a visão dos nossos avós e nosso desligamento descolonial através do intercâmbio comunitário, da produção de textos, de obras visuais, de cerimônias, danças, rituais e da nossa relação

com a natureza para soar e mover de, para e entre *Yóok'ol kaab*⁷⁷ e o infinito cósmico. (CAN, 2015, p. 79-80, tradução minha⁷⁸).

As cerimônias maias, cumprem, a meu ver, uma dupla função: dão suporte físico, mas sobretudo emocional a Regina José Galindo durante as duas horas de performance em que ela permanece em pé, e restauram a dor devolvendo certa dignidade à vida de cada mulher, porque suas vidas foram brutal e violentamente arrancadas sem consentimento. Falar de consentimento neste contexto pode soar estranho, mas parece-me válido, numa certa situação, escolher não viver ou querer morrer. Aqui não houve escolha, o que houve foi treze feminicídios e ainda hoje muitos dos familiares das vítimas continuam exigindo, ao menos, justiça.

Durante 13 dias usei o vestido de 13 mulheres que foram mortas na Guatemala. Foi difícil, mas o mais difícil foi tirá-los do meu corpo. Toda vez que o fazia sentia uma enorme vontade de chorar, como se estivesse me separando de algo próximo, de alguém. Antes de usá-los senti medo, depois que as conheci e soube um pouco sobre suas vidas entendi que todas elas viraram luz. (GALINDO, 2017, p. 7, tradução minha⁷⁹.)

La Revolución en este mundo será feminista o no será, foi a frase com que Regina José Galindo encerrou a impressionante conferência de abertura do *II Seminário Internacional Trans In-Corporados 2018*, que ocorreu no Museu de Arte do Rio (MAR), no Rio de Janeiro. Na conferência intitulada *Cuerpo de trabajo*⁸⁰ a artista apresentou uma seleção de trabalhos de performance que enfatizam a violência patriarcal, machista, racista e de gênero na Guatemala e que permeiam seus vinte anos de trajetória iniciada em 1999. O projeto de performance *Presencia* faz parte da conferência *Cuerpo de trabajo* e foi no Rio de Janeiro, enquanto Galindo apresentava seu trabalho, que o conheci. Era agosto de 2018, eu já tinha

⁷⁷ Palavra maia de Yucatan, México que significa mundo ou território que habitamos. O maia yucateco também é falado ao norte da Guatemala.

⁷⁸ No original: Luchamos radicalmente por re-existir y re-pensar nuestra ancestralidad, la visión de nuestros abuelos y nuestro desenganche descolonial a través del intercambio comunitario, la producción de textos, de obras visuales, de ceremonias, danzas, rituales y nuestra relación con la naturaleza para que suenen y se muevan desde, hacia y entre *Yóok'ol kaab* y el infinito cósmico. (CAN, 2015, p. 79-80)

⁷⁹ No original: Durante 13 días me puse el vestido de 13 mujeres que fueron asesinadas en Guatemala. Fue difícil, pero más difícil quitármelos. Cada vez que lo hacía sentía unas inmensas ganas de llorar, que me desprendía de algo cercano, de alguien. Antes de ponérmelos sentí temor, después las conocí y supe un poco de sus vidas, comprendí que todas ellas eran ya luz. (GALINDO, 2017, p. 7)

⁸⁰ *Corpo de trabalho* é nome da conferência que a artista deu em mais de uma ocasião. Ali ela apresenta uma seleção de performances criadas ao longo de sua carreira desde 1999 e relacionadas com a violência de gênero, raça e classe que é vivida na Guatemala, mas sem dúvida todas as questões, embora localizadas num contexto guatemalteco ganham uma dimensão universal, pois fala-se em desigualdade, injustiça social, violência de Estado, patriarcado, guerra interna, misoginia, masculinidade tóxica, impunidade, etc.

algumas performances selecionadas que me interessavam bastante e com as quais poderia dialogar nesta dissertação, mas algo radical e profundo que mal consigo explicar com palavras, mudou em mim no momento exato em que as imagens das performances de Regina José Galindo com treze vestidos, pertencentes a mulheres vítimas de feminicídio, eram projetadas no auditório do museu, acompanhadas pela voz da artista narrando brevemente a história de cada mulher. Fiquei arrepiada, com o choro na garganta e a sensação de que nunca nada é suficiente. Novamente me questioneei sobre a importância de fazer arte, sobre a performance, sobre a possibilidade de mudarmos alguma coisa. Temos esse poder? Como melhoramos a vida? Como contribuímos?

Naquele momento soube que *Presencia* seria parte desta investigação. Senti um compromisso enorme, uma vertigem pelo desafio, mas também a certeza de querer mergulhar nas águas densas e luminosas desse trabalho de Galindo. Afinal, essa poderia ser minha humilde contribuição, a de divulgar seu trabalho com a potência que tem, não porque ele não seja conhecido o suficiente; de fato, o trabalho de Regina José Galindo é mundialmente reconhecido e elogiado, mas porque apresentar *Presencia* e levantar questões que dialogam com nosso momento atual é, para mim, um dever e um desejo, uma forma de resistência ao esquecimento, um exercício de memória, uma forma de pensamento em ação, uma estratégia performática para enfrentar a situação de violência extrema que vivemos, uma forma de afirmar a importância dos feminismos na vida e na arte, para lutar contra todo tipo de violência patriarcal, que não é unicamente de homens contra mulheres. (HOOKS, 2018) A teórica e feminista negra norte-americana bell hooks afirma ser “crucial para o movimento feminista ter como pauta principal o fim de todas as formas de violência” (HOOKS, 2018, p. 96), pois considera que não há hierarquias na violência nem nas opressões, que devemos expandir a nossa compreensão da violência patriarcal e enxergá-la, também, como “direcionada às crianças por mulheres e homens sexistas”. (HOOKS, 2018, p. 97) Não se trata de uma guerra de homens contra mulheres, o problema não são “os homens”, como afirma bell hooks, mas o “o patriarcado, o sexismo e a dominação masculina” (HOOKS, 2018, p. 103) perpetrando seu poder contra os corpos mais vulneráveis. “Os agredidos são corpos frágeis, não corpos guerreiros” (SEGATO, 2018, p. 73), entende Rita Segato após observar mais de perto o que acontece não só com mulheres mas também com crianças e jovens em

Ciudad Juárez, no México. Ambas autoras concordam com a ideia de despatriarcalização como uma das pautas mais importantes do feminismo contemporâneo.

Mulheres e homens devem se opor ao uso de violência como meio de controle social em todas as suas manifestações: guerra, violência de homens contra mulheres, violência de adultos contra crianças, violência de adolescentes, violência racial, etc. Os esforços feministas pelo fim da violência de homens contra mulheres deve ser estendido a um movimento pelo fim de todas as formas de violência. (HOOKS, 2018, p. 101)

Entendo então, que esse desejo urgente de diálogo com *Presencia* traz a possibilidade de pensarmos na arte da performance como espaço de denúncia e, a meu ver, ao mesmo tempo de cura, de rota alternativa, uma “saída de emergência”, “uma ferramenta de guerra”. (GALINDO, 2018) O corpo-em-performance de Galindo se torna uma “zona de confronto entre violentas forças sociais” (TAYLOR, 2012, p. 134, tradução minha) ou como mencionei antes, “um campo de batalha”, que visibiliza o invisível e passível de ser apagado: a violência constante contra as mulheres, a dor da morte, o luto, o grito, a impotência, a injustiça, a reivindicação. Galindo não se considera ativista, pois as suas intenções são outras além de apenas trabalhar pelo outro sem descansar, até que uma mudança real aconteça. Mas apesar de que parece-lhe hipócrita denominar-se como ativista, o ativismo está presente o tempo todo no seu trabalho. A artista conta que na Guatemala muitos ativistas são mortos e pensa na quantidade de mulheres indígenas presas e assassinadas por defenderem suas terras. Ela diz: “Nós artistas não estamos nesse campo de batalha, nós não estamos nessa linha de fogo. Não podemos dizer 'olá com um chapéu que não nos pertence', eu acho que seria uma usurpação de espaços”. (GALINDO, 2018, tradução minha)

Nos encontros-entrevista que tivemos conversamos sobre nossa função como artistas em relação ao mundo, sobre a arrogância que pode ser querer “mudar o mundo”, a necessidade de humildade, de “pé no chão”, o sentido de realidade e a diferença com a ficção, embora estejamos falando de práticas performáticas sem personagem, sem representação, que mexem com a vida real. Mas como afirma Galindo, “não importa o quanto você tente se aproximar da vida real, a vida é outra coisa, na performance a possibilidade de resistência (e de resiliência) é viável. Depois de uma performance eu me levanto e continuo. Você, como vítima, não tem possibilidade”. (GALINDO, 2018, tradução minha⁸¹)

⁸¹ No original: Por más que uno trate de acercarse a la vida real, la vida es otra cosa. Y en una performance la posibilidad de resistencia (y de resiliencia) siempre es factible, después de una performance yo me paro y continuo, en la vida real no. Tú como víctima no tienes la posibilidad de resiliencia. (GALINDO, 2018).

Você sempre vai me encontrar em pé e com dignidade no final de uma performance. Nessa intenção de poder mudar a ficção, porque não podemos mudar a vida, batalhamos porque realmente queremos mudá-la, mas essa é a nossa batalha. E enquanto lutamos por isso, mudamos a ficção, que é o único que podemos realmente intervir. A realidade e a ordem que tudo pertence a pequenos espaços criados por mim mesma. Então é naqueles espaços que não são a vida real, que após sofrer qualquer ato de violência, eu tenho a força e a energia para me levantar e continuar, o que não acontece na vida. (GALINDO, 2018, tradução minha).

Essa reflexão da artista conecta-me diretamente com a performance e uma “outra realidade” gerada na ficção, ou melhor, “a realidade que habita a ficção performática” e que no trabalho de Galindo é gritante através do uso de elementos do real ao longo de seus trabalhos. No caso específico de *Presencia*, isso se dá através do uso dos vestidos das vítimas.

O trabalho de Galindo situa-se ou surge exatamente, a meu ver, na ponte. Uma ponte entre a arte e a vida, que lhe permite fazer uso de elementos do real de maneira efêmera e contundente, para mudar um “micro-momento” da história, para gerar alguma micro-transformação ou para afetar drasticamente e quiçá felizmente, a vida de alguém. A ponte é aquele lugar onde se torna um corpo-que-resiste e corpo-que-se-resiste. Como aponta Ana Bernstein, “a ponte não é apenas uma passagem entre dois lugares, é também uma forma de comunicação. É o entrelugar, onde habitamos um estado transitório”. (BERNSTEIN, 2003, p. 379) Ainda assim, a artista afirma ter muito claro “que a vida real é outra coisa”, como mencionei anteriormente. Porém, as performances de Galindo, ao usarem elementos do real, reivindicam micropoliticamente aquilo que o Estado não faz. Por exemplo, em 2017 houve uma tragédia na Guatemala diante da qual o Estado brilhou por sua ausência, lavando as mãos de toda responsabilidade. No dia 8 de março daquele ano um grupo de 56 meninas fugiram do refúgio *Virgen de la Asunción*, administrado pelo Estado. Lá, elas eram vítimas de violência sexual, tortura e tráfico. Durante a noite, as meninas eram drogadas, anestesiadas e levadas para “grupos poderosos”, resultando em que muitas delas ficassem grávidas. Quando escaparam, foi o próprio presidente da República quem deu a ordem para capturá-las, enviando o exército e a polícia de alta segurança ou de “elite”. Assim que foram encontradas, as encaminharam de volta ao refúgio e as encerraram em uma pequena sala. Às 9h um incêndio começou. Guardas e encarregadas/os de monitorar o lugar ouviram seus gritos mas NÃO ABRIRAM A PORTA. Eles ouviram seus gritos desesperados por 9 minutos e as

deixaram queimar vivas⁸². “Como resultado do fogo, 41 meninas morreram e 15 sobreviveram com ferimentos físicos y psicológicos difíceis de serem apagados” (GALINDO, 2017). O que fazer diante disso? De novo, o que pode a performance?

Galindo fez uma ação em homenagem às vítimas e tentou reivindicar a dor - o que parece impossível - das mães durante 9 minutos na performance *Las escucharon gritar y no abrieron la puerta*⁸³. A artista criou uma performance sonora em que permaneceu encerrada numa pequena sala, junto com outras 40 mulheres, incluindo as mães de algumas meninas. Ali elas gritaram por 9 minutos sem parar.

Não se pode voltar no tempo e muito menos trazer as meninas de volta à vida. Mas diante do horror, do medo e da desolação, compartilhar a dor, viver o luto em comunidade resulta reparador ou simplesmente repara-a-dor. Aquele grito coletivo, também é, penso, o grito de muitas que não tiveram sequer a oportunidade de abrir a boca, daquelas que não tiveram espaço nem tempo para chorar a perda, para trocar um abraço. O grito coletivo na performance de Galindo é um bálsamo, uma exalação, um suspiro que nos dá alguma paz, a paz de quem exorciza a impotência por, pelo menos, 9 minutos.

Em *La Siesta*⁸⁴ (A Soneca), performance realizada em 2016 na Itália, a artista cai no sono profundo após ter tomado 10ml de um medicamento hipnótico comum usado para executar estupros silenciosos, sem que a vítima ponha resistência. Depois, ela é acordada violentamente por dois homens que jogam um balde de água gelada em seu rosto.

Da mesma forma, no ano 2013 a artista apresentou a performance *La verdad*⁸⁵ no Centro Cultural da Espanha na cidade de Guatemala. Durante uma hora, ela faz a leitura de depoimentos das sobreviventes - mulheres maiias ixil que testemunharam as atrocidades

⁸² O caso do refúgio foi um caso muito conhecido e teve repercussão em nível internacional, pelo que há muita informação na internet, mas o que eu estou narrando aqui é parte da longa entrevista feita com a artista. Pois nesse momento da conversa, nós falávamos de exemplos onde o Estado é responsável por inúmeros crimes que ficam impunes e o que é possível a partir da arte e da criação.

⁸³ Ver imagens no site da artista: <http://www.reginajosegalindo.com/las-escucharon-gritar-y-no-abrieron-la-puerta/>.

⁸⁴ Ver imagens no site da artista: <http://www.reginajosegalindo.com/la-siesta/>.

⁸⁵ Ver imagens no site da artista: <http://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>.

cometidas pelas forças armadas (AMISH, 2017, p. 96) - do conflito armado interno⁸⁶ na Guatemala, enquanto um dentista tenta silenciá-la anestesiando-a continuamente. O discurso de Galindo, repleto de dor contida, ia se tornando “cada vez mais arrastado e inaudível durante a apresentação de setenta minutos”. (AMISH, 2017, p. 96)

Um dos trabalhos de performance de Galindo que me causa uma dor inexplicável misturada com pânico e angústia - todos eles injetados em altas doses no meu cérebro - foi criado e apresentado no Edifício dos Correios na Guatemala no ano 2007, quando a artista estava grávida de oito meses. *Mientras, ellos siguen libres* (Enquanto isso, eles ainda estão livres). Cito Galindo: “Grávida de oito meses, eu permaneço amarrada a uma cama, com cordões umbilicais reais, da mesma forma como mulheres indígenas - grávidas - foram amarradas para mais tarde serem estupradas durante o conflito armado na Guatemala”. (GALINDO, 2007, tradução minha⁸⁷.)

Antes de abordar o uso dos vestidos e tentar pensar-sentir a importância desses elementos do real ao longo de seu trabalho artístico, parece-me fundamental mencionar, neste pequeno grupo, a performance (279) *Golpes*⁸⁸, apresentada em 2005 na 51 Bienal de Veneza, na Itália. A performer se dá um golpe no corpo por cada uma das mulheres assassinadas, vítimas de feminicídio na Guatemala do dia 01 de janeiro até o dia 9 de junho de 2005. Foram no total 279 golpes. Galindo permaneceu dentro de um cubículo, sem ser vista, podendo apenas ser ouvida. O público ouvia os golpes através de um amplificador instalado fora da estrutura. Doze anos depois, em 2017, a urgência da artista para falar sobre os feminicídios na Guatemala (e no mundo inteiro) tornou-se ainda maior, pois as taxas só aumentaram e as

⁸⁶ Entre os anos 1960 e 1996 Guatemala viveu uma guerra civil, um genocídio que deixou mais de 200,000 mortos. No ano 1982 o general Efraín Ríos Montt chegou no poder através de um golpe militar, foi ele o principal responsável de tal genocídio indígena. As comunidades indígenas foram definidas pelo exército como “inimigos internos simpatizantes da guerrilha”. Dorotea Gómez Grijalva conta que “o exército guatemalteco realizou operações de contra-insurgência, incluindo massacres comunitárias, política de terra arrasada, violações sexuais coletivas de mulheres, sequestros, desaparecimentos e execuções extrajudiciais, para dismantelar as bases sociais da insurgência, mas também desconstruir os mecanismos da identidade maia e a coesão social que facilitou as ações comunitárias”. (GRIJALVA, 2014, p. 264, tradução minha) Em 1996 um acordo de paz entre o Estado e a guerrilha foi assinado, mas a paz dos anos seguintes até o presente é questionável. “Segundo a Comissão para o Esclarecimento Histórico (CEH), a comissão da verdade administrada pela Organização das Nações Unidas (ONU) que apresentou e publicou suas descobertas em 1999, as forças estatais foram responsáveis por mais de noventa por cento das violações de direitos humanos cometidas durante a guerra civil”. (AMISH, 2017, p. 92-92, tradução minha).

⁸⁷ No original: Con ocho meses de embarazo, permanezco atada a una cama-catre, con cordones umbilicales reales, de la misma forma que las mujeres indígenas - embarazadas - eran amarradas para ser posteriormente violadas durante el conflicto armado en Guatemala. (GALINDO, 2007). Informação extraída do site da artista. Ver: <http://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/>.

⁸⁸ Ver imagens no site da artista: <http://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/#>.

cifras são esfregadas diariamente no nosso rosto. Não é uma questão do passado, nem um tema obsoleto; infelizmente a data de validade da palavra parece não existir e na América Latina os feminicídios, crimes contra a humanidade, estão se normalizando com o passar dos dias, assim como nosso limiar de tolerância aos “excessos de crueldade” (SEGATO, 2013, p. 12) encontra-se em expansão. Escrevo no plural porque o problema é de todxs e enquanto não entendermos dessa maneira, dificilmente teremos uma solução à vista. Os feminicídios são, seguindo Rita Segato, “patrimônio, aprendizagem e lição que pertence à Humanidade toda” (SEGATO, 2013, p. 45, tradução minha). Segato adverte que, quanto mais rígida é a fronteira que estabelecemos entre o ‘nós’ e os ‘outrxs’, isto é, a nossa incapacidade de nos enxergarmos dentro do “outrxs”, a ameaça de “monstrificação” e de “vitimização” é eminente. A incapacidade de nos enxergarmos como parte do problema acaba nos tornando monstros ou cúmplices deles. A autora coloca um claro exemplo com o racismo, que é um problema de todxs e não apenas de quem o sofre. (SEGATO, 2013)

As condições históricas que nos transformam em monstros ou cúmplices de monstros nos assombram. A ameaça de “monstrificação” paira sobre todos, sem exceção, assim como a ameaça de vitimização. É suficiente estabelecer uma fronteira rigorosa e precisa entre um “nós” e “os outros” e o processo estará em andamento. (...) Enquanto, em seu sofrimento, a vítima tem uma oportunidade de lucidez e consciência regenerativa, é a humanidade dos supostamente “não afetados” que se deteriora sem sentido e sem remédio, e cai num declínio inexorável. Tempos sombrios são instalados, cuja origem e causa não podemos identificar porque o sofrimento causado parece ser exibido e manifestado exclusivamente nos demais. (SEGATO, 2013, p. 45 - 46, tradução minha⁸⁹)

É assim que surge o projeto *Presencia* e o uso de treze vestidos (mais precisamente, doze vestidos e um uniforme policial) impregnados pela energia de cada mulher, incorporados na artista e ressignificados na performance. Vale ressaltar que em algumas apresentações, entre as pessoas assistindo a performance, estavam alguns parentes das vítimas que, ao ver Regina José Galindo vestindo a roupa da mulher que perderam, automaticamente sentiram que o corpo da artista tinha se tornado apenas um canal de comunicação; ela de repente se tornou uma espécie de médium. É o caso da filha de Patricia, uma das vítimas, que ao ver a artista com o vestido de sua mãe se aproximou dela e a chamou de “mãe”, falando com ela

⁸⁹ No original: Las condiciones históricas que nos transforman en monstruos o cómplices de los monstruos nos acechan a todos. La amenaza de la “monstruificación” pende sobre todos, sin excepción, así como la amenaza de la “victimización”. Basta establecer una frontera rigurosa y precisa entre un “nosotros” y un “los otros” y el proceso estará en marcha. (...) Mientras que, en su sufrimiento, la víctima tiene una oportunidad para la lucidez y la conciencia regeneradora, es la humanidad del supuestamente “no afectado” la que se deteriora sin noción y sin remedio, y se sume en una decadencia inexorable. Se instalan tiempos sombrios cuyo origen y causa no atinamos a identificar porque el sufrimiento causado nos parece que se exhibe y manifiesta exclusivamente en los otros. (SEGATO, 2013, p. 45-46).

como se fosse sua mãe. “Ela falava comigo como se eu fosse sua mãe, eu me tornei uma médium, elas se despediram e eu falei como se fosse Patricia, pedi para ela ir embora, a abracei, beijei e choramos juntas”. (GALINDO, 2019) Galindo confessa que a situação foi muito estranha, que ela chorava durante todo o período que o projeto durou, sentia-se afetada, triste e com medo, além do cansaço extremo que a tomava após cada performance, após se despir. É por isso que Galindo afirma ter ido além de seus próprios limites. Nesta performance ela não possuía total controle da situação, nem do seu trabalho; aqui a fronteira arte-vida, que na performance já é bastante nublada ou desfocada, desapareceu praticamente de uma forma muito evidente.

O grito coletivo, os 10 ml de medicamento hipnótico, a anestesia, os cordões umbilicais comprados em uma maternidade da periferia da cidade de Guatemala (alguns provenientes de partos, outros de abortos), os 279 golpes e os 13 vestidos são elementos usados e pensados por Galindo para fins artísticos com conteúdo altamente político. Eles reduzem “os limites entre experiência estética e experiência de vida” (DIEGUEZ, 2011, p. 151), e interpelam-nos, causando, como afirma a pesquisadora cubana Ileana Diéguez, “produtivas contaminações com o universo do real”. (DIEGUEZ, 2011, p. 42) É nesse contexto que eles cobram uma dimensão ética e uma responsabilidade que não é apenas da artista, mas também do público. Da mesma forma que para Diéguez essa presença do “real”, o entrecruzamento entre o social e o artístico tão presente nas práticas performáticas latino-americanas acentua “a implicação ética do artista” (DIEGUEZ, 2011, p. 45), para Ana Bernstein “a performance é uma arena de responsabilidade ética” (BERNSTEIN, 2003, p. 388) e o público sai do lugar passivo, deixando de ser um mero espectador, não necessariamente porque deve realizar ações concretas como na performance *Ritmo 0*⁹⁰ de Marina Abramović, mas porque às vezes o simples fato de testemunhar algo tão violento nos compromete, nos transforma, perturba nossa ordem, nossos corpos - porque são os corpos se encontrando através dos sentidos, -

⁹⁰ A performance *Ritmo 0* (1974), da artista Marina Abramović, é talvez o trabalho no qual a artista correu mais riscos, pois o controle estava nas mãos (e nas emoções) do público. Durante seis horas as pessoas do público podiam fazer o que elas queriam com o corpo da artista e 72 objetos dispostos em uma mesa, enquanto Abramović permanecia em pé e passiva. “Enquanto Abramovic permaneceu passiva, o público escreveu em seu corpo, despiu-a, coroou-a com espinhos, beijou-a, cortou sua pele com uma gilete, sugou seu sangue, acorrentou-a à mesa e colocou uma arma carregada em sua mão - com seu dedo posicionado no gatilho - apontando para sua cabeça”. (BERNSTEIN, 2003, p. 380) No ano 2017, Regina José Galindo se coloca à disposição do público na performance *La sangre del cerdo* (O sangue do porco). Ela permanece em pé sob um balde cheio de sangue de porco, na altura do público uma corda solta e a liberdade de puxá-la ou não. Uma pessoa do público puxou a corda e o sangue banhou o corpo da artista. Ver: <http://www.reginajosegalindo.com/la-sangre-del-cerdo/>. Outras vezes, Galindo tem contratado pessoas para colaborar com ela e realizarem ações específicas, como ejacular em sua cara (performance *La Manada*) ou urinar em seu corpo (performance *Piedra*).

corpo-encontros - , nos faz convulsionar, nos torna um performer. (BERNSTEIN, 2003) A meu ver, ambas afirmações dialogam com as pautas urgentes que Galindo coloca, quase sempre de corpo presente em suas ações e fazem com que eu me pergunte: Quais são os limites? Ou melhor, há limites na hora de pensar na experiência performática? Não tenho uma resposta certa, mas a intuição e a experiência (como performer e como espectadora) levam-me a sentir-pensar que os limites na performance, em relação ao corpo, são diluídos, isto é, o corpo-em-performance vai além dos limites até então conhecidos, uma nova dimensão - um devir? - atravessa-nos e surpreende-nos. O corpo-em-performance transgride a si mesmo, o espaço, o tempo, o outx, o pensamento, os sistemas de poder, a hegemonia, etc. Acredito então, que talvez não haja limite, mas uma expansão dos limites conhecidos. Partindo da premissa de que nossas mentes são (e continuam a ser) colonizadas, portanto limitadas. A performance ou a experiência performática é a onda expansiva, o dilata(dor), algo que dilata nossa subjetividade, que faz com que transbordemos juntxs, com que sejamos mutuamente afetados, mutuamente responsáveis. Se sou (somos) a dor e o espelho do outx, o limite é o outx?

Ao listar esses objetos ou elementos utilizados por Galindo em suas performances e pensar sobre as implicações éticas, penso também no trabalho da artista visual mexicana Teresa Margolles⁹¹, que cruza a fronteira entre arte e vida “evocando friamente a dor, a crueldade e o sofrimento”. (BADDELEY, 2016) Diferentemente de Galindo, Margolles não usa seu corpo como instrumento na maioria de seus trabalhos, mas reutiliza restos humanos, fluidos corporais e cria objetos de arte ou arte-objetos para chamar a atenção da violência que existe na diferenciação de classe, nas hierarquias e, sobre o próprio valor da vida. Em 2000, Margolles produziu a peça *Língua*, usando uma língua do cadáver de um homem *punk* que morreu na periferia da Cidade do México, periferia diante da qual, segundo a artista, somos indiferentes. Apresentar uma língua humana como objeto artístico é, sem dúvida, polêmico, além de chocante, apesar de Margolles ter obtido a autorização da mãe do homem morto. “A mãe do jovem não tinha dinheiro para pagar por um caixão e tirar o filho do necrotério. Teresa tinha um do trabalho anterior e ela trocou com a senhora por uma parte do corpo para mostrá-lo”. (RIOS, 2013, tradução minha)

⁹¹ Teresa Margolles (México, 1963) é artista plástica, da performance e diplomada em medicina forense. Seu trabalho é uma denúncia explícita da violência nas ruas do México, mas começou nos necrotérios, interessada pelos corpos mortos e pela vida que ainda pode existir dentro deles, na tragédia social, nas falhas sociais, no desaparecimento das pessoas, a ausência dos corpos, a miséria humana.

Qual é a “polêmica” dessa obra de arte? Em que reside o polêmico do uso dos vestidos pertencentes a mulheres assassinadas na performance de Galindo? Segundo o dicionário Aurélio da língua portuguesa, polêmica é "controvérsia oral ou escrita", pressupõe uma atitude crítica, algo que está sujeito a debate. A etimologia da palavra vem do grego *polemikós*, que se refere à guerra. Então, de acordo com essas definições poderia-se dizer que toda a obra de Regina José Galindo é polêmica, gera controvérsia - oral, escrita e visual. Que uma performance seja polêmica não é um problema, muito pelo contrário, parece-me positivo, potente e necessário. O fato dessas performances atravessarem fronteiras ou limites que as localizam na esfera da própria vida resulta perturbador. Mas por que? Porque nos confrontam, como sujeitos, para ver o que não queremos ver da realidade, levam-nos a ter contato quase direto com as marginalidades e violências diante das quais escolhemos fechar os olhos, nariz, ouvidos e bocas, devolvem-nos porosidades, permitem-nos o vômito contínuo. A performance *Presencia* - e todas as obras de Galindo, assim também como a obra *Língua* de Teresa Margolles, ou ainda, por exemplo, performances como *Vem... pra ser infeliz* da performer brasileira Priscila Rezende⁹² ou *6 minutos*⁹³ da artista e pesquisadora cênica brasileira Camila Bacellar quebram a bolha de conforto e nos confrontam com a pergunta: Como nos permitimos chegar até aqui? Como permitimos que a violência se perpetue contra os corpos das mulheres, especialmente das mulheres e meninas negras, mestiças e indígenas, contra os corpos dissidentes do gênero e da norma heterossexual até o ponto de se tornarem corpos descartáveis, lixo suscetível de ser exterminado? Para mim, é aí que reside a responsabilidade e a implicação ética da performance que Bernstein e Diéguez mencionam. Refletimos sobre

⁹² A artista Priscila Rezende (1985) vive e trabalha em Belo Horizonte e seu trabalho aborda a questão do corpo negro feminino. Em *Vem... para ser infeliz* (2017), Rezende discute o corpo hiperssexualizado da mulher negra, através do carnaval carioca como símbolo. “Ao som de enredos de escolas de samba tradicionais do carnaval do Rio de Janeiro, a artista samba ininterruptamente até a exaustão, utilizando uma máscara de Flandres, objeto comumente utilizado no período colonial para tortura de pessoas escravizadas”. Informação extraída do site da artista. Ver: <http://priscilarezendeart.com/projects/154/>.

⁹³ Camila Bacellar, apresenta a performance *6 minutos* pela primeira vez em novembro de 2015, logo após a aprovação do PL 5069 - da autoria de Eduardo Cunha - pela Comissão de Constituição e de Justiça e de Cidadania. A performance trata da criminalização do aborto no Brasil e no mundo. A performer estende um tecido de algodão cru no chão de banheiros masculinos, no qual projeta um mapa-mundi e pede para alguém do público contabilizar o tempo de seis minutos e avisar. Uma lista com 74 países é passada de mão em mão entre as pessoas presentes, cada um deve ler em voz alta o nome de dois países da lista, enquanto a artista pinga uma gota de seu próprio sangue menstrual no território correspondente no mapa. “O cheiro do sangue menstrual armazenado toma de assalto o espaço cênico. Quando a ação é interrompida pela passagem dos seis minutos, peço a lista de volta e aciono um áudio”. (BACELLAR, 2018, p. 94) Eu estava presente naquele dia, assisti a performance no pequeno banheiro masculino e testemunhei como as pessoas precisavam sair do espaço rapidamente, pois não conseguiam suportar o cheiro. Eu queria ficar, precisei cobrir meu nariz com um casaco e retomar a concentração. A meu ver, a experiência sensorial conseguiu tirar o público, imediatamente, da condição de “mero espectador passivo”.

aquilo que já aconteceu, mas não conseguimos impedir que aconteça. Como mencionado acima, o problema é de todos. Os feminicídios, os estupros, os abortos clandestinos, a morte de meninas negras e pobres “por balas perdidas” no Brasil são problema de todos nós como sociedade. Como fazer justiça? Será possível?

Rita Segato pergunta: “E se talvez a justiça não fosse possível, mas apenas a paz? Alguma paz seria suficiente?”. (SEGATO, 2013, p. 50) Tentativa de resposta: Acredito que a presença de Regina José Galindo em pé, durante 120 minutos em silêncio, vestindo a roupa de treze mulheres brutalmente assassinadas por homens e acompanhada pelo “fogo maia” traz, sem dúvida, um pouco dessa paz tão desejada. A performance não produz, literalmente, justiça mas trouxe paz e naquele momento e para cada parente presente, para a própria performer e para cada espectador a paz, ali nesse micro-momento de vida, pode ter sido suficiente.

Medito a partir do meu foro mais íntimo: receio que o caráter trágico do destino humano seja o padrão que estrutura a vida pessoal e a história, e se a tragédia tem uma característica, entre muitas, é que não aceita a possibilidade da justiça sem distorcer sua natureza. (...) Poderíamos nos contentar com o fato de que os assassinatos de mulheres em *Ciudad Juarez*⁹⁴ um dia simplesmente terminarão e se transformarão lentamente no passado, sem jamais chegar à justiça? Eu levanto essas questões a sério, autenticamente. Pergunto-me primeiro a mim mesma, na maior privacidade. (SEGATO, 2013, p. 50-51, tradução minha)

3.2 Elas, seus vestidos e suas histórias no corpo da artista.

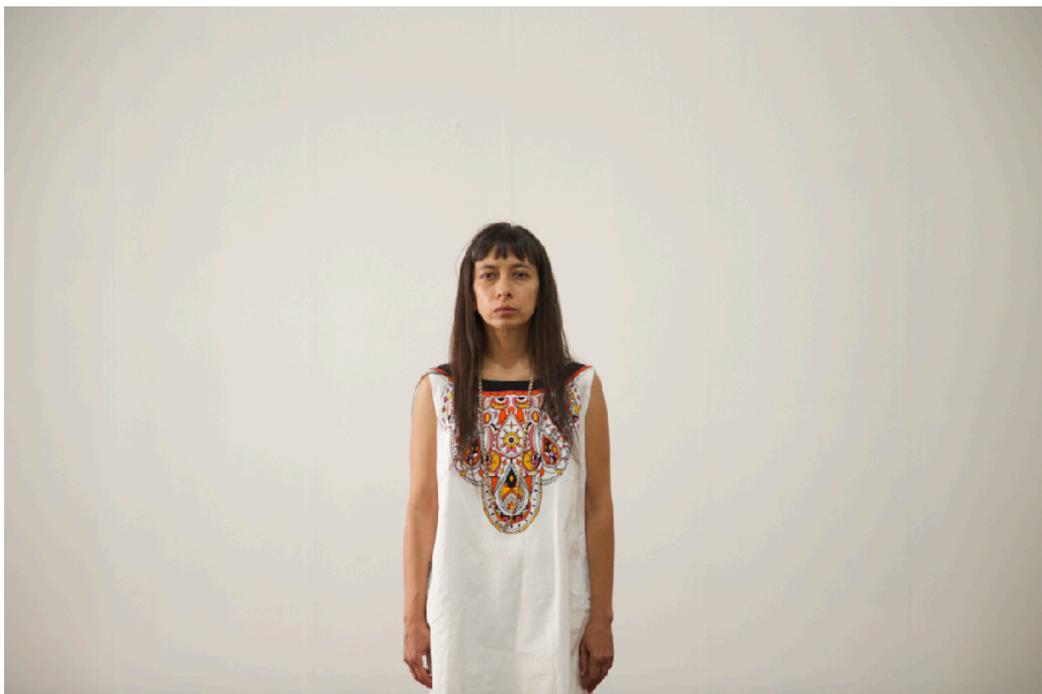
⁹⁴ Os questionamentos que a autora coloca são basados nos feminicídios ocorridos em Cidade Juarez, no Estado de Chihuahua, na fronteira norte do México, mas como ela afirma, esse tipo de crueldade com o corpo das mulheres pertence a “novas formas de guerra” apresentadas nas ditaduras militares na América Latina, “guerras sujas contra a população na Guatemala, nas guerras internas, na guerra da Antiga Jugoslávia, Ruanda e agora no universo dos assassinos contratados”. (SEGATO, 2013, p. 75) A autora compara Cidade Juarez com a “conturbada” cidade de Buenos Aires, em geral com as grandes cidades latino-americanas.



1. Saira Cristina Montesinos Reyes, 36 anos

Uma mulher empoderada. Foi encontrada morta num rio de água suja, vítima de violência sexual e desfigurada com pedras. Deixou seis filhas que não conseguiram vê-la. Estefany, Jocelyn, Melanie, Ilsa Yhael, Priscila e Aranza ficaram sem sua mãe. Ela se separou do marido e tinha um relacionamento violento com o atual companheiro e principal suspeito de sua morte. O caso permanece impune.

O marido de Saira esteve presente no dia da apresentação.



2. Paty (Patricia Samayoa)

Feminista, gestora cultural e socialmente engajada, amiga pessoal de Galindo. Patricia desenvolvia projetos para mulheres e jovens moradores de zonas de alto risco. Morreu inesperadamente pelo tiro de um guarda de segurança particular dentro de uma farmácia minutos depois de ter falado pelo celular com sua filha Andrea. O homem que atirou nela é doente mental e possui registro de antecedentes criminosos por homicídio. Ainda assim, ele estava trabalhando como policial de segurança e tinha uma arma sob seu controle. Andrea encontra-se há muitos anos num processo penal contra o Estado e contra a empresa de segurança por não cumprirem as leis.

Andrea, a filha de Paty, esteve presente no dia da performance.



3. Iris Yesenia Paredes, 38 anos.

Iris ganhava a vida vendendo comida, canetas, cuidando de carros. Era uma mulher grande, elegante, muito bonita e atraente, muito trabalhadora, mas cheirava cola e se esquecia de tudo e tudo lhe acontecia. Tinha seis filhos dos quais três foram resultado de estupros. Ela foi sequestrada e levaram seu bebê. O corpo de Iris foi aparecendo aos poucos, as pernas, o braço, a cabeça... A polícia encontrou o local onde ela foi esquartejada, encontraram o facão, mas nada foi feito. Ela foi assassinada por uma gangue de jovens do bairro onde ela morava, ela os viu crescer, viu como foram se tornando delinquentes. Aparentemente os jovens tinham cometido um crime e ela os enfrentou. A morte de Iris Yesenia permanece impune.



4. Florence Denèfle, 35 anos.

Natural da França. Morava na Guatemala e era professora de uma escola que recebia apoio do governo francês. Florence tinha um relacionamento tóxico com um homem guatemalteco que a chamava a cada 3 minutos pelo celular. Ela estava apaixonada, mas começou a sofrer de ansiedade, e, aos poucos, a alegria e o bom humor foram se transformando em medo. Ela comprou uma passagem de volta para seu país, mas um dia antes de viajar foi assassinada. Seu corpo foi encontrado em uma trilha a 17 quilômetros de sua casa, sem sinais de violência. A morte, concluiu-se, foi por asfixia. O principal suspeito da morte de Florence é seu ex-companheiro, que após o crime sumiu e sua captura, até hoje, tem sido impossível. A família de Florence não perde as esperanças e o governo francês continua em busca de justiça, mas sua morte permanece impune. Amigas e colegas de Florence chegaram para assistir a performance.



5. Dora Alicia Secaira Medrano (Dorita), 13 anos.

Era uma menina com síndrome de Down, muito especial, cheia de amor. Morava com sua mãe, dona Olivia e seu pai, David. Um dia, estando mãe e filha sozinhas em casa foram invadidas por um grupo de três homens e duas mulheres. Ambas foram brutalmente espancadas, estupradas e amarradas - mãos e pés - com arame. Acreditando que dona Olivia tinha morrido, a jogaram por um penhasco e voltaram. Roubaram tudo e encharcaram a humilde casa com quatro litros de gasolina e a incendiaram com Dorita dentro. A menina morreu carbonizada. A mãe sobreviveu e foi capaz de identificar os agressores, vizinhos de sua própria comunidade. Três pessoas foram condenadas a 50 anos de prisão por este crime, mas a dor de dona Olivia está viva, para sempre.



6. María de Jesús Velásquez Jacinto

Mulher corajosa que trabalhava como agente da Polícia Nacional Civil. Ali ela enfrentou sexismo, prepotência, abuso de autoridade e assédio, mas seu sonho era se tornar policial. Tinha uma filha e morava há dois anos com seu companheiro, quem adotou a menina e a reconheceu como filha após os dois anos de convivência. Certa manhã María de Jesús teve uma forte discussão com seu companheiro. Naquele dia, enquanto viajava de carro com colegas do trabalho, inesperadamente e sem qualquer razão, ela foi ferida por uma arma de fogo e transferida para o hospital onde, em questão de minutos, morreu. A mãe dela recebeu um telefonema do chefe de polícia para informar que sua filha tinha sido assassinada. Nenhuma explicação sobre a morte. O principal suspeito foi seu parceiro, ex-agente da Polícia Nacional Civil. A morte de María de Jesús permanece impune.

O caso de Maria de Jesús foi especialmente forte para a artista, como contou na entrevista, estava totalmente absorta, acreditava que o espírito da mulher tinha entrado nela. “Eu tive uma experiência muito rara, precisei ver uma xamã e uma especialista em anjos, para tirar minha paranóia”. (GALINDO, 2019)



7. Andy Brizeida (10), Marbella del Rosario Raymundo Franco (6), Carmen Virginia Tuez Franco (35) , mãe das meninas e Silvia Matilde Gaitán Franco (22) tia das meninas.

A família Franco era uma família de mulheres guerreiras. Carmen vendia comida nas ruas para sustentar suas duas filhas pequenas. Numa madrugada de 2013, os corpos das quatro mulheres apareceram sem vida em diferentes áreas da cidade. Todas elas foram estupradas e amarradas com a mesma fita isolante. As meninas de 6 e 10 anos morreram estranguladas, a mãe e a tia foram brutalmente espancadas e mortas a tiros. As quatro moravam juntas numa casa onde alugavam um quarto bem humilde. Os agressores moravam na mesma casa e estavam envolvidos em atividades ilícitas, então “mataram as mulheres porque foram descobertos por elas”. Em novembro de 2013, o Tribunal de Femicídio da Guatemala condenou três indivíduos por feminicídio e estupro com sentenças agravadas e deixou um

deles livre. Durante o curso do julgamento, a falsidade dessa hipótese foi demonstrada. O motivo do crime foi ódio, misoginia.



8. Sandra Culajay Tuquer, 19 anos.

Uma jovem muito querida na sua comunidade, foi rainha de beleza e trabalhava numa *maquiladora*⁹⁵. Foi no trabalho que ela conheceu seu agressor, com quem teve um

⁹⁵ “A *maquiladora* é uma empresa que importa produtos sem pagar tarifas, cujo produto é vendido no país de origem da matéria-prima. O termo se originou no México, país onde o fenômeno das maquiladoras é generalizado”. https://pt.wikipedia.org/wiki/Empresa_maquiladora. Uma característica em comum das regiões onde as maquiladoras se estabelecem é a intensa exploração da mão de obra barata, como é o caso da Guatemala, onde aproximadamente o 83% da população vive em condições de extrema pobreza, e os abusos cometidos contra as comunidades indígenas como as *Mayas*, *Xincas* e *Garifunas* são gritantes, eles são desalojados e deslocados forçadamente. Ver: <https://www.telesurtv.net/news/ONU-83--de-los-guatemaltecos-vive-en-pobreza-extrema-20171119-0030.html>. A *Radio Feminista Internacional* da Guatemala publicou uma matéria quase vinte anos atrás onde chamou o sistema de *maquilas* na Guatemala de “terrorismo empresarial”. “As maquilas também estão isentas de democracia, e nelas o Estado não existe, por isso atacam impunemente com práticas terroristas e macabras que lembram os tempos em que a Guatemala era um grande açougue”. Ver: http://www.radiofeminista.net/producciones_taller03/maquila/avivavoz.htm.

relacionamento amoroso. Um dia ele a convidou para sair, lhe disse que havia preparado uma surpresa. Ela tinha muita ilusão, conta a mãe. Ele levou Sandra para a capital e deu-lhe bebidas alcoólicas. No caminho de volta, a levou para um terreno baldio onde a agrediu sexualmente e depois a matou com uma faca sem corte que lhe causou vários ferimentos. O corpo de Sandra foi encontrado em uma vala, com o pescoço amarrado com seu próprio cinto, semi nua, com o corpo coberto de folhas. Seu traje típico e seu salário foram roubados. Quando os pais de Sandra começaram a investigar o desaparecimento de sua filha, o agressor fingiu não tê-la visto por dois meses. A sentença de 35 anos para o assassino de Sandra continua pendente.

A história da Sandra automaticamente me remete ao texto íntimo, duro e poético da acadêmica e feminista Maia Dorotea Gómez Grijalva - *Mi cuerpo es un territorio político* - e sua dolorosa experiência de ter chegado à capital em busca de seus sonhos: estudar. Ela migrou de Santa Cruz de El Quiché até a Cidade de Guatemala com 15 anos e teve uma experiência “hostil, agressiva, excludente e discriminadora” (GRIJALVA, 2014, p. 266), marcada por sua condição de ser mulher, mas uma mulher indígena, uma mulher maia. Quando Grijalva conta sobre os olhares de desprezo e os insultos racistas que cotidianamente recebia, sinto a dor perfurando sua escrita, a dor atravessando a tela, a mesma dor que senti e sinto ao ler cada uma das treze histórias de feminicídio em *Presencia*. A autora fala do trauma impregnado em seu corpo, das feridas abertas da guerra interna que a marcaram com apenas cinco anos de vida, da discriminação sofrida em alguns grupos feministas brancos e da necessidade de se reconstruir no feminismo descolonial, interseccional. Para curar o corpo e a alma, ela escreveu sua dor.

A partir do relato corajosamente descolonizador de Grijalva e sobre escrever a dor, entendo que Galindo aqui, performa a dor. Dai a frase escrita por ela “*No quiero ponerme en los zapatos del otro, quiero ponerme en los vestidos de las otras*”. (GALINDO, 2017)



9. Flor de María Cristina González Arreola, 19 anos.

Estudante de design gráfico na Universidade de San Carlos da Guatemala. Jovem, feliz, sem motivos para desaparecer. Sonhava com um futuro, tinha planos para sua vida. Apesar dos sonhos, um dia o corpo de Flor de María foi encontrado sem vida, com três impactos de bala. Ela tinha sido sequestrada e assassinada. Nenhuma razão, nenhuma justificativa... A morte de Flor permanece impune.



10. Velvet Medelli Ortega Castillo, 25 anos.

Mãe de uma menina de 3 anos, casada, secretária, dona de seu próprio negócio, jogadora numa equipe de basquete que hoje leva seu nome. Velvet tinha uma loja de videogame que um dia foi roubada. Ela reconheceu um dos atacantes e fez a denúncia. Após isso recebeu ameaças da mãe do atacante, pelo que ela retirou a denúncia, mas poucos dias depois foi morta. Uma manhã, cinco homens - entre eles o detento - entraram em seu negócio, a massacraram, a estupraram e a mataram. A família de Velvet recebeu constantes ameaças de membros de gangues, razão pela qual tiveram que deixar o negócio e seu lar. A morte de Velvet permanece impune.



11. Kenia Beatriz Cordon Villeda, 20 anos.

Kenia foi admitida no hospital como vítima de um suposto acidente de carro. Tinha perdido dois litros de sangue e morreu horas depois. Sua mãe, que recebeu a notícia pelo telefone, sempre soube que não foi um acidente. Ela era vítima de violência intrafamiliar e apesar de ter denunciado seu marido, não pode escapar. De acordo com os médicos forenses, Kenia foi atacada com os punhos, ponta dos pés e garrafas de vidro. Várias testemunhas afirmaram que o marido e o sogro a espancaram com garrafas na frente da comunidade e colocaram seu corpo dentro de um carro que eles deixaram cair em uma descida. Após o crime, várias testemunhas foram assassinadas, as pessoas estavam com medo e tinham receio para falar com a imprensa. A morte de Kenia permanece impune.



12. Karen Lissette Fuentes, 17 anos.

Quatro balas atravessaram seu corpo. Karen foi assassinada diante dos olhos de sua própria mãe, seus irmãos, seus amigos, sua comunidade. Tinha apenas 17 anos e uma família unida, amigos, estudos. Ela tinha uma vida pela frente, no entanto naquela tarde de diversões, entre jogos mecânicos e algodão de açúcar, foi assassinada. A família nunca soube as razões do assassinato de sua filha. O agressor, um membro de gangue apelidado de El Nan, mais tarde ameaçou a mãe, razão pela qual a família inteira teve que deixar sua casa. A morte de Karen permanece impune.

O vestido branco que a mãe da Karen emprestou, foi comprado para a festa dos 17 anos da filha, mas nunca foi usado, apenas pela artista. Esta performance viajou até a Grécia. Galindo quis levar a presença de Karen, sua história e sua juventude até a exposição de arte contemporânea Documenta 14, em Atenas. Um gesto de liberdade. Por se tratar de uma menina muito jovem a artista pensou que, talvez, ela teria gostado conhecer o mundo. A performance-homenagem para Karen foi apresentada no centro de Atenas, onde as pessoas que pararam para assistir a ação receberam um papel onde podiam ler a história da menina e a forma como foi assassinada.



13. Mindy Rodas Donis, 21 anos.

Mindy foi morta muitas vezes, mas ela queria estar viva apesar do inferno que viveu. Seu pequeno filho: sua fonte inesgotável de luz e força para continuar. Em 2009, Mindy foi atacada por seu marido na margem de um rio. Ela tinha se separado dele por causa de uma infidelidade e conseguiu, por ordem de um juiz, uma pensão alimentícia para seu filho. Porém, nas margens do rio o marido de Mindy bateu na cabeça dela com uma pedra e com uma faca cortou sua testa, nariz e boca. Pensando que estava morta, tentou afogá-la, mas ela sobreviveu. Mindy Rodas Donis denunciou-o e ele foi detido por um breve período até que um juiz o libertou, pois considerou o terrível ataque como ferimentos leves. Apesar do medo, Mindy recebeu apoio da *Fundación Sobrevivientes* e viajou para o México para iniciar suas terapias de reconstrução e recuperação. Um ano e meio após o ataque, quando ela pensou que o pesadelo teria acabado e com a possibilidade de viajar para Espanha com seu filho para começarem uma nova vida, Mindy foi assassinada. Seu corpo foi encontrado sem vida perto de um morro na cidade de Guatemala, com sinais de tortura e violência sexual. O corpo, não identificado, foi enterrado na fossa comum do cemitério *La Verbena*. Após uma intensa busca, a mãe adotiva de Mindy a reconheceu nas fotos do necrotério. O tribunal sentenciou o agressor e ex-marido de Mindy a 50 anos de prisão, mas como o ato não foi consumado, ele

vai cumprir uma sentença de 33 anos por esse crime e mais 12 anos por violência contra as mulheres, mas a morte de Mindy permanece impune.

3.3 O que resta?

Precisamos prolongar o grito diante do horror, mas um grito coletivo.

É urgente saber que, num período de 5 anos, segundo cifras do INACIF (Instituto Nacional de Ciências Forenses da Guatemala) e da *Fundación Sobrevivientes*⁹⁶ foram registrados 3.585 (três mil quinhentos e oitenta e cinco) casos de mulheres assassinadas e que a maioria desses casos — pelo menos 95%, segundo a representante da União Nacional de mulheres Guatemaltecas (Unamg), Sandra Puac —, permanecem impunes. (GALINDO, 2017) Puac, assim como a antropóloga Rita Segato que vem desenvolvendo pesquisas sobre feminicídios em Cidade Juarez, alerta para a impropriedade de considerar tais crimes como passionais: “A cultura de considerar assassinatos como "crimes de paixão" ou atribuí-los ao uso de substâncias e relacionar vítimas a gangues diminui a seriedade dos assassinatos” (PUAC, 2019⁹⁷). Para Segato, tal percepção dos crimes contras as mulheres — tanto no México como na América Central e no resto do mundo — é

um *smokescreen*, uma cortina de fumaça cuja conseqüência é evitar ver claramente um núcleo central que apresenta características particulares e similares. É como se círculos concêntricos formados por uma variedade de agressões escondessem dentro um tipo particular de crime, não necessariamente o mais numeroso, mas o mais enigmático devido às suas características precisas, quase burocráticas: sequestro de mulheres jovens com um tipo físico definido, principalmente trabalhadoras ou estudantes, privação de liberdade por alguns dias, tortura, estupro “coletivo” (...), mutilação, estrangulamento, morte certa, mistura o extravio de pistas e provas pelas forças da lei, ameaças e ataques contra advogados e jornalistas, pressão deliberada das autoridades para culpar os bodes expiatórios claramente inocentes e continuidade ininterrupta (...)” (SEGATO, 2013, p. 16, tradução minha⁹⁸).

⁹⁶ *Fundación Sobrevivientes* é uma organização sem fins lucrativos, não governamental, que presta apoio a mulheres, crianças e adolescentes que sofrem qualquer tipo de violência na Guatemala. Ver: <http://sobrevivientes.org>. O projeto *Presencia* foi possível graças à enorme contribuição desta fundação, já que como escritório de advocacia especializado em violência de gênero, estavam encarregados de vários dos casos que Galindo apresenta. Foi através da *Fundación Sobrevivientes* que ela conseguiu alguns dos vestidos e a informação sobre algumas mulheres.

⁹⁷ Entrevista a Sandra Puac para *El Periódico*, jornal da Guatemala. Ver: <https://elperiodico.com.gt/nacion/2019/04/25/reportan-178-mujeres-asesinadas-en-tres-meses/>.

⁹⁸ No original: “una cortina de humo cuya consecuencia es impedir ver claro un núcleo central que presenta características particulares y semejantes. Es como si círculos concéntricos formados por una variedad de agresiones ocultasen en su interior un tipo de crimen particular, no necesariamente el más numeroso pero sí el más enigmático por sus características precisas, casi burocráticas: secuestro de mujeres jóvenes con un tipo físico definido y en su mayoría trabajadoras o estudiantes, privación de libertad por algunos días, tortura, violación - tumultuaria - (...) mutilación, estrangulamiento, muerte segura, mezcla o extravio de pistas y evidencias por parte de las fuerzas de la ley, amenazas y atentados contra abogados y periodistas, presión deliberada de las autoridades para culpabilizar a chivos expiatorios a las claras inocentes, y continuidad ininterrumpida (...). (SEGATO, 2013, p. 16)

Uma cortina de fumaça que serve para encobrir a responsabilidade do Estado, e que elimina nossa capacidade de enxergar saídas para a violência estrutural do patriarcado, sua ordem mafiosa, soberana e sua expressividade representada nas marcas deixadas no corpo-território das mulheres, através da “produção e reprodução da impunidade: um pacto de sangue no sangue das vítimas”. (SEGATO, 2013, p. 28) Quando Segato afirma que a violência dos feminicídios é uma “violência expressiva” (SEGATO, 2013) refere-se à necessidade de espetacularização da apropriação do corpo feminino publicamente, “o agressor deve mostrar que ele pode”, para assim renovar seu votos de masculinidade tóxica, viril. “Trata-se de uma exibição da capacidade de domínio que deve ser reeditada com certa regularidade e pode ser associada aos gestos rituais de renovação dos votos de virilidade”. (SEGATO, 2013, p. 29)

Presencia, como outros trabalhos de Galindo, é uma denúncia contra a impunidade que se configura como uma das características mais notáveis e visíveis dos treze feminicídios, mas, sem dúvida, dos feminicídios em geral na América Latina. Para Segato, a impunidade é o grande tema - e o subtexto - desses crimes, mas também uma porta de entrada, “uma luz verde” para decifrá-los (SEGATO, 2013), porque após mais de dez anos sem respostas e sem justiça, vislumbra-se com mais clareza o tamanho dos tentáculos do poder. Dito isso, é importante pensar nos feminicídios, seguindo as pistas da autora, como crimes de poder nos que dificilmente haverá justiça, mas, talvez, alguma possibilidade de “negociar seu declínio e extinção”. (SEGATO, 2013, p. 51)

A impunidade que a artista denuncia através da performance *Presencia* não é mais do que o legado - ou a triste herança - de tantos anos de guerra e de um acordo de “paz” firmado em 1996, que não foi capaz de restaurar tecidos sociais. Como coloca Amish, as comissões da verdade não foram eficientes em relação à justiça nem ao sentido de cura. “Embora os depoimentos das vítimas tenham sido enquadrados dentro de um discurso internacional sobre direitos humanos, os perpetradores raramente foram responsabilizados por atos de violência”. (AMISH, 2017, p. 91, tradução minha⁹⁹) Em outras palavras, o que a impunidade traz é uma morte dupla e uma dupla punição: a perda e o abandono. Nadine Gasman, representante da ONU Mulheres no Brasil, explica o que não queremos enxergar:

⁹⁹ No original: “ While the testimonies of victims were framed within an international discourse of human rights, perpetrators were rarely, if ever, held accountable for acts of violence.” (AMISH, 2017, p. 91).

Feminicídios são assassinatos cruéis e marcados por impossibilidade de defesa da vítima, torturas, mutilações e degradações do corpo e da memória. E, na maioria das vezes, não se encerram com o assassinato. Mantém-se pela impunidade e pela dificuldade do poder público em garantir a justiça às vítimas e a punição aos agressores. (GASMAN, 2016).

A impunidade dos treze casos que Galindo apresenta, ao lado das afirmações, sensações, raciocínios e possíveis conclusões elaborados por Rita Segato, levam-me a fazer - com certa vertigem - uma pergunta muitas vezes e todos os dias repetida no Brasil atual, mas também no resto do mundo: Quem mandou matar Marielle Franco?

3.4 Números de horror

Segundo os dados atualizados do INACIF, apenas no primeiro trimestre do ano 2019 foram registrados 178 feminicídios na Guatemala¹⁰⁰ que refletem a misoginia e revelam o corpo das mulheres e crianças como território passível de ser marcado e destruído, o corpo como objeto de possessão não por parte do “homem” precisamente, mas pela estrutura violenta tóxica que é o patriarcado e seu mandato de masculinidade, “uma exibição de masculinidade e de capacidade cruel, letal” (SEGATO, 2013, 56).

A terra, a natureza, não é o território. O território é o espaço delimitado, circunscrito e politicamente habitado, administrado. A mulher sempre foi apropriada, estuprada e inseminada como parte das campanhas de conquista. Nela foi plantada uma semente como quando é plantada na terra, no âmbito de uma apropriação. Mas não é o que está acontecendo agora. A tortura das mulheres até a morte é uma ação de guerra de um tipo diferente. É a destruição do inimigo no corpo da mulher. Não é sua apropriação, mas sua destruição. (SEGATO, 2013, p. 75-76, tradução minha).

¹⁰⁰Essa capacidade de crueldade junto aos dados atualizados dos feminicídios na Guatemala trazem à mente que em maio de 2018, no Peru, Eyvi Ágreda (22) foi vítima de um acontecimento brutal que acabou com sua vida. Um sujeito, um feminicida, que a conhecia do trabalho, mas que não aceitava os múltiplos NÃO da Eyvi encharcou seu corpo com gasolina, enquanto ela viajava de ônibus, ateou fogo nela e fugiu. “Se você não é minha, não é de ninguém”. Eyvi não resistiu os ferimentos nem as doze cirurgias, o 60% do corpo queimado e uma infecção generalizada terminaram com sua vida. Um ano após a morte de Eyvi, de maio de 2018 até 27 maio de 2019, houve, segundo o Programa Nacional contra a Violência Familiar e Sexual do MIMP (Ministério das Mulheres e Populações Vulneráveis), 170 feminicídios no Peru. (MIRANDA, 2019). Revista SOMOS do jornal *El Comercio*, 01 de junho de 2019, Lima - Peru. Já no Brasil, apenas nos primeiros vinte dias do ano 2019, foram registrados 107 casos de feminicídio, publicou o GELEDÉS Instituto da mulher negra. Ver: https://www.geledes.org.br/brasileiras-em-perigo-107-casos-de-feminicidio-em-20-dias-de-2019/?gclid=EA1aIQobChMI8r3O9MKj4wIVlQ6RCh1yEQLUEAAYASAAEgJ5RPD_BwE. Segundo as Nações Unidas, “No Brasil, a taxa de feminicídios é de 4,8 para 100 mil mulheres – a quinta maior no mundo, segundo dados da Organização Mundial da Saúde (OMS). Em 2015, o Mapa da Violência sobre homicídios entre o público feminino revelou que, de 2003 a 2013, o número de assassinatos de mulheres negras cresceu 54%, passando de 1.864 para 2.875”. No México, graças ao impressionante trabalho da engenheira geofísica María Salguero, que faz um mapeamento dos feminicídios em todo o país, é possível saber que em apenas três anos, de janeiro de 2016 a janeiro de 2019 foram registrados 6583 crimes contra mulheres. Ver: <https://iqlatino.org/2019/one-only-woman-is-mapping-the-femicides-of-all-of-mexico-her-name-is-maria-salguero/?fbclid=IwAR1RKVXHYN26kLXI-tcC5Z-lzvULtnlF7weOSzf2aUSwliR7qwaJGJ8k610>.

Após ter analisado os treze casos de feminicídio que compõem *Presencia*, percebi claramente que há alguns mais visíveis, mais notórios ou famosos do que outros, casos sobre os quais a imprensa tem prestado mais atenção. Já outros sequer são mencionados, como se algumas histórias nunca tivessem existido, como se algumas vidas-mortes fossem passíveis de serem esquecidas ou devoradas mais rapidamente. Durante a entrevista com a artista, conversamos sobre esse ponto e sobre como a performance evidencia aquilo e devolve igualdade e, ao mesmo tempo, singularidade. Em *Presencia* todas as vítimas têm nome, todas são nomeadas da mesma forma, em um gesto de restauração de alguns tecidos durante tanto tempo fragmentados. A mexicana María Salguero, longe da esfera artística mas dentro do cenário da vida real, tem elaborado um impressionante trabalho que, a meu ver, faz parte das micropolíticas de resistência ao esquecimento. Salguero faz um mapeamento, sozinha, dos feminicídios em todo o México e, como em *Presencia*, no seu mapa todas as vítimas tem nome e, clicando nele, é possível conhecer a história por trás de cada mulher assassinada. Segundo Salguero, a cada dia nove mulheres são assassinadas no México.

Na performance *Presencia*, a vida (e a morte) de cada mulher é honrada e lembrada, como escreveu a historiadora e teórica da arte Carolina Matamala¹⁰¹ em seu artigo *Cuerpos y resiliencia: Regina en la mira*. Segundo a autora, a performance de Galindo “consegue trazer à superfície histórias que permanecem escondidas na hegemonia da mídia. Através de suas ações outras histórias aparecem, descolonizadas, que revelam formas de controle e dominação pelos poderes econômicos e políticos internacionais”. (MATAMALA, 2017)

A performance dignifica e apaga qualquer hierarquia e, de alguma maneira, configura-se como ato micropolítico de justiça - aquela que até hoje não se fez -, um micro-gesto insurgente contra a máquina de guerra em que o Estado tem se transformado. (MBEMBE, 2018)

E ainda sob condições de capitalismo neoliberal, a política se tornará uma guerra mal sublimada. Esta será uma guerra de classes que nega a sua própria natureza - uma guerra contra os pobres, uma guerra racial contra as minorias, uma guerra de gênero contra as

¹⁰¹ Carolina Matamala (Chile) é historiadora e teórica da arte, colaboradora com artigos para a revista *Artishock* e faz parte do projeto *Lupita* (investigação sobre artistas latino-americanas na Europa) e da *Red Conceptualismos del Sur*. Ver: <http://artishockrevista.com/2017/08/11/regina-jose-galindo-documenta-14/>.

mulheres, uma guerra religiosa contra os muçulmanos, uma guerra contra os deficientes. (MBEMBE, 2016, tradução minha¹⁰²).

3.5 Para fechar

A partir de *Presencia* - e da violência contra as mulheres em sua forma mais extrema - Galindo leva-me a enxergar a violência de maneira geral, entrelaçada, na forma de guerra, uma guerra capitalista neoliberal cujas vítimas, como advertiu Achille Mbembe, são os corpos contra-hegemônicos, as subjetividades ex(cêntricas) que o sistema não quer.

Para concluir, gostaria de fazer uma reflexão a partir do que a performance *Presencia* provoca em mim, como artista e como pesquisadora interessada nos feminismos outros e no pensamento-prática descolonial. Uma das características do feminismo descolonial é, parafraseando Yuderkys Espinosa, coletar, revisar e dialogar com o pensamento, a produção e - adiciono aqui - a criação artística de intelectuais, pensadoras, feministas (ou não), ativistas e artistas - afrodescendentes, indígenas, mestiças, migrantes racializadas, camponesas, “bem como acadêmicas brancas comprometidas com a subalternidade na América Latina e no mundo”. (MIÑOSO, 2012, p. 153) Outro pensamento que as feministas descoloniais defendem é que “a opressão opera co-constitutiva e interdependentemente” (MIÑOSO, 2012, p. 164), isto é, não é apenas o sujeito oprimido que pode/deve lutar contra o regime opressor, não é apenas a comunidade LGBTIQ que deve lutar contra a homofobia, nem só a população negra contra o racismo ou “as mulheres” que sofreram algum tipo de violência machista contra a violência de gênero. O feminismo descolonial abraça todas as opressões, sem hierarquia entre umas e outras, de forma a lutar contra elas em comunidade, corpos oprimidos e corpos privilegiados se colocando na resistência, estes últimos abrindo mão do seu privilégio.

A partir dessa compreensão é que percebo o trabalho de Regina José Galindo e *Presencia* como uma prática artística contemporânea feminista descolonial, insurgente, sentipensante. Porém, não existe aqui a menor vontade de colocar rótulos na obra de Galindo,

¹⁰²No original: "And yet under conditions of neoliberal capitalism, politics will become a barely sublimated warfare. This will be a class warfare that denies its very nature — a war against the poor, a race war against minorities, a gender war against women, a religious war against Muslims, a war against the disabled". (MBEMBE, 2016)

estou ciente da hierarquia que automaticamente é estabelecida no momento de “nomear”, ainda mais num espaço acadêmico. Aproximo-me com respeito, cuidado e afeto.

Presencia implica, em si, uma alternativa, um ponto de fuga, um acontecimento, é uma ação de cura e de luta, como mencionei antes, performance-cicatriz que nos dá coragem para continuar *poniendo el cuerpo*.

4 - Dobras do silêncio, uma homenagem. Diálogo com a performance *Paso Doble*¹⁰³ de Mirella Carbone

*Carne viva
fragilidade exposta
sentir-se à flor
estar sem pele*

Mariana Lage¹⁰⁴

*Do haikai
jogo preciso
de dizer aquilo
que não digiro*

Escrever esse capítulo é, para mim, uma viagem pela memória, é acessar meus arquivos físicos e emocionais e, uma vez ali, identificar um desejo que me atravessou e continua a me atravessar até hoje. O desejo é de mergulhar profundamente para, uma vez dentro, atualizar, não deixar morrer sensações, percepções no esquecimento e no silêncio, e talvez recriá-las nessa escrita permeada de presente. Pergunto-me se, a partir da ideia de “desejo de arquivo¹⁰⁵” (LEPECKI, 2013) posso desarquivar (e re-arquivar) *Paso Doble* de Mirella Carbone do meu corpo-memória e recriá-lo na escrita - uma escrita em movimento -, ativar “campos criativos ainda não esgotados” (LEPECKI, 2013, p. 62) como possibilidade do presente. Respondo a mim mesma: acredito que sim, acredito que posso correr o risco, embora não me apresente aqui como performer coreógrafa com o objetivo de recriar a obra “em cena”, mas como um corpo que escreve, que escreve/cria/dialoga/move/transforma. Como afirma Susan Leigh Foster em seu *Manifesto para corpos mortos e móveis*, “Sim, o ato de escrever é um trabalho físico, mostrado mais intensamente como tal quando o assunto

¹⁰³ A performance de dança-teatro *Paso Doble* da coreógrafa, diretora e bailarina peruana Mirella Carbone estreou no ano 2004 em Lima, e desde então tem viajado por alguns países incluindo Argentina, El Salvador, Equador, Bolívia e Espanha. Para ver o registro completo de uma das versões da performance, apresentada em Lima, acessar o link: <https://youtu.be/6v7S3iGUd6A>.

¹⁰⁴ Mariana Lage é jornalista, professora e doutora em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG. Escritora de haikais, narrativas curtas, críticas ensaístas, publicadas em diversos jornais, catálogos e revistas, tais como a Revista Cult, o Suplemento Literário de Minas Gerais, o jornal O Tempo, o jornal Letras. Estreou como romancista em 2013 com o livro *No dorso do leão*.

¹⁰⁵ André Lepecki propõe o conceito “desejo de arquivo” na dança contemporânea como um marco afetivo, político e estético situado no corpo, visível através do corpo do artista (intérprete/coreógrafo), cuja função principal é a recriação de uma performance passada. “Proponho o ‘desejo de arquivo’ como uma referência a uma capacidade de identificar em uma performance do passado, campos ainda não esgotados de ‘possibilidades impalpáveis’ (...). Esses campos que “dizem respeito ao possível” (Massumi, 2002: 93), estão sempre presentes em qualquer trabalho passado e são o que as recriações ativam”. (Lepecki, 2013, p. 62-63)

dessa escrita é o movimento corporal ressuscitado do passado pela imaginação”. (FOSTER, 2013, p. 20)

Sentada nesta cadeira, eu me movo para superar os desconfortos, as dores, as pequenas tensões que afetam o pescoço e o quadril, com o olhar embaçado fixo em algum espaço entre aqui e os objetos mais próximos, me movo de novo, ouço os sons de meu estômago, os tique-taques do relógio, me movo, me alongo, me acomodo, giro...sou um corpo que escreve. (FOSTER, 2013, p. 12, tradução minha¹⁰⁶)

Escrevo a partir da experiência pessoal que foi assistir a peça de dança-teatro *Paso doble* (Passo Duplo) da bailarina, coreógrafa, professora e diretora peruana Mirella Carbone, no ano 2004 em Lima, um acontecimento indelével e fundante na minha vida pessoal e em meus impulsos e desejos artísticos. Mais do que uma análise, as linhas abaixo irão flutuar entre a homenagem, o diálogo e o testemunho. Trata-se, sem dúvida, de um desafio, já que gostaria de salientar que será difícil não ser levada pela emoção, mas prometo tentar colocar, por momentos, um freio nesse desejo, embora corra o risco de alguns vazamentos - vestígios melancólicos - permearem esse capítulo. Escrevo “sentipensantemente” e dialogo com a artista e seu *Paso Doble*, que levanta questões que não mais podemos ignorar: quanto tempo mais há que se esperar para ser quem se quer? o que mais será necessário para que o grito seja grito e não um leve sussurro¹⁰⁷ atrás da gaiola?

Interessa-me, muito mais do que uma abordagem formal da estrutura da dança-teatro ou da performance, dialogar com *Paso Doble* a partir das questões que a obra suscita em mim e dos temas que ali percebo, que me interpelam e pelos quais parece-me que faz sentido incluir esse trabalho de Mirella Carbone nesta dissertação. Se as performances com que dialogo nos outros capítulos exalam marcas de imposição colonial, de violência patriarcal, e aproximo-me delas com a ajuda de alguns olhares feministas outros, o que muda neste capítulo é a linguagem artística carregada de metáforas inseridas nos objetos e a criação de alguns

¹⁰⁶ No original: “Sentada en esta silla, me revuelvo para superar las molestias, los dolores, las pequeñas tensiones que repercuten en cuello y cadera, con la mirada borrosa clavada en algún espacio entre aquí y los objetos más cercanos, me desplazo de nuevo, escucho los ruidos de mi estómago, los tictacs del reloj, me desplazo, me estiro, me acomodo, giro... soy un cuerpo que escribe”. (FOSTER, 2013, p. 20)

¹⁰⁷ Segundo a definição do dicionário Aurélio, sussurro é um som baixo e confuso, um murmúrio. No contexto da frase escrita acima, parece como se o sussurro tivesse uma conotação negativa, como se o grito fosse “melhor”, apesar de que nenhum dos dois substantivos - grito e sussurro - estão competindo. Porém, é o contexto que torna qualquer um deles positivo, negativo ou neutro. Diante de uma situação de opressão, repressão ou censura e de não poder dizer claramente aquilo que se quer, o sussurro torna-se, ao menos, uma possibilidade, algo melhor do que o silêncio absoluto. E em relação ao grito, vejo a potência não nos decibéis e sim na sua intensidade, no alcance que ele pode ter e nos ecos que pode gerar. Um dos assuntos que, a meu ver, é fundamental em *Paso Doble* é a dificuldade ou a impossibilidade de ser si mesmo na sociedade e, a partir daí, a tentativa da artista de se expressar com o corpo.

“personagens” que, na verdade e a meu ver, mais do que personagens em si, transitam entre presenças e devires da artista. Relaciono-me intimamente com este trabalho e não tenho certeza de estar distanciada o suficiente, embora essa curta distância possa ser também positiva.

De acordo com nossas conversas-entrevistas, Carbone considera todo seu trabalho autobiográfico e auto-referencial. Inclusive o “homenzinho” que vai do patético à ternura, que aparece em cena durante toda a primeira parte da performance, inspirado num boneco ventríloquo de sua infância, é ela mesma; “sou eu”, afirma Carbone. “Meus trabalhos são auto-referenciais, trabalho em minha vida, claro que posso me inspirar com outras leituras, obviamente, mas finalmente estou lá da cabeça aos pés”. (CARBONE, 2018) Para Carbone, aquele boneco, o “pequeno burocrata” - como a artista refere-se a ele - não é um personagem “x” de identidade “x”, é ela evocando um jogo de sua infância, memórias que se atualizam e produzem novos significados no momento da criação, e dos quais falarei mais adiante.

Paso Doble surgiu no ano 2004 por impulso - ação reação - e por necessidade da artista, em resposta a uma proposta de trabalho que implicava ocupar uma posição administrativa na PUCP (Pontificia Universidade Católica do Peru), um projeto desafiante e cheio de dificuldades: lhe foi proposto formalizar os estudos da dança contemporânea pela primeira vez numa universidade. Como conta a artista: “eu entrei para trabalhar na universidade e fiz essa coreografia, foi a primeira coisa que fiz”. (CARBONE, 2019) Para Carbone, o processo de criação de *Paso Doble* aconteceu idealmente, como deve nascer uma criação, no fluxo do momento, na hora certa, como se a desafiante proposta profissional tivesse sido a “gasolina” para libertar seus medos, silêncios, dores e amores, por meio da ação e do movimento.

Tive o privilégio de entrevistar Mirella Carbone, ao vivo, em três oportunidades a partir do momento em que decidi que *Paso Doble* seria parte dessa dissertação. Da mesma forma como aconteceu com as outras duas artistas que compõem este trabalho, prefiro dizer que o que tivemos foram encontros efêmeros marcantes, trocas afetivas ou entrevistas-acontecimento, uma experiência intensa reveladora onde passado, presente e futuro se misturam - como acontece em *Paso Doble* - ou, então, perdem a linearidade. O tempo, como a partir de uma perspectiva não ocidental - indígena - , tornou-se circular. Não apenas por uma experiência pessoal ou pela forma em que os encontros se deram, mas pela própria estrutura da performance que é, a meu ver, cíclica, circular. Passado e futuro “estão contidos no

presente” (CUSICANQUI, 2010, p. 55), atravessados pela memória. Inspirada na maneira como o mundo indígena concebe a história - de forma não linear - onde, como coloca Cusicanqui, “regressão ou progressão, repetição ou superação do passado estão em jogo em cada conjuntura e dependem de nossas ações, em vez de nossas palavras” (CUSICANQUI, 2010, p. 55), percebo *Paso Doble* como um acontecimento artístico de retornos e projeções, como ação de movimento onde o corpo executa (faz) tudo aquilo que não quer mais e, no fazer, se liberta, supera e vive seu desejo.

4.1 Quem é Mirella Carbone¹⁰⁸?

Depois de praticar movimentos em sua exposição máxima de habilidade, eu me vi patética, no limite do drama com pinceladas de humor e ironia, e o deixei ser. Mais tarde, concentrei-me na busca das imagens. A essa necessidade acrescentei uma pesquisa inspirada nos poemas japoneses "haikais", que me deu um mundo inteiro para concentrar os movimentos. Atualmente, meus pontos de partida, depois da ideia, são imagens metafóricas e simbologia, e a partir daí eu construo através de exploração e improvisação. Meus temas variam dependendo do que eu preciso refletir. Geralmente, as interações humanas, o sistema e a infância aparecem. Mas o que está sempre presente são as mulheres. (CARBONE, 2011 tradução minha)

Carbone viveu e testemunhou de perto o feminismo da "segunda onda" da América Latina, no Peru, e apesar de se autodeclarar feminista, faz algumas críticas interessantes ao feminismo, sobre as quais falarei mais adiante e que, do meu ponto de vista, se conectam fortemente com o processo de criação de *Paso Doble* e, conseqüentemente com as presenças que ali transitam. Nunca ocupou cargos de liderança - “eu não sou líder”, diz Carbone (CARBONE, 2018). No entanto, naquela época participou de alguns movimentos feministas e no ano 2004 (ano da criação de *Paso Doble*) foi homenageada pelo importante grupo

¹⁰⁸ No ano 2003 Mirella Carbone assumiu o cargo de diretora da área de dança e de *Andanzas*, o grupo de dança contemporânea da Pontifícia Universidade Católica do Peru. Mais tarde, em 2009, ela formalizou, na mesma universidade, a Escola de Dança Contemporânea. No ano 2013, Mirella Carbone consegue criar o curso / especialidade de Dança dentro da nova Faculdade de Artes Cênicas (FARES) da PUCP, onde ocupou o cargo de coordenadora até 2017, ano em que concluiu as funções administrativas para voltar a se dedicar ao ensino e à criação por inteiro. Atualmente Carbone é professora em tempo integral no Departamento de Artes Cênicas da PUCP e ministra as disciplinas de laboratório de investigação e criação em dança e movimento nos cursos de dança e de teatro.

feminista *Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán*¹⁰⁹ pelo seu ativo desenvolvimento de projetos sociais através da dança. A conheci em 2003, na primeira aula de dança contemporânea da minha vida, quando era estudante de graduação em Artes Cênicas na PUCP, em Lima. Abriu-se uma disciplina eletiva ministrada por ela, o que significou a realização de um desejo tantas vezes adiado por mim. A artista/professora estava de costas, da mesma forma como aparece na primeira e na última imagem de *Paso Doble*. Lembro-me muito bem dos tempos emocionalmente turbulentos que eu vivia, parecia que a qualquer momento me romperia. Eu passava por uma forte depressão, queria desaparecer ou, mais poeticamente, me tornar uma só com as nuvens ou sumir belamente como um balão some no infinito. Desejava fugir do meu próprio corpo, queria, parafraseando Le Breton, abandonar vínculos sociais tornando-me invisível. (LE BRETON, 2018) Contrariamente, eu queria viver, dançar e criar ficção dentro da realidade ou realidad(es) paralelas, e esses encontros de criação e experimentação pura (e dura) me interpelaram e me desarmaram. No início eu não “dançava”, mexia o corpo e me tornava água salgada de memórias vivas, presentes, ou então cortava cebolas, como diria a filósofa e escritora Mariana Lage. E ouvia: “respire”, “não se esqueça de respirar”. Comecei a dançar e não parei de mergulhar nos processos de arte-vida... E estou aqui, escrevendo e tentando dialogar com uma peça que, posso afirmar, foi chave para entender os processos mais fortes e assumir com coragem meus desejos e formas de amar.

Da depressão

*Impulso melancólico
resolveu cortar cebolas
para não cortar os pulsos*

Mariana Lage

Carbone confessa que, no momento da criação de *Paso Doble* ela ainda vivia, de alguma forma, no silêncio (pela época, pela história em si) e foi sob tal condição, a partir da

¹⁰⁹ O *Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán* criou-se em Lima em 1979. Como instituição feminista sem fins lucrativos sua missão é “combater as causas estruturais que restringem a cidadania das mulheres e / ou afetam seu exercício. Consequentemente, propõe-se influenciar a expansão das políticas e processos de cidadania e desenvolvimento das mulheres para que elas respondam aos critérios e resultados de equidade e justiça de gênero”. Informação extraída do site da instituição. Ver: <http://www.flora.org.pe/web2/>. Como a instituição que é, o grupo feminista dedicou-se ao desenvolvimento das ideias, publicações e oficinas literárias e a partir do ano 2001 impulsionou cursos de especialização e um mestrado em gênero em universidades privadas e públicas do Peru. (BARRIENTOS, 2014). Porém, como coloca Violeta Barrientos, “deve-se reconhecer que a Academia foi capaz de capturar os conceitos contribuídos pelo feminismo, mas não ao feminismo em si, que é continuamente ameaçado por sua fraca institucionalidade” (Idem, p. 5).

dificuldade de se expressar que a performance surgiu. No entanto, na minha experiência como espectadora, o que se passou foi o oposto. Mirella performou a partir do silêncio, mas eu recebi *Paso Doble* como um grito. A peça não só me falou, gritou-me no fundo do meu coração, abriu-me e gerou uma fenda, me revelando o que eu já sabia: que outro amor - aquele que eu sentia - era possível em meio à impossibilidade do nosso sistema, das nossas famílias, da nossa cidade, do nosso país - e de muitos outros. Entendi a minha sexualidade não heterossexual, não heteronormativa; me soube felizmente lésbica e talvez por isso, tanta água salgada corria. Talvez por isso, ainda hoje, vivo a melancolia toda vez que assisto essa performance. De forma contraditória ou complementar invade-me uma tristeza sem fim e, ao mesmo tempo, uma felicidade absurda por sentir aquilo tudo. “Estou feliz por estar triste”, uma frase que para Carbone tem a ver com a boa solidão, as boas nostalgias e que resume em grande parte a essência do seu trabalho em *Paso Doble* e, incidentalmente, minha forma de apreciá-lo e a maneira como este me interpela.

Mirella Carbone, hoje com 66 anos, é pioneira no campo da dança-teatro no Peru e uma das mais reconhecidas coreógrafas, criadoras e investigadoras do movimento no meio peruano. Experimental por natureza, despreocupada com movimentos virtuosos e com a necessidade de mostrar a técnica em cena, interessa-lhe mergulhar na sua própria história que já carrega um processo de movimento. Carbone é “praticamente autodidata”, como afirma em várias entrevistas, não teve grandes *mestres* em sua formação, porém começou a dançar com seis anos de idade na escola e parou aos 17. Após um longo período de buscas pessoais, com 26 anos, encontrou novamente a dança olhando para um dançarino equatoriano, Wilson Pico¹¹⁰. “Eu morei no Equador e quando o vi foi uma sensação muito especial. A peça que vi não era para chorar, mas eu chorava. Eu disse a mim mesma: ‘eu quero fazer isso’, aquilo era para mim.”¹¹¹ (CARBONE, 2008, tradução minha) Desde então, a artista continua a investigar o movimento e através dele e do processo de criação, procura perceber como é que o corpo-

¹¹⁰ Wilson Pico (Equador, 1949) é coreógrafo, dançarino, diretor e professor. Considerado o pioneiro da dança contemporânea equatoriana, suas pesquisas pessoais fizeram dele um criador controverso. Rompeu com a dança clássica e criou um estilo, pelo que seu treinamento, desde então, foi praticamente autodidata, embora tenha se nutrido de outros coreógrafos e diretores internacionais. As propostas de Pico tem contribuído com as artes cênicas latino-americanas incorporando estéticas nacionais, populares, marginais, cotidianas, mágicas, urbanas, xamanistas e formais como a dança fora do palco e a dança-teatro. Informação extraída do Arquivo Virtual de Artes Cênicas. Ver: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=37>.

¹¹¹ Compartilho o encontro de Mirella Carbone com Wilson Pico porque, além de ser um evento significativo, decisivo na carreira da artista, se assemelha com a minha própria vivência e as sensações que tive como espectadora, quando assisti *Passo Doble* pela primeira vez aos 23 anos.

em-ação pode recuperar alguma memória e tenta detectar as conexões exatas onde isso se dá. Como a grande investigadora da dança e do movimento que é, Mirella Carbone cria seus próprios modos de fazer-mover, tem uma linguagem própria e rompe com formas estabelecidas, permite-se ser incoerente como uma viagem onírica distorcida, que se entrelaça com a vida real, onde ficção e realidade abrem suas fronteiras, e convida-nos a ser espectadorxs ativxs. Como na dança-teatro de Pina Bausch, nas propostas de Carbone como *Paso Doble*, “diferente da maioria das danças teatrais, o público não é um observador passivo que testemunha corpos intangíveis mostrando suas habilidades e talentos” (FERNANDES, 2007, p. 55), o público é atravessado e interpelado pela presença da artista não apenas quando ela encontra-se “formalmente” em cena, mas quando permite-se “sair e entrar”, se aproximar, ficar perto, perguntar, tocar, abraçar, dar presentes, beijar e até dançar a dois¹¹².

“A memória do corpo é o que mais me interessa”, explica Carbone no momento em que conversamos sobre seus processos de criação, sobre a viagem direta à infância e os questionamentos identitários que *Paso Doble* sugere. Mas essa memória do invisível feita marca (ROLNIK, 1993) tem se manifestado e reatualizado na (im)possibilidade de falar livremente que acompanhou a artista durante muito tempo em sua trajetória de arte-vida, e hoje, graças aos movimentos sociais e sobretudo ao feminismo contemporâneo - não hegemônico -, falar está se tornando possível, aos poucos. “Quero ser mais ousada do que antes, a idade te permite, para mim é ter um pouco mais de maturidade, sabedoria”, foram as palavras com as quais encerramos o encontro.

Agora estou curiosa sobre essa evolução que aconteceu na sociedade, no mundo e eu também evolui de alguma forma, embora minha essência seja sempre a mesma. Mas tenho possibilidades de falar mais, não tenho mais vergonha ou medo que eu tinha antes. Eu os tinha naquela época, e estou te falando de muito mais cedo até, só que tudo chegou a um limite não? (CARBONE, 2019, tradução minha¹¹³).

¹¹² A série de ações nomeadas acima são parte dos momentos de interação e de improvisação de Mirella Carbone com pessoas da platéia, durante as apresentações de *Paso Doble*. Os “presentes” ou brindes que a artista dava ao público iam mudando dependendo do contexto (país da apresentação) e da vontade da própria artista, já que, como explicou na entrevista, a peça é orgânica, está viva e sujeita a pequenas mudanças, aberta a novas descobertas, inclusive, “incompleta”. (CARBONE, 2019)

¹¹³ No original: “Ahorita tengo curiosidad de esta evolución que ha sucedido en la sociedad, en el mundo y yo también he evolucionado de alguna manera, aunque mi esencia siempre es las misma. Pero tengo posibilidades de hablar más, ya no tengo las vergüenzas ni los miedos que tenía antes. Los tenía en esa época y te estoy hablando de mucho antes inclusive, solo que todo llegó a un límite, no?” (CARBONE, 2019).



Paso Doble de Mirella Carbone / Lima, 2004 / Foto: Diego Espinoza

4.2 Os passos de *Paso Doble*

“A escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa”. (FERNANDES, 2008, p. 2) Preciso de algum movimento para dialogar com as pausas, os silêncios e as intensidades que carregam os passos duplos que por aqui transitam, como antecipa Foster, “ao descrever movimentos do corpo a própria escrita deve se mover”. (FOSTER, 2013, p. 20) A minha escrita deve se mover, por isso faço algumas pausas para respirar, reticências, continuo. Não é fácil, porém é necessário realizar a travessia com o compromisso de desviar-me para lugares incertos. Sou guiada pela intuição, pelas dobras e contradições. Sou guiada pela necessidade de continuar (des)fazendo o emaranhado, desfazendo o nó.

4.3 Primeiro passo

O que me move? Uma imagem potente, um sujeito de costas faz gestos com as mãos e movimentos fortes com o corpo, muito enfáticos e quase histriônicos. Veste um terno e interage com uma mesa de escritório precária como a vida que denuncia, parece um “homenzinho” nervoso, inseguro e patético, um boneco assustado manipulado continuamente pelo sistema, uma marionete que tenta fugir da (o)pressão e por momentos emite um forte e claro “nãããooooo”. Logo em seguida encontra-se frente a um quadro negro e um giz que parecem ser seu norte ou, melhor, seu “sul”. A artista (o homenzinho) começa a desenhar uma boneca com a emoção e a nostalgia de quem relembra momentos felizes da infância. É a ilusão de algum começo, um desenho de criança, é a boneca com a qual Carbone brincava, um afeto vivo ou, novamente, a memória se fazendo presente e quem sabe, vislumbrando algum passo futuro, mas é sobretudo presente e real, tanto que aperta e dói o coração. *"Meu coração dói, dói porque ... como é bonita", "oh minha bonequinha eu te amo, eu te amo tanto..."*, diz a artista enquanto contempla a figura, enquanto contempla-se naquele quadro-espelho reflexo de si mesma. Ainda que algum texto surja de repente na performance, ele se assemelha mais à manifestação de desejos que não podem ser cumpridos, é tão orgânico quanto os movimentos da artista e potente pelo que enuncia. Porém, inconcluso, fragmentado, ele só alcança a completude - temporária -, no movimento, no corpo. São palavras-corpo ou palavras extensão do movimento, já que como afirma Fernandes, “o movimento expressa o que não se pode dizer com palavras e vice-versa” (FERNANDES, 2008, p. 1) e é na impossibilidade de tradução que a identidade e força da dança se situam. (FERNANDES, 2008) O que a artista não consegue com palavras - nem com a escrita - é realizado, todas as vezes, com gestos e ações.

Por outro lado, essa presença, devir da artista, o homenzinho de terno branco e gravata é cativante, apaixonado, e mostra-se vulnerável, mostra-se frágil diante de nós, fragilidade corajosa que compartilha com uma platéia cúmplice e ativa. Como escreveu o dançarino Olin Plácido em seu blog *La casa que baila*, aquela presença rompeu seu coração, o fez chorar. “Como me fez chorar esse homenzinho. Tão frágil, tão magro e tão só”. (PLÁCIDO, 2008) Mostrar vulnerabilidade, repressão e o desejo de amar apesar dos impedimentos sociais tornam-se, a meu ver, alguns dos gestos corajosos que compõem *Paso Doble* e que só posso

vincular, seguindo a minha intuição, com a *ternura radical*¹¹⁴, conceito chave usado por mais de dez anos como parte da prática de performance-pedagogia do coletivo *La Pocha Nostra*, e a partir do qual xs performers e integrantes do coletivo Daniel B. Chávez e Dani d’Emilia criaram um manifesto vivo inspirado no que o termo suscitava nelxs. Assim, definem o manifesto como “um exercício poético encarnado de resistência”, no qual mergulham e se perguntam “como o radical pode ser terno - e a ternura ser radical - em nossas alianças, nossas comunidades e nossas relações interpessoais?”. (CHÁVEZ e D’EMILIA, 2015, tradução minha¹¹⁵) Cito um trecho do “Manifesto da ternura radical traduzido para o português pelxs próprixs autorxs¹¹⁶”:

*(...) ternura radical é não permitir que os demônios existenciais se convertam em cinismos permanentes
é não ser sempre as mesmas, os mesmos, xs mesmxs
é encarnar In Lak’ech...*

*porque tu és meu outro eu
e vice-versa
ternura radical é não temer o medo
ternura radical é viver amor efêmero
é inventar outras temporalidades
ternura radical é abraçar a fragilidade
é enfrentar a neurose dxs outrxs com criatividade (...)*

Penduro-me na última frase do trecho do manifesto escrito acima, para continuar com este passo porque, de maneira resumida, é o que a artista faz, ela abraça a fragilidade, encoraja-se e enfrenta a neurose - e as interdições - do mundo com criatividade e ironia, caso contrário seria muito difícil. Carbone inspira-se, guiada pelo inconsciente, num ventríloquo - aquele com o qual brincava na infância - para falar da manipulação e da burocracia (disfarçada) peruana que mal sabe (e tampouco quer saber) de sonhos e possibilidades, como ela disse: “Nosso sistema peruano é pequeno, mas é um exemplo do grande sistema, e é igual

¹¹⁴ “*Ternura radical* é um termo que tem sido utilizado como parte da pedagogia do coletivo *La Pocha Nostra* nos últimos dez anos. “Como pedagogs e perfomers ex-integrantes de *La Pocha*, com este manifesto queríamos honrar sua origem e sua reverberação em diversos projetos e comunidades pelo mundo. Essa versão é nossa interpretação do termo, resultado de um ‘jam poético’ que começamos em 2015, como parte da pesquisa sobre ternura radical que Dani desenvolveu em seu mestrado no programa de estudos independentes (MACBA, Barcelona). Nos perguntamos: o que significa ternura radical para nós, em nossas vidas e trabalhos tanto dentro quanto fora de *La Pocha*? Ternura pode ser radical? Radical pode ser terno?”. (D’EMILIA e CHÁVEZ, 2015) Ver: <https://danidemilia.com/2015/08/12/manifiesto-de-la-ternura-radical/>.

¹¹⁵ No original: “An embodied poetic exercise of resistance where we dive into this seemingly oxy-moronic term asking ourselves: ‘how can radical be tender – and tenderness be radical – in our alliances, our communities, and our interpersonal relationships?’” (D’EMILIA e CHÁVEZ, 2015).

¹¹⁶ O manifesto vivo da ternura radical escrito por Daniel B. Chávez e Dani d’Emilia foi gravado e lido em português pelo artista Miro Spinelli em 2017. Para ouvir o manifesto acessar o link: <https://danidemilia.com/2017/04/28/ternura-radical-na-voz-do-artista-miro-spinelli/>.

para mim”. (CARBONE, 2018) A artista denuncia tal sistema burocrático, patriarcal opressor que tanto dificultou (e ainda dificulta) nosso livre andar, ser e beijar, e questiona a construção (imposta) de identidades de gênero quando estas dificilmente se encaixam nos próprios desejos, pelo que mostra-nos uma imagem triste e algo patética; nos obriga a “ser outx”. A partir daí pergunta-se: “Por que tenho que ser diferente do que sinto que sou?” para ser aceita, escutada, e respeitada no mundo institucional predominantemente masculino. A pergunta de Carbone relaciona-se a questões levantadas pela teórica e feminista afro-caribenha Yuderkys Espinosa Miñoso no que diz respeito ao enquadramento limitador - e binário - das identidades. Espinosa Miñoso pergunta: “O que é ser mulher mais do que aquilo que nos disseram para ser, o que nos foi imposto, o que tem nos aprisionado?”. (MIÑOSO, 2007, p. 29) Para a autora, o sistema binário de construção das identidades tem operado de forma a impedir possibilidades de opção, de escolha das pessoas, e também da construção de subjetividades múltiplas. O sistema tem sido - e continua a ser - “uma camisa de força” (MIÑOSO, 2007, p. 29) no qual apenas certas identidades são aceitas, o que contribui a manter viva a violência da opressão e exclusão.

“Conclui-se, então, que a identidade nunca é o fim, mas o princípio de autoconsciência. Apelar para identidades polarizadas, prefiguradas, delimitadas nada mais é do que contribuir para a perpetuação da lógica da opressão”. (MIÑOSO, 2007, p. 29) As palavras da autora se entrelaçam aos movimentos de Mirella Carbone, ecoam os questionamentos colocados em *Paso Doble*. Espinosa Miñoso, assim como Carbone, pensam o sujeito como uma construção, algo não natural, não passivo e sempre atuante, sempre-em-processo. É a partir das demandas “de fora”, de ter que se “ajustar a parâmetros fixos de modalidades de existência” (MIÑOSO, 2007, p. 28) que a artista explode e tenta responder sem palavras, pelo gesto, nos passos e na multiplicidade. Assim, vejo as presenças criadas e compartilhadas pela artista como um leque de possibilidades sempre em expansão, “um ato de libertação” (MIÑOSO, 2007, p. 31) e de coragem em oposição ao controle dos corpos e dos encontros afetivos que deles possam surgir.

Outro aspecto importante a destacar, dentro da denúncia às imposições identitárias que percebo em *Paso Doble* é, talvez, uma das consequências de dois momentos que se deram quase paralelamente e, por vezes, entrelaçados. Por um lado, a entrada do feminismo - o mais visibilizado - e sua negociação com o Estado na década de noventa na América Latina, e de

maneira específica no contexto peruano. Por outro lado, é no período de crise econômica anterior à entrada do feminismo no Estado, que se dá a consolidação das organizações não governamentais (ONG) - em geral - e as ONG feministas em particular, ambas favorecidas pelo financiamento da cooperação internacional. (BARRIENTOS, 2014) Pode-se dizer que o processo de “institucionalização” do feminismo foi, em parte, decorrente da presença das organizações não governamentais (ONG) mas, também, pela relação que estabeleceu com o Estado - burocrático e não democrático - por mais contraditório que pareça. O problema não era a instituição em si, mas o prevalecimento de uma lógica institucional sobre propostas feministas mais radicais, como afirma Vargas (2008). De forma geral as políticas neoliberais dos anos 90 na América Latina influenciaram nas mudanças ocorridas no feminismo peruano. “Nos anos 90, uma nova onda influenciou a tendência à fragmentação e a cultura do eu, característica de uma expansão neoliberal no mundo”. (VARGAS, 2008) Relaciono tais características neoliberais com a incorporação de formas patriarcais e hegemônicas¹¹⁷ pelos grupos feministas..

A crítica de Carbone ao feminismo se relaciona de forma direta com a afirmação de Rita Segato sobre “reproduzir o mesmo com outros corpos”¹¹⁸, comportamento ou tendência que a artista observava em muitas mulheres feministas que, de certa forma, “se masculinizavam”, endureciam seu jeito de ser, imitavam os homens e reproduziam um comportamento machista, talvez um gesto inconsciente de sobrevivência, penso agora. “Porque vi que todas essas mulheres tentavam imitar os homens em tudo, roupas, atitude... e não duvido que sejam, muitas delas, machistas também”. (CARBONE, 2018)

¹¹⁷ Para Virginia Vargas, feminista fundadora do *Centro de la mujer peruana Flora Tristán* o fenômeno das ONGs foi não apenas um problema, mas uma dificuldade para os feminismos, devido ao prevalecimento da lógica institucional sobre a “proposta política feminista mais radical e mais subversiva”. As organizações não governamentais trouxeram uma camada de liderança feminista que não respondeu necessariamente à diversidade que estava sendo gerada, mas correspondia a um tipo específico de mulher que vinha das instituições” (VARGAS, 2008). Entrevista à Virginia Vargas disponível em: <http://www.clam.org.br/destaque/conteudo.asp?inford=3671&sid=51>.

¹¹⁸ Recentemente, em julho deste ano, foi realizada a FIL Lima: Feira Internacional do Livro de Lima e a antropóloga Rita Laura Segato foi uma das convidadas. Segato deu várias palestras e conferências, participou em mesas sobre gênero, colonialismos, feminicídios e feminismos, e foi entrevistada em várias ocasiões. Numa das entrevistas para a revista peruana *Caretas*, perguntaram-lhe sobre os novos desafios que o movimento feminista - ou os feminismos contemporâneos - deve enfrentar. “O movimento feminista tem um longo caminho a percorrer, quais são os novos desafios que enfrenta?” Entre os vários temas da resposta o primeiro que a antropóloga mencionou foi entrar no Estado de maneira diferente, “temos que conseguir é imaginar um mundo novo, verdadeiramente diferente” (SEGATO, 2019). Acesso à entrevista completa, ver: <https://caretas.pe/nacional/rita-segato-y-pensar-el-feminismo/>.

Assumo a percepção da artista como uma crítica a partir de sua própria experiência dentro de grupos feministas. Uma observação que pode ser reflexo do que se passava na sociedade. Uma crítica de um feminismo que “centralizou seu olhar no Estado nos anos noventa, num marco neoliberal” (MOGROVEJO¹¹⁹, 2007, p. 15) e que, como coloca a feminista peruana Violeta Barrientos, parece ter sido engolido ou absorvido pelo “crescimento das instituições da sociedade contemporânea”. (BARRIENTOS, 2007, p. 12)

Non podemos ter as mesmas aspiraciones que os homes dentro do esquema ou ordem patriarcal, porque senão reproduciremos o mesmo, mas con outros corpos; nós temos que conseguir é imaginar un mundo novo, realmente diferente. A sociedade debe ser transformada a partir de si mesma e aí nós mulleres temos un papel central como operadoras das relacións da propia sociedade, que é un dos dilemas que temos que ter claros, non é que debemos deixar o campo estatal mas a transformación non é feita do Estado, a reorientación da historia é feita a partir da propia vida, da sociedade e aí nós mulleres temos una posición que sempre foi una posición de tejedoras do social, dos laços. (SEGATO, 2019, tradución minha¹²⁰).

No contexto peruano, como na maioria dos países da América Latina, o feminismo passou por un proceso de institucionalización nos anos noventa, porém, parece-me importante mencionar brevemente a crise de violência política que o Peru atravessava na década anterior. A década de oitenta foi marcada pelo Conflito Armado Interno ou guerra contra o terrorismo. Foram vinte anos (1980 - 2000) de terror e como consequência “69,000 peruanas e peruanos mortos ou desaparecidos”. (BARRIENTOS, 2014, p. 4) Vivía-se a pior crise social, económica e de violência política da história no país. Nesse contexto de extrema violência, medo, repressão, perseguição e guerra interna o feminismo também foi atingido. A forte crise económica durante o primeiro governo Aprista do ex-presidente Alan García Pérez (1949 - 2019) fez com que grupos feministas recebessem financiamento internacional, “o que acabou direccionando as ações para certos tipos de projetos integrados em políticas públicas mais globais” (QUIROZ-PEREZ, 2017), isto é, a consolidação das organizações não

¹¹⁹ Citação extraída do prólogo escrito pela teórica y feminista peruana Norma Mogrovejo, para o livro *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre el feminismo y la política de identidad en América Latina* de Yuderkys Espinosa Miñoso.

¹²⁰ No original: “No podemos tener las mismas aspiraciones que los hombres dentro del esquema u orden patriarcal porque sino vamos a reproducir lo mismo pero con otros cuerpos; tenemos que conseguir es imaginar un mundo nuevo, uno realmente diferente. La sociedad hay que transformarla desde ella misma y ahí las mujeres tenemos un papel central como operadoras de las relaciones de la propia sociedad, ese es uno de los dilemas que tenemos que tener claro, no es que hay que abandonar el campo estatal, pero la transformación no se hace desde el Estado, la reorientación de la historia se hace desde la vida misma, desde la sociedad y ahí las mujeres tenemos una posición que siempre fue una posición de tejedoras de lo social, de los vínculos”. (SEGATO, 2019). Disponível em: <https://caretas.pe/nacional/rita-segato-y-pensar-el-feminismo/>.

governamentais¹²¹. Por outro lado, um grande número de mulheres abandonou a militância na esquerda peruana, pois as demandas feministas não eram consideradas em sua agenda política, e formaram um movimento feminista independente¹²². Os anos noventa no Peru foram marcados pelos dois governos de Alberto Fujimori (1990-1995 e 1995-2000) e um contexto de crise generalizada. Empreendeu-se um projeto de “modernização” do país olhando para os mercados internacionais que, como coloca Barrientos, “pelo menos funcionou nos cinco primeiros anos”. (BARRIENTOS, 2014, p. 4)

Barrientos adverte sobre alguns “desvios” do feminismo de seu foco ético e político, alegando o seguinte:

Como qualquer movimento social revolucionário, o feminismo cai na armadilha de petrificar suas primeiras exigências uma vez que alcançou a possibilidade de legitimidade social. O projeto revolucionário a partir de então se torna uma rotina burocrática de ministérios e congressos, como se fosse suficiente para satisfazer todas as expectativas políticas, como se as formas de trabalho político estivessem esgotadas em torno de reformas no aparato estatal nacional ou transnacional. (BARRIENTOS, 2007, p. 12, tradução minha).

Maruja Barrig, ativista e teórica feminista peruana relata as mudanças que o feminismo atravessou no Peru (e na América Latina) na década de 1990, em meio a processos de redemocratização dos países, a mudança de perspectiva das ativistas e seus modos de confrontar o Estado. Barrig alega que muitas feministas centralizaram suas estratégias no Estado, e aquilo que era conhecido como “o movimento” acabou se tornando mais um discurso do que “um caldeirão de vontades coletivas”. (BARRIG, 2008, p. 214) A autora começa o ensaio *La persistencia de la memoria: Feminismo y Estado en Perú de los noventa* afirmando que o feminismo peruano, junto ao brasileiro e o mexicano estiveram entre os movimentos mais visíveis da região nos anos 70. (BARRIG, 2008) Porém, aponta algumas

¹²¹ Sobre os objetivos das ONGs, as hierarquias, a verticalidade, as minorias como “objeto de estudo” e a despolíticação no feminismo: “As ONGs tinham uma dinâmica diferente daquela de um movimento social: havia níveis hierárquicos dentro delas e não estavam necessariamente interessadas em cooptar mais participantes para uma estrutura horizontal; eles responderam aos resultados esperados por seus financiadores externos, fundamentalmente enquadrados em políticas públicas, e não em processos socioculturais de mudança, e desenvolveram uma interação de “conselhos” para as “populações-alvo” de seus projetos. Em última análise, o trabalho nas e com as esferas de poder gerou tensões dentro do movimento feminista, o que finalmente possibilitaria em 1991 dissolver o Comitê de Coordenação do Movimento Feminista - existente desde 1986 - e optar por um modelo de organizações profissionalizadas” (BARRIENTOS, 2014, p. 4, tradução minha).

¹²² “A decisão de construir um movimento feminista independente de outras forças sociais surge no Segundo Encontro Feminista Latino-Americano e do Caribe, realizado em Lima em 1983, levando assim à consolidação de organizações feministas que estavam assumindo liderança e proeminência. O fechamento dos espaços políticos tradicionais para questões específicas das mulheres e ainda mais para aqueles relacionados ao corpo, reprodução e sexualidade, bem como o crescente apoio da cooperação internacional, também levaram ao agrupamento de feministas em ONGs” (BARRIENTOS, 2014, p. 4, tradução minha).

tensões, “rupturas” e mudança de interesses no feminismo peruano com a institucionalização do país, quando, de certa forma, passou-se da ação dos movimentos ao discurso e à despolitização. (Barrig, 2008)

Afluentes da intensa agitação da década de 1970, as ativistas feministas peruanas parecem homenagear, quase trinta anos depois, o título emprestado da pintura de Dalí. "A persistência da memória" está aí, como relógios que derretem no tempo no meio de uma paisagem árida, a efervescência se acalma, a paisagem de mobilizações de ruas e projetos coletivos é deserta. Onde está o "movimento", perguntam-se artigos e estudos recentes, ainda sujeitos à memória das “marés lilás” e flores brancas de 8 de março e 25 de novembro; “o movimento não é mais a agregação de grupos e pessoas”, responde uma feminista americana, é apenas um discurso. E para onde todos os outros foram, também poderíamos nos perguntar, imóveis as águas do movimento sindical e as agora esporádicas marchas camponesas, da confusão do que os anos 90 nos trouxe: a desintegração prática dos partidos políticos, a ilusão do sucesso individual, uma lacuna ainda mais profunda na distribuição de recursos e renda, um sistema político quebrado. (...) A política feminista mudou-se lentamente dos bairros populares para os corredores dos ministérios e do Congresso. (...) Os dez anos de governo de Fujimori foram frutíferos em falências sistemáticas de instituições democráticas (...). (BARRIG, 2008, p. 214-215, tradução minha).

Barrig adverte sobre certos perigos e mudanças profundas na virada do século, como a presença de vozes rejuvenescidas do feminismo, por vezes, “quase hegemônicas” (BARRIG, 2008, p. 245), uma visão e ação tecnocráticas, e a perda do “selo político que a persistente memória do feminismo ainda insiste em resgatar”. (BARRIG, 2008, p. 245) Porém, lembramos que a essência do feminismo é a subversão da situação das mulheres na sociedade, e que “os discursos públicos reforçam a desigualdade entre homens e mulheres, e também entre as mulheres”. (BARRIG, 2008, p. 245)

As afirmações de Maruja Barrig e Rita Segato, assim como de as de Violeta Barrientos, a meu ver, se complementam e explicam as críticas de Carbone em relação à tomada de atitudes (forçadas) de algumas mulheres. Longe dos meus interesses neste capítulo está o debate sobre as etiquetas binárias de gênero “masculino” - “feminino” e a atribuição de papéis, próprios de uma lógica sexista, patriarcal e colonial. Pelo contrário, parece-me mais interessante olhar para *Paso Doble* (com as inquietações que traz) como um trajeto afetivo transitado - *bailado* - por Carbone na via das múltiplas identidades, e nas quais se encontra e se reconhece mulher, artista, feminista, lésbica, branca, peruana e quem sabe algo mais, não apenas mulher, nem primeiro peruana do que lésbica, ou primeiro artista do que feminista. Encontra-se, justamente, na fronteira aberta, no entrecruzamento, no lugar, como diz Espinosa Miñoso, “das possibilidades infinitas e na política da reconstrução”. (ESPINOSA, 2007, p. 35)

Respiro...

Ao mesmo tempo, esse boneco-presença-homenzinho, a meu ver, não representa, em si mesmo, uma masculinidade típica daquelas relacionadas com uma “pedagogia da crueldade¹²³” (SEGATO, 2018) que, como adverte Rita Segato, “parece ser o caminho inescapável da modernidade em seu último destino”. (SEGATO, 2018, p. 11) Aquele “pequeno burocrata” (CARBONE, 2018) não é uma masculinidade típica do patriarcado que emana toxicidade; é, ao contrário, como escrevi acima, cativante, destila ternura, sua fragilidade me emociona, e, como ficou evidente na conversa com a artista, existem motivos para toda essa ternura vir à superfície atravessando densas camadas. Mas também me causa pena. Sente-se (abre-se e mostra-nos) sua tristeza. Mas a artista, ao performar aquela presença, denuncia as fortes marcas patriarcais da nossa sociedade. Sobre o patriarcado, Segato nos lembra, “(...) é a primeira pedagogia de poder e de expropriação do valor, tanto em escala filogenética como ontogenética: é a primeira lição da hierarquia, embora a estrutura dessa hierarquia esteja em mutação na história”. (SEGATO, 2018, p. 14)

É ali que surge uma primeira dobra, uma interessante contradição ou “o duplo de um dos passos”. Mirella Carbone performa um sujeito “masculino” que, na interação com os elementos em cena (a mesa e o quadro negro) representa a opressão e a repressão, isto é, um sistema burocrático que só valoriza resultados, a precariedade, as estruturas de poder, o capitalismo: a história contada e validada a partir de uma perspectiva predominantemente masculina - sem cair em binarismos -, das instituições e do Estado heteronormativo. Gostaria de falar brevemente dessa “perspectiva predominantemente masculina da história” e seus projetos. Em relação aos processos históricos, conecto as críticas que Carbone traz com *Paso Doble* - o olhar masculino -, com o que Rita Segato define como “a experiência histórica das mulheres” (SEGATO, 2018, p. 14) e sua forma outra de pensar e atuar em coletividade. Segato refere-se a uma *politicidad*¹²⁴ em chave feminina¹²⁵, que é próxima e não burocrática,

¹²³ “Eu chamo pedagogias da crueldade a todos os atos e práticas que ensinam, habituam e programam sujeitos para transmutar os vivos e sua vitalidade em coisas. Nesse sentido, essa pedagogia ensina algo que vai muito além de matar, ensina a morte de uma morte desritualizada, de uma morte que mal deixa resíduos no lugar do falecido. (...) A pedagogia da crueldade é, então, aquela que nos acostuma a essa dissecação do vivo e do vital, e parece ser o caminho inescapável da modernidade em seu último destino”. (SEGATO, 2018, p. 10-11, tradução minha).

¹²⁴ Entendo por “*politicidad*” uma forma de participar - de acionar - politicamente na sociedade.

¹²⁵ A autora enfatiza que é a experiência histórica acumulada e não a essência o que define essa “*politicidad*” em chave feminina. (SEGATO, 2018).

interessada mais nos processos do que no produto e “acima de tudo solucionadora de problemas e preservadora da vida”. (SEGATO, 2018, p. 14) Para Segato, existem dois projetos históricos em andamento, divergentes em termos de seus conceitos de bem-estar e felicidade: “O projeto histórico das coisas e o projeto histórico dos vínculos”. (SEGATO, 2018, p. 14) Pode-se dizer que são opostos, incompatíveis e suas perspectivas são claramente diferentes. O projeto histórico centrado nas coisas, parafraseando a autora, produz indivíduos e a sua meta de satisfação é funcionar para o capital, o que acabará transformando tais indivíduos em coisas. Já o projeto histórico dos vínculos, explica Segato, faz um apelo à reciprocidade e produz comunidade, é sem dúvida o caminho da luz no final do túnel, que também é proposto pelo feminismo descolonial, o caminho que a artista e seu “devir homenzinho” querem tomar, mas encontram-se presos no outro lado, correm o risco de se tornarem coisa, marionetes do capitalismo. “Era como se a parte masculina estivesse me comendo, porque estava em cima de mim, me pressionava. A imagem masculina te trava...” (CARBONE, 2018), disse Mirella Carbone quando lhe perguntei sobre os cenários do real e do cotidiano que a incomodavam e que, em parte, ativaram o processo de criação e as transformações que acontecem na performance. Mas, como ela afirma, há duas camadas no seu processo, algo ainda mais íntimo, uma viagem que toca suas memórias e as reativam com a ação e o movimento, por meio do tangível, do tecido, neste caso a roupa que ela usa, a mesa sobre a qual bate e dança, o quadro negro onde desenha a boneca e escreve uma frase incompleta, “Te am...”.

Essa segunda camada, esse outro lado ou dobra ou “duplo do passo” despertam em mim uma intuição, uma visão, que correrei o risco de escrever mais adiante. Durante as entrevistas-encontros com a artista muita poeira foi removida, conheci detalhes que não imaginava e que hoje, enquanto escrevo, parecem-me fundamentais para entender melhor as dobras e contradições de *Paso Doble*.

“Eu transformei as roupas do meu pai”, mas ninguém sabe disso e duvida que algum espectador saiba de onde vem a ternura desse homenzinho simpático, bem-humorado e triste, confessa Carbone com emoção. Aquele não era um figurino “x” que ela comprou o mandou fazer, “procurei o terno do meu pai, de quando ele foi de lua de mel com minha mãe, eu estava usando esse terno”. (CARBONE, 2018) Pausa. Respira... Continuo.

Parênteses

O terno do pai da artista, usado por ela na performance, me remete imediatamente às imagens dos vestidos das mulheres vítimas de feminicídio usados por Regina José Galindo na performance *Presença*¹²⁶, com a qual dialogo no terceiro capítulo deste trabalho. Embora a situação, os motivos e os projetos artísticos sejam completamente diferentes ambas artistas, Galindo e Carbone, incorporam roupas que pertenciam a sujeitxs reais. Ambas artistas usaram roupas de alguém que não está mais presente e ambas foram profundamente atingidas. Ambas, além de tudo, fazem parte desta pesquisa. Isso me faz pensar, para este capítulo, na importância dos significados que emergem à superfície, e no que o corpo presente da artista, Mirella Carbone, denuncia e deixa ver através dos tecidos que cobrem seu corpo, mas (des)cobrem seu coração. Fecho parênteses.

Aqui seria pertinente fazer uma análise do simbolismo dos objetos - na arte como na vida - e dos trânsitos passado-presente-futuro que a memória permite, como também da ancestralidade que o ser-terno-paterno carrega. Interessa-me, para os fins desta pesquisa, o significado, a carga ancestral da roupa e sua atualização, as marcas que deixa no corpo vivo da artista, sua memória corporal ou, como sugere Lepecki, seu corpo como arquivo e o arquivo como um corpo (LEPECKI, 2013) cheio de histórias.

Apertando levemente as pálpebras fechadas, corpos são vislumbrados: corpos que olham fixo, agarram, correm com medo, ficam estóicos, sentem vergonha, caem desafiadores, gesticulam sedutores. (...) A cabeça inclina-se em ângulo; o tórax se desloca para o lado; o corpo da escritura ouve e espera enquanto fragmentos de corpos passados brilham vagamente e depois desaparecem. (FOSTER, 2013, p. 18).

São esses “fragmentos de corpos passados” brilhando, descritos por Foster, que imagino quando a artista incorpora as roupas do pai. Corpos passados que nela se libertam ou corpos que não tiveram a mesma liberdade, não apenas a presença amorosa do pai, mas xs que vieram antes, muito antes. Tento sentir para ser coerente e continuar teorizando, dialogando. Talvez, como na poesia de Foster, “ela deseja que esses corpos mortos a ajudem a decifrar seus próprios dilemas presentes e organizar algumas possibilidades futuras” (FOSTER, 2013, p. 16, tradução minha¹²⁷).

¹²⁶ Para mais informação sobre o Projeto de performance *Presença* da artista Regina José Galindo, ver o terceiro capítulo desta dissertação.

¹²⁷ No original: “Desea que esos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras”. (FOSTER, 2013, p. 16).

Para Carbone, usar o terno do pai abriu a porta para sua infância, seus jogos, nostalgias, medos, imposições, repressão e desejos, e tudo isso é traduzido em gestos corporais, a partir do momento em que ela consegue acessar seus próprios arquivos. *Paso Doble* seria, nesse sentido, a manifestação da artista como um “poderoso arquivo corpóreo e afetivo” (LEPECKI, 2013, p. 75) capaz, também, de afetar o outx com as próprias memórias presentes. Assim, a imagem corporal da artista vestida de terno transmite “o esquema de gestos e posturas de uma sociedade” (FERNANDES, 2007, p. 30), já que, parafraseando Fernandes, a nossa identidade corporal - individual - não difere nem contrasta com a sociedade. Quero acreditar então, que as artes do corpo conseguem visibilizar e evidenciar a potência do coletivo, o corpo social. É no (não)lugar fronteiro que nos encontramos e reconhecemos uns com outros, acessamos às nossas memórias, ao nosso “arquivo corporal”, identificamos nossas dores - e feridas ainda abertas - e as histórias em nossa célula, músculo, osso e finalmente pele. Compartilhamos realidades, diferenças (e dissidências), somos o reflexo do outx.

Segundo Lacan, a imagem corporal inicia sua formação na infância, através de sucessivas internalizações de específicas imagens externas. A construção deste “mapa corporal” não depende de leis biológicas, mas sim de significações e fantasias de familiares a respeito do corpo. A imagem corporal é, então, a repetição do mapa ambiental ou sócio-familiar na própria *psique* e os órgãos físicos do indivíduo. (...) O corpo individual é um corpo social - uma construção a nível psico-físico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina em meio a relações sociais de poder. (FERNANDES, 2007, p. 29-30)

Permito-me deduzir, então, que a construção dessa presença “masculina” ou “devir Mirella Carbone” traz à superfície uma série de sentimentos acumulados ao longo do tempo, sentimentos e valorizações afetivas da artista por e para seu pai. Ao contrário de uma figura masculina tóxica viril, típica das sociedades patriarcais, Carbone se referiu ao seu pai como uma pessoa “maravilhosa, amorosa, nada machista e nada burocrática” (CARBONE, 2018), um homem, para a Lima colonial, classista e machista dos anos cinquenta e sessenta, fora do comum, sem dúvida uma exceção.

Então quando eu represento esse ‘pequeno burocrata’ que era como o boneco ventríloquo, mas vestida do meu pai, há um choque porque sim, é um idiota, mas me causa ilusão que também não seja, também não é. É por isso que também é fofo e transmite ternura. (CARBONE, 2018)

Sinto cada vez mais que o relato íntimo e pessoal é fundamental, pois cria ecos sociais e políticos. É ali que vislumbro a dobra, a contradição ou “o duplo de um dos passos”. Se,

como pesquisadora-espectadora, antes de saber da história importantíssima do terno do pai, eu já enxergava traços de uma masculinidade “viril-vulnerável” (SANTOS, 2018), uma sexualidade não normativa, não hegemônica - dissidente -, naquela construção-presença-devir da artista, após estes dois anos de trocas posso escrever intuitivamente que há um enorme sentido de resistência e de luta em favor da liberdade de expressão, de possibilidades identitárias não fixas (como menciono anteriormente), sempre em fluxo. Reafirma-se, na produção de si que a artista cria, a luta contra o mandato de masculinidade, o pacto corporativo e a irmandade masculina (SEGATO, 2018), próprios do patriarcado, mas reafirma-se na ternura, repito, uma ternura radical. Há uma resistência ao sistema capitalista e à heterossexualidade como instituição (CURIEL, 2013) e como norma.

Essa segunda camada ou outro lado, essa dobra ou “duplo do passo” desperta em mim uma intuição, uma visão que corro o risco de escrever agora: aquele homenzinho vulnerável, cujas nuances se situam na memória que carrega a roupa usada pela artista - o terno branco, “figurino” que Mirella Carbone veste na primeira parte da performance -, pode ser também, como sugere a performance da artista Ana Luisa Santos, “uma performance *queer* da masculinidade”¹²⁸ (SANTOS, 2018). Isto é, um sujeito masculino não hegemônico que, no ato de mostrar a sua vulnerabilidade e certa fragilidade apaga signos pesados que o patriarcado joga nas costas do “homem” macho dominante. A figura que emerge e sai pelos poros da artista, firme na ambiguidade e feita de contradições permite, a meu ver, que contemplemos uma construção outra, nova, sobre a ruína da normatividade. Como sugere Santos, a vulnerabilidade como atributo (novo) do viril.

Finalmente, uma resistência e uma luta contra o silêncio. E aqui, antes de fechar esse longo primeiro passo, há algo que não quero esquecer nem deixar de compartilhar. A relação, o encontro da artista com seu público suscita em mim uma urgência: a revalorização do suporte comunitário, o apelo à ajuda, sabermos-nos parte do coletivo para ganhar força e nos libertar, uma prática anti-capitalista, um gesto micropolítico, vulnerável, afetivo. A partir de algumas frases e palavras soltas, aparentemente desconexas que Carbone diz para as pessoas da platéia, a manifestação de frustrações e também desejos, percebo um “convite” da artista para compartilhar angústias e medos e, quem sabe, resolvê-los juntos. Isso, hoje, quinze anos depois e na fase de individualismo extremo em que vivemos, é fundamental.

¹²⁸ Para mais informação sobre a performance-manifesto *Viril ou uma performance queer da masculinidade* da artista Ana Luisa Santos, ir ao segundo capítulo desta dissertação.

“ajuda, por favor”

“Eu não entendo nada, quem pode entender o... Peru?”

“onde está a poesia”



Paso Doble de Mirella Carbone / Lima, 2004 / Foto: Diego Espinoza

“Peru”

“bela”

“oprimido”

Parênteses

“Despojar-se de toda merda” - foi o que Mirella Carbone disse ao tentar resumir o movimento de engrenagem entre um passo e outro, de se despir para se sentir um pouco mais próxima de si e do que mais queria: abraçar e se fundir com a boneca desenhada no quadro,

sua criança interior, sua mulher, sua amante, ela mesma. Aquele momento de transformação, está longe de ser apenas um trânsito de uma imagem masculina para uma feminina, como se essas categorias (e energias) não pudessem co-habitar um corpo só. Independente das expressões de gênero que a artista possa ter experimentado (e apresentado) ao longo do processo de *Paso Doble*, o momento, para mim, é de limpeza, de (des)intoxicação, é o início para desfazer o emaranhado lentamente após um claro e contundente “cheга!”. Despojar-me de toda merda. Aos poucos esses vestígios sufocantes e esmaga(dores) vão saindo, como se o lenço umedecido que Carbone tira do seu bolso para limpar o rosto coberto de branco, levasse tudo, limpasse o coração. Sai a maquiagem e sai o homenzinho, sai o micro-sistema opressor, saem os “clichés fumados” (SANTOS, 2018), sai o gênero colonizado, sai a norma heterossexual. Cai o patriarcado, a hegemonia da vida, do sexo e do amor. Cai, aos poucos, a opressão, o silêncio e o terror. Cai, finalmente, o Conflito Armado Interno¹²⁹, em parte responsável pelo medo, o silêncio e a repressão de tantas pessoas. Cai o terno. Despojar-nos, juntxs, de toda merda.

Ruptura. Fecho parênteses.

4.4 Segundo passo

Às vezes eu tenho mais *Ying*, outras mais *Yang*, e às vezes tenho minhas partes masculina e feminina mais equilibradas. Eu não estou muito interessada nisso, acho que todxs podemos alcançar um equilíbrio. Para mim, naquela época e naquele momento, tinha a ver com despojar-me, desprender-me de tudo. (...) E agora estou tentando despojar-me de tudo o que adquiri de colonização, e isso tem a ver com as feridas que marcaram a memória do meu corpo. (CARBONE, 2019).

¹²⁹ O Movimento Homossexual de Lima (MHOL) identificou dez casos de crimes de ódio durante o período do conflito armado interno ou guerra contra o terrorismo no Peru, e cujos responsáveis foram as forças militares e os grupos subversivos. (JÁUREGUI, 2018) Como coloca Jáuregui, ambos grupos tentaram terminar com as práticas sexo-dissidentes e com qualquer mostra de afeto ou expressão de gênero não normativa. “O extremismo ideológico do *Sendero Luminoso* dividiu o mundo na dicotomia: doença e pureza. Estes últimos associaram mandatos culturais como monogamia, heteronormatividade e sexo reprodutivo. Nessa lógica, eles estabeleceram Comitês Abertos Populares para ter controle sobre as práticas conjugais e sexuais que consideravam imorais ou incorretas, o que tem sido denominado como uma política de profilaxia moral. Na mesma linha, o MRTA (movimento revolucionário Túpac Amaru) organizou “cruzadas contra o vício”, registradas pela CVR (Comissão da Verdade e Reconciliação), que visava punir homossexuais, prostitutas e a pessoas culpadas de infidelidade. O jornal *Cambio*, administrado pela organização subversiva, fazia constantes ameaças à população LGBTIQ antes de matá-los com a mensagem de que deveriam “emendar suas vidas”. Assim, consideraram a autoridade que deveria punir tais práticas, com o apoio da população”. (JÁUREGUI, 2018, tradução minha) Nota publicada pelo Instituto de Democracia e Direitos Humanos da PUCP. Ver: <http://idehpucp.pucp.edu.pe/analisis/31-de-mayo-recordando-los-crimenes-de-odio-durante-el-conflicto-armado-por-ariana-jauregui/>.



Paso Doble de Mirella Carbone / Lima, 2004 / Foto: Diego Espinoza

As palavras de Mirella Carbone sugerem trânsitos, de novo, não lineares, ecoam tanto para frente como para trás, até cinco séculos atrás, e simultaneamente direcionam o olhar para um futuro que começa a ser trabalhado no presente, com as possibilidades e ambíguas liberdades de hoje. Neste segundo passo, menor do que o primeiro, porém não menos intenso, uma boneca desenhada por ela com giz branco é provavelmente, como a própria artista disse, “a chave de *Paso Doble*”, o “objetivo”, lugar de (re)encontro consigo mesma após todo tipo de impedimentos. A boneca tantas vezes desenhada na infância, “claro, eu desenhava a mim mesma, cabelos cacheados, pernas longas e magrinhas, toda mal feita...” (CARBONE, 2018), e presente na performance, dessa vez é acompanhada por uma frase, um “Te am...” que ainda, no ano 2004 não podia ser completado. Como conversamos na entrevista, Carbone criou e realizou a partir da impossibilidade de dizer, a partir do silêncio.

Silêncio.

O silêncio da performance faz o barulho necessário e atravessa a tela (o papel). O silêncio nesta escrita, gera o barulho necessário para disparar pensamentos e diálogos com formas contra-hegemônicas de produção da sexualidade através do tempo, alternativas de

resistência à norma heterossexual e ao apagamento ou invisibilidade das “mulheres”¹³⁰ lésbicas.

No meu tempo houve muito silêncio, antes eu vivia no silêncio pela geração, pela própria história. Eu nunca falei porque era proibido, então vivi muito escondida e não reclamo, eu viveria de novo. Mas agora tudo é muito diferente pela história atual e pelos meus sentimentos. Quando eu criei *Paso Doble*, eu ainda estava naquele silêncio, e hoje não sei o que surgiria a partir da possibilidade de falar. (CARBONE, 2019)

A imagem de Carbone, agora com vestido branco, coreografando e tentando se aproximar da sua boneca no quadro negro, sugere, a meu ver, uma relação “opressão - resistência” (LUGONES, 2014) presente na prática (infinita) que implica descolonizar o gênero, e sobre a qual María Lugones tem teorizado, a partir do que chama de feminismo descolonial. Para Lugones, descolonizar o gênero é criticar permanentemente as múltiplas opressões de gênero interconectadas e diretamente vinculadas ao colonialismo, raça, capitalismo e heterossexualidade. Por outro lado, em relação à heterossexualidade como uma imposição “colonial-moderna” María Lugones, a partir do trabalho teórico da poeta nativa-americana Paula Gunn Allen, amplia o debate sobre a colonialidade do gênero, ao questionar o fator biológico e sua relação na construção das diferenças de gênero, e ao apresentar a interessante possibilidade de “escolhermos e sonharmos o gênero” (LUGONES, 2014, p. 33), além de mostrar os vínculos perversos e violentos entre o capitalismo, a heterossexualidade obrigatória e a ficção de raça.

Allen também mostra que a heterossexualidade característica da construção colonial / moderna das relações de gênero é produzida e construída miticamente. Mas a heterossexualidade não é simplesmente biologizada de maneira fictícia, é também obrigatória e permeia toda a colonialidade do gênero, na mais ampla compreensão que estamos dando a esse conceito. Nesse sentido, o capitalismo global eurocentrado é heterossexual. (LUGONES, 2014, p. 33, tradução minha)

Outro aspecto que me parece importante destacar dos aportes de Allen no trabalho de Lugones, e que conecto com as questões que a performance *Paso Doble* me suscitam, é a visibilidade não apenas da homossexualidade - que na maioria das vezes refere-se aos homens gays - nas tribos indígenas, mas especificamente o lesbianismo. Segundo Lugones, Allen

¹³⁰ Coloco aspas na categoria mulheres, pois penso automaticamente na celebrada frase de Monique Wittig, “as lésbicas não são mulheres”, frase com a qual eu, pessoalmente, concordo. Porém, entendo também quando uma mulher lésbica, como é o caso da bailarina Mirella Carbone se autodefine mulher e, ao mesmo tempo, entende a categoria como uma construção outra, desligada ou não subordinada ao regime heterossexual e o que aquilo implica: contrato matrimonial, preservação da espécie, submissão, etc. Como afirmei no segundo capítulo desta dissertação, em relação à frase de Wittig e ao posicionamento de Yuderlys Espinosa, se as lésbicas não são mulheres, são a vontade de criar uma nova ficção, qualquer outra!.

indica que eram oitenta as tribos que reconheciam a homossexualidade, sendo vinte as que referiam especificamente ao lesbianismo. (LUGONES, 2014)

A antropóloga e feminista lésbica Ochy Curiel, em *La Nación Heterossexual*, aborda a heterossexualidade como regime político e como instituição, uma contribuição fundamental por parte de algumas feministas lésbicas que permite-nos entender claramente como o sistema é estruturado e pensado apenas de um ponto de vista: o hegemônico (heterossexual, masculino e branco). A partir daí é possível entender a violência do apagamento, a invisibilidade, o medo e a repressão, o silêncio das histórias e dos corpos “não hegemônicos”, entre os quais se situa a “existência lésbica.¹³¹” (RICH, 2010) Curiel destaca o trabalho da poeta e feminista lésbica Adrienne Rich, que define a heterossexualidade (seu caráter político) como uma instituição e propõe o conceito de “*heterossexualidade compulsória*”, que tem operado - e continua operando - ao longo da história através de formas concretas, como por exemplo o casamento heterossexual, o casamento infantil, a prostituição, o apagamento da existência lésbica na arte, na literatura e no cinema, etc. Mas opera também através do imaginário social - do “controle da consciência feminina” (RICH, 2010, p. 26) ou de ideologias inculcadas na infância e ao longa da vida (como na escola, na família, na religião católica), e que Rich chamou “*ideologia do romance heterossexual*”, que consiste na idealização do romance heterossexual através da “arte, literatura, contos de fadas, mídia e propaganda”. (RICH, 2010, p. 24) A heterossexualidade compulsória, parafraseando Rich, percebe a experiência lésbica numa escala que vai do desviante ao odioso ou, então, inexistente, invisível. É essa invisibilidade que me interessa e que também existe, inclusive, como coloca a autora, em grande parte da produção acadêmica feminista.

A teoria feminista não pode mais afirmar ou meramente declarar uma tolerância ao “lesbianismo” como um “estilo de vida alternativo”, ou fazer alusão às lésbicas. Uma crítica feminista da orientação compulsoriamente heterossexual das mulheres já está longamente atrasada. (...) Quando nós encaramos de modo mais crítico e claro a abrangência e a elaboração das medidas formuladas a fim de manter as mulheres dentro dos limites sexuais masculinos, quaisquer que sejam suas origens, torna-se uma questão inescapável que o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, nem a dominação da cultura por parte dos homens, nem qualquer “tabu contra a homossexualidade”, mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas. Um dos muitos meios de reforço é, obviamente, deixar invisível a possibilidade lésbica (...). A pesquisa e a teoria feminista que contribuem para a inviabilidade ou marginalidade lésbica estão realmente atuando de modo contrário à libertação e ao empoderamento das mulheres como um grupo. (RICH, 2010, p. 22, 34-35)

¹³¹ Adrienne Rich optou por usar o termo “existência lésbica”, pelo alcance clínico e limitado que o termo “lesbianismo” teria. (RICH, 2010)

Uma das consequências da existência lésbica ter sido apagada da história ou considerada como doença ou algo excepcional, e por conseguinte “um obstáculo teórico e político para o feminismo” (RICH, 2010, p. 35) é, afirma Rich, “a suposição de que a maioria das mulheres são heterossexuais de modo inato”. (RICH, 2010, p. 35) A autora sugere que questionar a heterossexualidade como “escolha” ou “preferência” pode ser positivo, embora exija coragem sobretudo das mulheres feministas que se definem heterossexuais, mas em troca uma grande recompensa, a meu ver, inestimável: diluir o silêncio, libertar o pensamento e a possibilidade de tentar outros caminhos. Um aspecto interessante da existência lésbica, potente e extremamente importante, ainda nos dias de hoje, é ser um ato de resistência, “uma recusa ao patriarcado” (RICH, 2010, p. 36), que rompe com um tabu e rejeita o modo compulsório de vida, isto é, ataca o poder masculino e seu “direito de ter acesso às mulheres”. (RICH, 2010, p. 36)

Paso Doble desperta em mim inúmeras sensações. Escrevo a partir do que os passos, com suas dobras e devires, suscitam em mim; profundas emoções variando entre a tristeza inexplicável, a impotência, a possibilidade e o risco de amar e viver uma vida “contra a corrente”, coragem, resistência e finalmente a necessidade de não perder a ilusão. Diante da paralisia geral a que este sistema ocidental, através do “inconsciente colonial capitalístico” (ROLNIK, 2018), quer nos arrastar (e de fato arrasta-nos) todos os dias, *Paso Doble* é o movimento que nos devolve a rota, o caminho (para dentro e para fora simultaneamente) para “contornar a lei”, o desvio prazeroso para não ficarmos perdidos, para recuperar a enorme perda que tem significado a negação, a invisibilidade e, mais uma vez, o silêncio. Em relação a essas formas de negação Adrienne Rich afirma:

A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar. (RICH, 2010, p. 40)

Quando Mirella Carbone consegue se aproximar lentamente da boneca de giz desenhada por ela (aproximar-se de si mesma) até se fundirem, quando finalmente funde-se a ela, entendo a performance como um gesto de resistência contínua, em movimento, como a ternura se manifestando no mais radical dos gestos, o amor. Vejo *Paso Doble* como uma

performance do possível e do (in)visível. Uma performance que permitiu à artista dizer com seu corpo aquilo que as palavras não permitiam. “Eu pude falar, mas com o meu corpo, e graças à memória que ele carrega”. (CARBONE, 2019) Se o corpo é um lugar para armazenar histórias e memórias, esse corpo é então seu próprio arquivo, “o lugar em que a história cultural é legitimada (...), sistema de ‘enunciabilidade’ através do qual a cultura se pronuncia sobre o passado”. (GUASH, 2013, p. 237-238) Se o corpo da artista é o lugar onde suas memórias habitam - arquivadas -, a pele seria, talvez, a última camada, a superfície capaz de materializar e de fazer presente, de atualizar e de modificar aquilo vivido ou, como coloca Guash, “criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado dentro do arquivo dado”. (GUASH, 2013, p. 239)

Se a boneca de giz, que é uma marca, um símbolo potente da infância é o elemento “chave” da performance, como disse a artista, então é a arte (e o processo artístico) o canal, o veículo que possibilita tal viagem e alguma transformação no presente, que no caso de *Paso Doble* seria, sinto, ter ganho uma pequena batalha contra o patriarcado. Aquele abraço, a fusão de Carbone com seu “devir” outra de giz, configura-se um gesto corajoso de *ternura radical*.



Paso Doble de Mirella Carbone / Lima, 2004 / Frame de video.

(...) é arriscar-se a amar na contra-mão
Ternura radical é acreditar na arquitetura dos afetos
é encontrar-se nos músculos mais próximos do osso
é acreditar no efeito político dos movimentos internos (...)

4.5 Terceiro passo, o futuro...

Como seria criar e apresentar *Paso Doble* hoje? Durante os últimos momentos do encontro-entrevista com Mirella Carbone conversamos sobre a necessidade da artista de revisar os processos de *Paso Doble* e de mergulhar novamente na improvisação e num novo processo de criação. Para Carbone o círculo não está fechado, a performance permanece aberta, incompleta. Hoje, quinze anos depois e com sessenta e seis anos de idade, a artista sente-se desejosa, curiosa e na urgência de falar tudo aquilo que não era possível. Sem medo nem vergonha, com muita mais ousadia do que antes, algo que, segundo a artista, a idade permite. “Quero que saia o que reprimi, talvez em imagens, sei lá. Não com o desejo de reviver, não, mas de falar o que não falei na hora em que tive que fazê-lo”. (CARBONE, 2019)

Conecto o desejo e a necessidade da artista de fechar o ciclo ao recriar *Paso Doble* no momento atual com a força e a re-emergência dos feminismos contemporâneos, dos movimentos sociais, as demandas dos grupos LGBTQI, da mudança das leis em favor da União civil e do casamento homoafetivo em alguns países¹³² da nossa região. Apesar da igreja católica possuir ainda fortíssima influência sobre nossos estados “laicos”, e da violência homofóbica na América Latina parecer não ter fim, são os corpos tomando as ruas (e as redes sociais) que fazem a luta e a resistência cotidianas. Diferentemente da minha geração - eu nasci em 1981 - que cresceu em silêncio e fora das ruas num Peru tomado pelo terror e múltiplas desigualdades, o feminismo contemporâneo vem sendo construído dia a dia na prática, com o corpo na rua e mais interconectado e abrangente em suas demandas. “A

¹³² Uruguai foi o primeiro país da América Latina a contar com uma lei de união civil entre pessoas do mesmo sexo, sendo inclusive em 2013 que o parlamento aprovou o casamento homoafetivo. Até o momento juntaram-se à lista Argentina, Brasil, Costa Rica, México (apenas em alguns estados), Colômbia, Chile e recentemente Equador. Do outro extremo figura Guiana, o único país latino-americano que considera, oficialmente, a homossexualidade crime. “Além disso, o país possui uma legislação que proíbe que transexuais possam se vestir com roupas de acordo com o gênero com o qual se sentem identificados, uma lei que é da época da colônia britânica”. Ver: <https://epoca.globo.com/da-prisao-ao-casamento-as-relacoes-homoafetivas-em-nove-paises-das-americas-23760704>.

juventude feminista peruana parte da experiência e não está necessariamente ligada à academia ou aos estudos de gênero”. (QUIRÓZ-PÉREZ, 2017) E como coloca a pesquisadora Lissell Quiroz-Pérez, é o conceito de *sororidade* o que caracteriza o feminismo contemporâneo não apenas no Peru, mas na América Latina.

Os coletivos de ativistas jovens no Peru procuram criar relações positivas que gerem posicionamento político e ações em ruptura com a de outros grupos políticos tradicionais e / ou principalmente masculinos. Nesse sentido, eles privilegiam as performances ou operações de conscientização pública, como no caso de campanhas contra o aborto ou feminicídio. (QUIROZ-PÉREZ. 2017)

Em relação às demandas específicas pela igualdade de direitos da população LGBTIQ o Estado peruano tem ainda uma enorme dívida e mostra-se desinteressado nos projetos de lei. Em entrevista recente, o atual congressista Alberto De Belaúnde lamentou que os debates sejam constantemente ignorados, “temos uma série de projetos apresentados (no parlamento) que infelizmente dormem no país. Exigimos que esse debate (da lei do casamento homoafetivo) possa acontecer na próxima legislatura”. (DE BELAÚNDE, 2019) Por outro lado, as praças públicas do país começam a ficar lotadas de manifestantes em favor dos direitos dos gay, lésbicas, bissexuais, pessoas trans e de gênero não binário, isto é, em favor dos direitos humanos. Porque infelizmente as pessoas não heterossexuais no Peru, no grande imaginário social, ainda são vistas respectivamente como “marginais”, “desviadas”, promíscuas, impróprias para formar uma família, etc. A homofobia e o preconceito são enormes, tão grandes quanto a visibilidade dos corpos que resistem e exigem igualdade e respeito. Recentemente, no marco da última marcha do orgulho gay em Lima, representantes dos coletivos LGBTIQ e suas comunidades ingressaram na praça Bolívar (praça do Congresso da República) e fizeram um ato simbólico, um ato de presença com a permissão do presidente do congresso para convocar à população a participar da marcha que aconteceu no passado 29 de junho de 2019¹³³. Enquanto a lei continua aguardando que os poderosos acordem, as pessoas trans no Peru podem mudar seus nomes e sexo na sua identidade desde o ano 2016, mas as exigências para tais mudanças acontecerem e para uma pessoa poder ser reconhecida perante a lei são violentas e humilhantes. É preciso, como menciona o informe de Ruggiero e

¹³³ “Além de uma conferência de imprensa sobre a mobilização, os congressistas da República receberam uma petição em apoio à incorporação da abordagem de gênero não apenas na educação, mas em todas as políticas públicas adotadas pelo Estado peruano. Da mesma forma, busca-se lembrar que, até o momento, quatro projetos de lei relacionados aos direitos da população LGTBI não foram discutidos. Estas são as iniciativas de casamento igualitário, lei contra crimes de ódio, união civil e lei de identidade de gênero”. Ver: <https://www.nodal.am/2019/06/peru-por-primera-vez-la-comunidad-lgbti-ingresa-a-la-plaza-del-congreso-en-la-previa-a-la-18-marcha-del-orgullo/>.

Kierbel, um certificado de disforia de gênero ou provas de mudanças corporais. “O estado permitirá que você mude de uma categoria para outra, se e somente se, você aceitar que marquemos seu rosto. Apenas humilhado você pode tentar fazer parte do nosso Estado”. (RUGGIERO e KIERBEL, 2019)

E é que devemos celebrar os avanços que distorcem a letra da lei para fazer entrar a dissidência, mas também tomar cuidado para distorcer nossos corpos e as produções culturais e sexuais para fazê-las entrar na letra da lei. Exortar o crescente reconhecimento de múltiplas identidades continua sendo um caminho, porque isso nos permite cuidar uns dos outros de toda a desigualdade e vulnerabilidade em que vivemos, quando não da marginalidade direta. (RUGGIERO e KIERBEL, 2019, tradução minha¹³⁴)

No Brasil, a roteirista e pesquisadora de cinema Érica Samert escreve em relação à militância feminista lésbica contemporânea: “por todo o país mulheres lésbicas resistem bravamente. Tecemos modos diversificados de enfrentar o retrocesso, visibilizando nossas existências, denunciando violências, formando redes de solidariedade, fortalecendo nossa autonomia”. (SAMERT, 2018, p. 379) Samert chama de “quarta fase do movimento lésbico no Brasil” ao ativismo que voltou a ter notoriedade a partir do ano 2015, em grande parte devido ao uso “das redes sociais como plataforma de comunicação; as festas como agenda política; a exaltação de uma cultura lésbica do orgulho; a volta de coletivos atuantes (...)”. (SAMERT, 2018, p. 384) Para Violeta Barrientos são as ativistas jovens - independente de se auto-definirem ou não como feministas -, quem estão levando à frente as bandeiras relacionadas à sexualidade e a repensar os gêneros, “trata-se não apenas de mulheres, mas de homens e mulheres jovens questionando as problemáticas de gênero”. (BARRIENTOS, 2014, p. 5)

As conversas sobre o futuro de *Paso Doble*, sobre recriar para reivindicar o direito de dizer, para iniciar um processo de cicatrização das feridas abertas, tornam evidentes a importância do ato de lembrar, da viagem à infância da artista através da memória que o processo artístico implica, e penso a performance como o lugar de organização afetiva de toda a raiva que o sistema nos causa. As conversas sobre o futuro de *Paso Doble*, e da ousadia que a idade trouxe para Mirella Carbone, para continuar criando e combatendo o machismo, a violência, a heteronormatividade e a Igreja católica através do movimento, do gesto, me

¹³⁴ No original: “Y es que debemos festejar los avances que tuercen la letra de la ley para hacer entrar la disidencia, pero también cuidarnos de torcer nuestros cuerpos y producciones sexuales-culturales para hacerlas entrar en la letra de la ley. Instar al reconocimiento cada vez mayor de las múltiples identidades sigue siendo un camino, porque eso nos permite cuidarnos entre tod*s de la desigualdad y vulnerabilidad en la que vivimos, cuando no de directa marginalidad”. (RUGGIERO e KIERBEL, 2019).

fazem pensar na potência da música e das letras saindo do corpo (e das mãos) da artista e compositora mexicana Liliana Felipe¹³⁵, que resiste ao poder cantando, por exemplo, “*demasiado mediocres para ser los dueños de la realidad*” (muito mediocres para serem donos da realidade), e que provoca incêndios toda vez que toca piano. Foi especialmente a música “*cuando cumpla los ochenta*”¹³⁶ (quando eu completar oitenta), de Felipe, que inspirou - e inspira - Carbone para continuar o infinito processo de descolonizar seu corpo todos os dias na dança, no movimento e na ação. Corpo que, a meu ver, é em si mesmo, um acontecimento político, estético, performático, a luta e a resistência, a visibilidade e a possibilidade em meio ao apagamento sistemático e violento de velhice, dos corpos “velhos”, “assexuados”, sem sensualidade, sem tesão e sem beleza.

O corpo e os passos de Carbone ao longo dessas páginas, os passos bailados, os recolhidos, os chorados, os lembrados, os presentes e os que virão transbordam em minha escrita e em meu pensamento. Os passos de *Paso Doble*, os de Mirella Carbone, talvez sejam parte dos “passos dados adiante”, como sugere Suely Rolnik, de um trabalho que envolve a descolonização diária do nosso inconsciente. (ROLNIK, 2018) Os passos da artista são “mais uma partícula do regime dominante em nós e fora de nós que se dissolve” (ROLNIK, 2018, p. 145), e levam-me à oitava sugestão de Rolnik para continuar descolonizando o inconsciente, para continuar - eu acredito - parindo corpos outros na performance: “não abrir mão do desejo em sua ética de afirmação da vida, o que implica mantê-la o mais possível fecunda a cada momento, fluindo em seu processo ilimitado de diferenciação de formas e valores”. (ROLNIK, 2018, 196) *Paso Doble* seria, também, e porque não, um acontecimento, uma performance-parto.

*Cuando, cuando cumpla los ochenta
me pondré calzones rojos, y sandalias satinadas
y saldré por las iglesias a reirme de las mochas
a escupirles el mandato cuando, cuando, cuando*

Cuando cumpla los ochenta y me robe las limosnas

¹³⁵ Liliana Felipe (1954), é cantora, pianista, compositora e ativista argentina naturalizada mexicana. É feminista, lésbica e casada com a atriz, performer e atual senadora da República do México Jesusa Rodríguez. Suas letras criticam de maneira brilhante o capitalismo, o patriarcado, a igreja, as injustiças sociais, a permanente imposição colonial nas Américas e o atropelamento aos direitos humanos, uma luta contra o esquecimento, a resistência ao silêncio.

¹³⁶ Para ouvir a música acessar o link: https://www.youtube.com/watch?list=RDXD3gGiT_Qng&v=XD3gGiT_Qng.

*de la iglesia de la esquina y me tire al monaguillo
en mitad del evangelio, y que venga nuestro reino
venga, venga, venga*

*Sí, será mi herencia unos calzones rojos
un montón de santos rotos y el condón del monaguillo
Sí, seré una vieja loca, vieja escupe curas
vieja puta, desalmada, vieja pero*

*Cuando cumpla los ochenta
voy a ser un mal ejemplo, me voy a meter al templo
a gritarle a Torquemada: vete mucho a la chingada!
y agarrada de una vela, en la punta del altar
yo se los voy a enseñar*

*Sí, será mi herencia unos calzones rojos
un montón de santos rotos y el condón del monaguillo
Sí, seré una vieja loca, vieja escupe curas
vieja puta, desalmada, vieja pero no pendeja.
Liliana Felipe¹³⁷*

¹³⁷ Quando, quando eu completar oitenta
usarei calcinhas vermelhas e sandálias de cetim
e sairei pelas igrejas para rir das hipócritas
vou cuspir no seu mandato quando, quando, quando.

Quando eu completar oitenta e roubar esmolas
da igreja da esquina e foder o coroinha
no meio do evangelho, e deixa o nosso reino vir
venha, venha, venha

Sim, minha herança umas calcinhas vermelhas
um monte de santos quebrados e a camisinha do coroinha
sim, eu serei uma velha louca, velha cuspe padres
Velha puta, sem coração, velha mas

Quando, quando eu completar oitenta
serei um péssimo exemplo, vou entrar no templo
Para gritar ao Torquemada: vá para o inferno!
E segurando uma vela, na ponta do altar
eu vou lhes mostrar...

Sim, minha herança umas calcinhas vermelhas
um monte de santos quebrados e a camisinha do coroinha
sim, eu serei uma velha louca, velha cuspe padres
Velha puta, sem coração, velha mas não descarada. (tradução minha).

Instruções de sutura: Passos para fechar o corte

Parece que chegamos a algum (não)lugar, parece. Após um longo trajeto de aberturas, vazamentos, quedas, desvios, paradas, respiros, rachaduras e feridas abertas a sensação é de estar-entrando-em trabalho de parto para dar à luz um cúmulo de palavras. Palavras performadas, palavras encarnadas, suadas, choradas, exaustas, doloridas e vivas. Corpo-palavras para encontrar rotas alternativas ou bons desvios para driblar os percursos esburacados que ainda precisamos percorrer. Mas como é difícil fechar, contrariamente a tudo que alguma vez pensei sobre esse momento de “concluir”, momento em que devia chegar resolvida, experiente, pronta para concluir mesmo. Não. O corpo que agora sou é, definitivamente, outro, um corpo outro daquele do “antes dessa travessia”. Sou um corpo fortemente atravessado, atingido, exaurido. Sou um corpo (in)consciente, transbordado e novamente perfurado de perguntas, sentimentos à flor de pele, à flor dos ossos, de órgão e músculo. Se há algo que posso dizer para começar esse fechamento provisório não é uma conclusão, palavra que, admito, deixa-me um pouco nervosa, refere-me a rigidez... E a rigidez, como diz Anzaldúa, “significa a morte”. (ANZALDUA, 1987, p. 136) Prefiro dizer que os próximos passos para fechar cortes são sugestões ou “instruções sugeridas de sutura”, após ter afiado os ouvidos, expandido os olhares - em plural - e dialogado amplamente com três artistas da performance e da dança cujas presenças e trabalhos fizeram - fazem - tremer minhas estruturas, e, em ocasiões, produziram deslizamentos preciosos.

Vou me guiar pela cosmovisão andina cuja concepção do tempo é circular e espiral para ir para trás sem deixar o presente nem esquecer que há futuro. Há futuro?

O primeiro capítulo dessa dissertação foi o primeiro a ser escrito, o mais difícil em termos teóricos, porque não houve um processo nem um produto artístico a partir do qual começar a dialogar, o objetivo era apresentar algumas teorias e alguns pensamentos que considereí chaves para poder abordar as performances das artistas nos próximos capítulos. Isto é, compartilhar parte do pensamento descolonial e de teorias feministas não hegemônicas desenvolvidas por pensadorxs cujas vozes têm me ensinado os modos múltiplos como a violência e o poder, a colonialidade, operou e opera nas figuras e nas performances aqui analisadas. Acredito que o grande desafio foi - e é - deslocar as teorias do lugar “apenas das

teorias”, para entender melhor a operação da colonialidade nos projetos propostos e, portanto, o processo de descolonização que a arte da performance possibilita. Houve uma ruptura muito saudável quando a banca de qualificação sugeriu misturar um pouco mais aqueles pensamentos com a ação, aqueles pensadorxs com artistas-pesquisadorxs contemporâneos, e aqueles pensamentos com parte da minha história pessoal, de modo a apagar a ordem vertical do conhecimento, e assim ser mais consequente com a minha proposta: os corpos em processo de descolonização que as práticas artísticas situadas no campo da performance podem parir. Gostaria de dizer que tal contaminação me ajudou a encontrar um sentido para essa primeira parte do trabalho e reverberou até o final, embora ainda sinta necessário uma maior mixagem, fronteiras muito mais diluídas. Posso dizer algo que talvez pareça óbvio, mas foi aqui, neste trajeto afetivo-teórico - e ironicamente num espaço acadêmico - que entendi e entendo a performance como saber-do-corpo, sem hierarquia em relação a outros saberes. Chego neste ponto sentindo o peso da colonização que ainda habita não só meu corpo, mas a minha mente, o peso do inconsciente colonial capitalístico (ROLNIK, 2018) que me urge (des)habitar, e é a partir do mergulho profundo nas leituras e da imersão nas performances de cada artista que meu próprio processo de descolonização se manifesta, emerge e me faz perguntas.

Retomo brevemente o pensamento de Appadurai (2018) de “ir ao Sul da teoria” ao invés de pensarmos em “teorias do Sul”, pois me ajudou a entender o que significa ir ao Sul das práticas e dos processos artísticos de Santos, Galindo e Carbone. Ir ao Sul de *Viril e Fállica*, *Presencia* e *Paso Doble* foi olhar para elas sob uma perspectiva desestabilizadora do sistema e da norma, e prestar atenção para os sinais contracorrentes de que são feitas. Então sugiro um primeiro passo: Tenhamos a coragem de habitar - juntxs - a contracorrente. É ali que enxergamos melhor a profundidade dos cortes, para depois imaginarmos a cura, é ali que desencadeia-se o processo de desprendimento, ali que surge a fragilidade como (novo) atributo da virilidade de Ana Luisa Santos, ali a vida-virilha. Ali os cento e vinte minutos de resistência ao Estado feminicida e patriarcal do corpo de Regina José Galindo, ali a artista reivindicando a vida, driblando a morte. É na contracorrente que os passos duplos de Carbone são reafirmados.

Se desde o começo tive a urgência, como artista e pesquisadora, de entender a performance como instrumento descoloniza(dor), e para isso pensei nas artistas aqui presentes cujo trabalho me parece visceral, justamente por colocarem seus corpos contracorrente

mostrando sua fragilidade, suas carnes vivas, seu sangramento, e concomitantemente se revelando no ato de fazer, hoje confirmo que aquilo é viável graças à presença do outro, juntxs. O outro como uma pequena comunidade transitória viva e ativa. E aqui retomo parte do pensamento esperançoso de Rita Segato, que no final do seu livro *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en ciudad Juárez* (2013) sugere reconstituirmos os tecidos comunitários atacados e desintegrados pelas intervenções coloniais, mantermos uma economia baseada na solidariedade e na reciprocidade, alegando que “somente comunidades com vigoroso tecido social, politicamente ativas e dotadas de uma densidade simbólica aderente têm a capacidade de proteger todas as suas categorias de membros”. (SEGATO, 2013, p. 87) A autora afirma que quando o Estado é capaz de oferecer isso “a morte como projeto é rejeitada”. (SEGATO, 2013, p. 87) As palavras da autora me emocionam e, embora sinta nelas algo de utopia porque nossos Estados hoje mostram-nos seu projeto de morte feroz e diariamente, acredito nelas e as vinculo ao sentido de comunidade que as artes do corpo e as performances aqui apresentadas criam, embora efêmeras. Sintopenso os trabalhos contra-hegemônicos das artistas como politicamente ativos, permeados de tal densidade simbólica que explode e transpassa, que nos interpela quando, por exemplo, o corpo nu de Ana Luisa Santos compartilha conosco sua vulnerabilidade e desconstrói a masculinidade tóxica que nela habita, ou quando Regina José Galindo usa treze vestidos de mulheres assassinadas e permanece em pé, em silêncio invocando toda a ancestralidade e a memória como um gesto que cura e que resiste ao projeto de morte do Estado guatemalteco e da América Latina. Quando Mirella Carbone usa o terno do pai ou quando simplesmente consegue se fundir com a boneca de giz e abraça, radicalmente, a ternura e seus amores. Sugiro que todos esses gestos - entre outros que compõem as performances - resultam, a meu ver, contra-insurgentes e restauradores de tecidos fragmentados de nossa comunidade, os reconheço como gestos feministas descoloniais.

A tentativa, nesse último momento da pesquisa, é encontrar pontos de conexão e de reunião das artistas e suas práticas, pontos onde as teorias feministas e descoloniais são o apoio, a estrutura que acolhe a (des)estrutura que suas performances causam. É assim que retomo uma importante reflexão de Yuderkys E. Miñoso, presente em mais de uma ocasião ao longo do trabalho. Miñoso (2012), como feminista descolonial, argumenta que a opressão

opera de maneira co-constitutiva e interdependente. Como é que essa operação se dá nas artistas aqui estudadas? Nesse sentido, visualizo e penso os diferentes tipos de dominação que cada artista traz como entrelaçados, dependentes um do outro e próprios do sistema moderno colonial do gênero - ocidental - proposto por Lugones (2014). Isto é, dialogar com esses trabalhos a partir de uma perspectiva feminista outra permite-me entender o seguinte: A subjetividade dissidente do gênero e do sexo ou a masculinidade *queer* que Santos performa, junto com a presença das mulheres e meninas assassinadas pelo fato de serem mulheres (indígenas, mestiças, brancas, pobres, privilegiadas, jovens, crianças, deficientes, ativistas, empoderadas, viciadas, estudantes, etc.) que Galindo performa para evidenciar a violência patriarcal e a ausência do Estado, e as resistências ao sistema capitalista burocrático e heteronormativo, e à imposição identitária que vemos nos devires de Mirella Carbone através de seus múltiplos e contraditórios passos, as três figuras juntas, fazem parte de uma luta contra o regime colonial capitalista situadas num feminismo cujo(s) novo(s) sujeito(s) não são mais apenas “as mulheres”. São o homenzinho ambíguo de terno branco, a mulher *maya* que trabalhou nas *maquilas*, a lésbica que não se sente mulher nem homem nem apenas lésbica, mas um trânsito contínuo sem destino fixo, a lésbica que resiste ao silêncio da sociedade. Essas opressões tanto quanto suas lutas pelo direito à existência têm lugar sob o guarda-chuva feminista descolonial, interseccional, lésbico e antirracista. Cito Miñoso porque suas palavras refletem o que sinto sobre expor as feridas abertas, para depois ver a cicatriz.

“Elas, você, estamos aqui, não porque ocupamos lugares ‘exclusivos’ de opressão ou privilégio; estamos aqui porque estamos comprometidas em combater o que produz esses lugares diferenciados onde nos encontramos”. (MIÑOSO, 2012, p. 165)

Para Silvia Rivera Cusicanqui não há fronteiras entre o ritual e o pensamento, é por isso que inicia e finaliza tudo fazendo conjuros¹³⁸. Inspirada em Cusicanqui e seu pensar-fazer que dilui as fronteiras do saber, chego ao “final” dessa viagem intuindo que, talvez, não existem tais fronteiras entre a performance e o pensamento. É sem dúvida uma reflexão sentipensante, mas que permite-me acreditar que todo esse exercício esquizofrênico e compulsivo de palavras pensadas, sentidas e escritas fazem aqui algum sentido. Mas o sentido está nos

¹³⁸Informação extraída do documentário *Mar Arriba: Los conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui* (2012). Disponível em: <http://otramerica.com/multimedia/video/mar-arriba-los-conjuros-de-silvia-rivera-cusicanqui/1914/3358>.

corpos em estado de performance que as artistas apresentam, e é nesse estado de performance que fazem o conjuro. Sugiro que cada uma das performances aqui apresentadas seja, então, um conjuro íntimo e compartilhado de descolonização que só pode acontecer, como coloca Rolnik (2018) no território das micropolíticas. O exercício de imaginar *Vida-Virilha*, *Presencia* e *Paso Doble* como territórios férteis de descolonização do corpo e da subjetividade é infinito e é coletivo, porque “esse regime de inconsciente não para de alastrar-se por todo o planeta, contaminando as subjetividades e conduzindo o desejo a desviar a pulsão vital de seu destino ético”. (ROLNIK, 2018, p. 199) É por isso que talvez seja tão difícil fechar. Mas não nos esqueçamos dos conjuros até agora feitos, inclusive, penso neste momento da madrugada em que não percebo mais distância, nem fronteira entre as letras, as imagens, o som das palavras, o som da escrita e meu corpo inteiro, penso que, talvez, esse trabalho acadêmico que precisa terminar agora poderia ser um grande conjuro afetivo feito de cortes e suturas. Um conjuro de corpos contracorrente.

Referências bibliográficas

AIRES, Suely. Corpos e sujeitos: O corpo feminino não pode mais ser pensado como materialidade biológica, de algum modo, predefinida. **Revista Cult**, ano 21, n. 238. São Paulo, set. 2018, p. 29-32.

AMISH, Candice. The Limits of Witness: Regina José Galindo and Neoliberalism's Gendered Economies of Violence. In: DIAMOND, Elin ed al. **Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times**. London: Palgrave macmillan, 2017.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands: The New Mestiza = la Frontera**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

APPADURAI, Arjun. Ecos do Atlântico Sul. Entrevista com Arjun Appadurai. **C & América Latina**, abr. 2018. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/arjun-appadurai-the-relevant-issue-is-rich-versus-poor/>. Acesso em: 15 maio, 2018.

BADDELEY, Oriana. Teresa Margolles and the Pathology of everyday Death'. *Dardo magazine*, nov. 2016.

BAL, Mieke. **Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje**. Murcia, España: Cendeac, 2009. Disponível em: http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/Mieke_Bal_concepts.pdf. Acesso em: 05 set. 2018.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro descolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n.11. Brasília, maio-agosto 2013, p. 89-117. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522013000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 01 set. 2018.

BARRIENTOS SILVA, Violeta; MUÑOZ CABREJO, Fanny. Un bosquejo del feminismo(s) peruano(s): los múltiples desafíos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 637 - 645, mai/ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v22n2/a15v22n2.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BARRIG, Maruja. La persistencia de la memoria: Feminismo y Estado en Perú de los noventa. **Revista Debate Feminista**, Cidade do México, ano. 19, vol. 37, p. 213 - 246, abr. 2008. Disponível em: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/037_15.pdf. Acesso em: 01 ago. 2019.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In: AZEVEDO, Carlito, SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tania (Org.). **Vozes Femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001, p. 378 - 402.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

———. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

———. Atos performativos e constituição de gênero - Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: **Gênero, cultura visual e performance: Antologia crítica**. Minho: Edições Humus, 2011, p. 69-88.

CAN, Isaac E. Carrillo. El erotismo andróginx en la cosmovisión y lenguaje maya. In: FERRERA-BALANQUET, Raúl (Org.). **Andar Erótico Decolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

CARBONE, Mirella. **Entrevista a Mirella Carbone**. Entrevista concedida à Tatiana Fuentes. Lima: 2008. Disponível em: <http://archivoarte.uclm.es/textos/entrevista-a-mirella-carbone/>. Acesso em: 28 jun. 2019.

CARBONE, Mirella; BONOMINI, Sandra. **Entrevista com Mirella Carbone**. Lima - Rio de Janeiro: 2017 - 2019. Manuscrito inédito.

CHÁVEZ, Daniel B. Devenir Performerx: Hacia una erótica soberana Descolonial Niizh Manitoag. In: FERRERA-BALANQUET, Raúl (Org.). **Andar Erótico Decolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2015.

COSTA, Pêdra. **Manifesto contra os desejos capitalistas** (2014). Disponível em: <http://pedrapedro.blogspot.com/2014/02/manifesto-contra-os-desejos-capitalistas.html>. Acesso em: 27 ago. 2019.

COHEN, Renato. Performance como Linguagem: Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity politics, and Violence Against Women of Color. **Stanford Law Review**, v.43, n. 6, 1991.

———. **The urgency of Intersectionality**. TED conference, TEDWomen 2016. Disponível em: https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality. Acesso em: abr. 2018.

CUNHA, Eduardo Leal. A normalização das homossexualidades e os destinos do masculino: O colapso da lógica identitária pode ser o pivô da “crise” do homem e se sua instável figura. **Revista Cult**. Ano 22, n. 242. São Paulo, p. 25-27, fev. 2019.

CURIEL, Ochy. La descolonización desde una propuesta feminista crítica. In: **Feminista Siempre: Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala**. Las Segovias, ACSUR, 2015. p. 11-22.

———. **La Nación Heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación**. Bogotá: Brecha Lésbica y La Frontera, 2013.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

———. **Diálogos entre Silvia Rivera Cusicanqui y Silvia Federici**. XVIII Feria Internacional del libro FIL Zócalo, Ciudad de México: 2018. Disponível em : <https://vimeo.com/296463065?fbclid=IwAR2lBVIg5B-OvRretIQg0idlPLYV2DWsWiczeBjwpGtlAIR9KXptDpOKzEk>. Acesso em: 26 out. 2018.

———. **Silvia Rivera Cusicanqui dialoga con Oído Salvaje**. Entrevista concedida ao Centro Experimental Oído Salvaje. Guayaquil: 2012. Disponível em: <https://vimeo.com/45483129>. Acesso em: 06 oct. 2018.

———. **Los saberes compartidos de Silvia Rivera Cusicanqui**. Entrevista concedida à Zuirí Méndez, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g3DUsv7udNs>. Acesso em: 06 oct. 2018.

———. **Mar Arriba: Los Conjuros de Silvia Rivera Cusicanqui**. Documentário. California: 2012. Disponível em: <http://otramerica.com/multimedia/video/mar-arriba-los-conjuros-de-silvia-rivera-cusicanqui/1914/3358>. Acesso em: 03 set. 2019.

DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia, vol.4**. São Paulo: Coleção TRANS, 1997.

D'EMILIA, Dani; CHÁVEZ, Daniel B. **Ternura Radical**. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1XgQVV1KOIIIOCyqKAexgaWu6g9KokAnh/view?usp=drive_open. Acesso em: 27 jul. 2019.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

———. Entre Escrita Performantiva e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607/1728>. Acesso em: 21 jul. 2019.

FISHER, Stela. A crescente disseminação dos estudos feministas na pesquisa em Artes Cênicas e suas contribuições para a criação de ações disruptivas institucionais. **Revista Urdimento**, v.3 n.33, Florianópolis, p. 296-310, dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018296/9464>. Acesso jan. 2019.

FOSTER, Susan Leigh. Coreografiar la historia. In: NAVERÁN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo. **Lecturas sobre Danza y Coreografía**. ARTEA Editorial: Madrid, 2013.

GALINDO, María (Mujeres Creando). La revolución feminista se llama despatriarcalización. In: **Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala**. Las Segovias, ACSUR, 2015. p. 27-50.

GALINDO, Regina José. **Telarañas**. Antigua Guatemala: Del Pensativo, 2015.

GALINDO, Regina José; BONOMINI, Sandra. **Entrevista com Regina José Galindo**. Rio de Janeiro - Antigua: 2018 - 2019. Manuscrito inédito.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del Performance. **Revista Horizontes Antropológicos**, ano 11, n.24. Porto Alegre, 2005. p. 199-226. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010&lng=pt&nrm=iso&tlng=es. Acesso em: dez. 2018.

GRIJALVA, Dorotea A. Gómez. Mi cuerpo es un territorio político. In: Miñoso Yuderkys Espinosa Et al. **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

JONES, Amelia; Erin SILVER. Historia da Arte Feminista Queer, uma genealogia imperfeita. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). **História da Sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, p. 240-271, 2017.

KUNHERT, Duda et al. Palavra Forte. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1ra ed. Sao Paulo: Companhia das Letras, p. 75-238, 2018.

LAGE, Mariana. **Haikais de (não) amor e outras coisas**. Belo Horizonte: Ed. do autor, 2015.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In: **Tendências e Impasses: O feminismo como crítica da cultura**. (Org.) Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si: uma tentação contemporânea**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

LEPECKI, André. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. In: NAVERÁN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo. **Lecturas sobre Danza y Coreografía**. ARTEA Editorial: Madrid, 2013.

LUTTERBACH, Ana Lucia. O feminino de ninguém: A anatomia não diz, a biologia também não sabe dizer o que é a mulher, nem a psicologia. E a psicanálise? **Revista Cult**. Ano 21, n. 238. São Paulo, set. 2018. p. 26-28.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, v.22 n. 3. Florianópolis, 2014. p. 935-952. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>. Acesso jun. 2018.

_____. Colonialidad y Género: Hacia un feminismo descolonial. In: MIGNOLO, Walter (Org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. La descolonización y el giro des-colonial. **Revista Tábula Rasa**, n.9. p. 61-72, 2008. Disponível em: <http://dev.revistatabularasa.org/numero-9/04maldonado.pdf>. Acesso em 01 dez. 2018.

MATAMALA, Carolina. Cuerpos y resiliencia, Regina en la mira. **Artishock Revista de Arte Contemporáneo**, ago. 2017. Disponível em: <http://artishockrevista.com/2017/08/11/regina-jose-galindo-documenta-14/>. Acesso em: 18 jun. 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **The age of humanism is ending**. Mail & Guardian, dez. 2016. Disponível em: <https://mg.co.za/article/2016-12-22-00-the-age-of-humanism-is-ending>. Acesso em: 13 jun. 2019.

MIGNOLO, Walter. **Género y descolonialidad** (Comp.). Buenos Aires: Del Signo, 2014

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. De porqué es necesario un feminismo descolonial: diferenciación, dominación co-constitutiva de la modernidad occidental y el fin de la política de identidad. **Revista Solar**, v.12, n.1, p. 141-170, Lima, 2016. Disponível em: <http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/9-De-por-qué-es-necesario-un-feminismo-descolonial...Yuderkys-Espinosa-Miñoso.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2018.

_____. El futuro ya fue: Una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer indentitarias en Abya Yala. In: FERRERA-BALANQUET, Raúl (Org.). **Andar Erótico Decolonial**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, p. 21 - 37, 2015.

_____. No ser mujer o la disyuntiva lesbiana. **III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género**, Córdoba, octubre 2017. Disponível em: http://www.academia.edu/1097685/No_ser_mujer_o_la_disyuntiva_lesbiana. Acesso set. 2018.

_____. **Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina**. Buenos Aires - Lima: En La Frontera, 2007.

MOARQUECH FERRERA-BALANQUET, Raúl. (Org.) **Andar Erótico Decolonial**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, p. 39- 71, 2015.

MOHANTY, Chandra Talpade. Bajo los ojos de occidente: academia feminista y discurso colonial. In: **Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes**. Madrid: Cátedra, 2008.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. **32ª BIENAL DE SÃO PAULO**, Oficina de Imaginação Política, 2016. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi. Acesso em: 27 ago. 2019.

MORAGA, Cherrie; CASTILLO, Ana (ed.). La Güera. In: **Este puente mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos** (1981). San Francisco, CA: ISM Press, 1988. p. 19- 28.

PALERMO, Zulma. El arte latinoamericano en la encrucijada descolonial. In: PALERMO, Zulma (Org.) **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

PANAMBY, SaraElton et al. Pesquisa em performance: encontro, palavra e corpo. **Revista brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 4, n.3, p. 569-596, set/dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbep/v4n3/2237-2660-rbep-4-03-00569.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.

PLACIDO, Olin. **Procesos creativos: Mirella Carbone**. Blog LACASAQUEBAILA, jun. 2008. Disponível em: <http://www.lacasaquebaila.com/2008/06/procesos-creativos-mirella-carbone.html>. Acesso em: dez. 2017.

PRECIADO, Paul B. **Manifiesto Contrassexual: prácticas subversivas da identidade sexual**. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. *Testo Yonqui: Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2017.

_____. Entrevista a Paul B. Preciado. **Terricolés / Betevé**. Jun. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/04Uibmsg0zc>. Acesso em 02 ago. 2018.

_____. Beatriz Preciado en conversación con Marianne Ponsford. **Hay Festival Colombia**, fev. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/4o13sesqsJo>. Acesso em 05 ago. 2017.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. **Revista Perú Indígena** v.13 n. 29. Lima, p. 11-20, 1992.

_____. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas**. Buenos Aires: CLACSO, p. 201-246, 2000.

_____. “Bien vivir”: entre el desarrollo y la des/colonialidad del poder. In: **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, p. 848-859, 2014.

_____. Colonialidade/Descolonialidade do Poder. **Conferencia no Fórum Social Mundial GRAP**, Assunção Paraguai, ago. 2010. Disponível em: <https://youtu.be/slD-iPiGgmY>. Acesso em: 10 ago, 2018.

QUIROZ-PÉREZ, Lissell. Del centro a las márgenes. Los feminismos de Perú y México de los 70 a la actualidad. **Amerika (Online)**, 16/2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/8056>. Acesso em: 15 jul. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas: Revista de estudos gays**, v.4 n.5, p. 17-44, Natal, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em 15 dez. 2018.

RIOS, Luisa Cantú. **Teresa Margolles: carne muerta como alegoría a lo fallido**. Spleen! Journal, 2013. Disponível em: https://www.vice.com/es_latam/article/avpmje/teresa-margolles-carne-muerta-como-alegoria-a-lo-fallido. Acesso em: 03 jun. 2019.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n1- edições, 2018.

_____. Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, v.1 n. 2, p. 241-251, São Paulo: set./fev. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/article/view/38134/25870>. Acesso em fev. 2018.

RUGGIERO, Francesca; KIERBEL, Valeria. Panorama em matéria legislativa de identidade de gênero. FUGA, **Revista Juguiana de Psicología, Género y Culturas Disidentes**. Maio, 2019. Disponível em: <https://revistafuga.home.blog/2019/05/30/panoramica-en-materia-legislativa-de-identidad-de-genero/>. Acesso em: 28 jun. 2019.

SAMERT, Erika; TEDESCO, Marina Cavalcanti et al. Palavra Forte. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1ra ed. Sao Paulo: Companhia das Letras, p. 75-238, 2018.

SANTOS, Ana Luisa; BONOMINI, Sandra. **Entrevista com Ana Luisa Santos**. Rio de Janeiro - Belo Horizonte: 2018. Manuscrito inédito.

SEGATO, Rita Laura. **Contrapedagogías de la crueldad**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

_____. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

_____. **Qué es un Femicidio: Notas para un debate emergente**. Série Antropologia, Brasília: 2006. Disponível em: <https://www.nodo50.org/codoacodo/enero2010/segato.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2019.

_____. Entrevista a Rita Segato. **Rita Segato y pensar el feminismo**. Revista Caretas Ilustración Peruana. Agosto, 2019. Disponível em: <https://caretas.pe/nacional/rita-segato-y-pensar-el-feminismo/>. Acesso em ago. 2019.

SPINELLI, Miro. **Da Abertura à Despossessão: uma performance escrita em cinco movimentos**. Dissertação. 2018. 99f. (Mestrado em Artes da Cena) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2018.

TAYLOR, Diana. **Performance**. 1ra. ed. - Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

VARGAS, Virginia. **Horizontes del feminismo peruano**. Entrevista concedida ao Centro Latino-americano em Sexualidade e Direitos Humanos - CLAM, jan. 2008. Disponível em: <http://www.clam.org.br/destaque/conteudo.asp?infolid=3671&sid=51>. Acesso em: 05 set. 2019.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Madrid: EGALES, 2006.

Websites das artistas

Ana Luisa Santos: <https://www.anasantosnovo.com>.

Regina José Galindo: <http://www.reginajosegalindo.com>.

ANEXO A - ENTREVISTAS

ENTREVISTA COM ANA LUISA SANTOS

Rio de Janeiro - Belo Horizonte, 2018

SANDRA: Vamos começar falando da dramaturgia em VIRIL. Porque quando a gente pensa na construção de uma performance, no processo de criação geralmente você não pensa num texto. Pode trabalhar texto mas é raro uma performance ter o texto como um dos elementos principais da ação, então eu gostaria que você falasse um pouco mais que sobre esse impulso e da centralidade da construção do texto (dramaturgia). O quê é que seria dramaturgia para performance?

ANA: Eu acho que tem dois movimentos aí, tem duas questões assim, talvez até três movimentos. O primeiro movimento é um desejo artístico de articular, de perfurar, de hibridizar as linguagens, então isso que você falou da performance que às vezes não é pensada como texto, a palavra como material da performance é uma coisa também que eu quis driblar, digamos assim. Porque não? Então o primeiro movimento eu acho que seria esse desejo artístico de articular essas duas atuações como performer, como escritora, como dramaturga trabalhar esse material da palavra, do texto como material de performance também, e nesse sentido de articular a dimensão da voz que é corpo também, voz é corpo na ação performática. Então tem esse desejo artístico, essa intenção.

O segundo movimento de que poderia pensar essa articulação de dramaturgia e performance vem de uma ideia de complexificar o processo de criação em performance pensando, do ponto de vista dramático que eu entendo como gráficos de energia também na cena, de momentos, de articulações, de transições, de passagens, que a gente pode pensar do ponto de vista do teatro que acontece muito com articulação de cenas e tal, e que na performance isso pode estar também no sentido de pensar o que é que se potencializa, o que é que se deseja no sentido de construção de imagem, de construção de como uma imagem começa, como termina, de como é que se faz uma transição de algo para outra coisa ... então acho que é uma contribuição interessante às vezes de se pensar a performance desde esse ponto de vista de dramaturgia, dependendo da complexidade da ação mesmo. Então é algo que eu, ao longo do tempo fui estudando e tentando pensar algumas vezes a partir disso também, do que é mais interessante principalmente do ponto de vista dos gráficos de energia.

O terceiro movimento tem a ver com essas duas coisas (movimentos) que é, a partir de essa intenção do primeiro movimento de utilizar a palavra, a voz como materialidade da performance, de realmente colocar a ação performática nessa ação de dizer também. De falar, de propor, de fazer a palavra performar.

SANDRA: Sem necessariamente chegar a construir uma personagem, não é?

ANA: Exatamente, não, não tem a ver com personagem. Tem a ver com fazer a palavra performar e a partir disso construir um texto. Aí a dramaturgia nesse sentido seria esse texto, essa construção textual, essas palavras que vão ser ditas, geralmente vão ser lidas, não vão ser exatamente decoradas, elas vão ser lidas, colocadas e a ideia é que elas (as palavras) afetem tanto o público, as pessoas que testemunham, assim como elas me afetam também durante a ação, no momento presente da ação. Então são as palavras que fazer também performar o corpo, fazem performar a voz, elas também me modificam ali e eu acredito que elas modificam quem está testemunhando, então eu também estou me ouvindo, né?, a escuta como ação performativa, porque o som perfura, o som entra dentro do corpo de uma maneira muito potente, acho que a escuta é uma ação que demanda muita coragem assim, então eu estou me ouvindo e estou propondo essa ação performativa também do público. Tem algum tempo que eu venho trabalhando com performances que eu chamo inclusive de “palestras-performances”, que são essas ações em que eu apresento falas... (risos)... falos, falas-falos, né? “ex-falos”, “anti-falos”... como acto performativo. E aí nesse caso tem alguns contextos e articulações da forma como essa performatividade vai se dar. Essa leitura, essa apresentação, essa realização desse texto. Então, no caso de VIRIL por exemplo, ela vem de uma forma que eu entro nua no espaço carregando um *laptop*, e aí tem um vaso sanitário e aí eu me sento no vaso sanitário, abro o computador, ligo o computador,

encontro o texto ali e a partir desse contexto, dessa situação começo a ler o texto, começo a realizar o texto na performance.

Então seriam esses três movimentos, mas claro que a gente pode também, a partir disso, desdobrar e acho que é muito interessante pensar na relação de sua pesquisa.

Quais seriam as possibilidades de pensar o que pode ser dramaturgia para performance. Eu acho que esta muito nessa relação de pensarmos a voz como corpo, e a voz que performa e a palavra que performa também. Ela não é uma voz simplesmente de um personagem, como você disse, ela é uma palavra que também transforma o performer, que esta ouvindo, quem propõe a escuta como ação performativa, que é não linear, e íntima de alguma maneira, tem uma relação de intimidade, uma relação de exposição, de entrega. Ela não simplesmente relata, ela tem, do ponto de vista da história da performance, da história dos atos de fala, essa intenção de transformação, de instauração de uma situação, e também de um exercício de uma singularidade da voz, do que acontece com a voz, como que a voz é corpo, como que o corpo é voz, como é que isso se integra e como é que você propõe esse desafio da escuta para si e pro outro. É talvez uma coisa que na história da performance não é tão, digamos, preponderante, a palavra do ponto de vista das artes visuais, plásticas. Mas eu acho que isso dentro da linguagem do teatro já vem sendo pesquisada, experimentada e como eu disse no início, essa relação de hibridização de linguagens que me interessa. POTENCIALIZAR A VOZ E A ESCUTA. E como que essas dimensões da voz e da escuta tem hoje uma dimensão política muito forte.

SANDRA: Justamente estava pensando quando você falou da questão da escuta e da voz, tentando relacionar mais com o tema da minha pesquisa, além da estrutura da construção do trabalho, a questão do conteúdo com os gestos, com as ações, com processos de descolonização que, a meu ver, o corpo vivencia aqui. Então penso na voz e na escuta que vem dos corpos chamados de “diferentes” ou marginalizados pela sociedade, mas que também buscam as margens como lugar *outro*. (Parto de pensar margem como potência). Como é que a voz ganha uma outra dimensão ao pensarmos num corpo e numa voz que querem ser ouvidos (um sujeito), tanto pelo outro como por si mesmo. Seria um pouco ir contra o aparelho que tenta, o tempo todo, silenciar, diminuir, na verdade extinguir!, a voz-corpo das “minorias”. O que é que o outro tem pra falar? Pode? A voz ali ganha outra dimensão, no sentido de também tentar descolonizar-se e se fazer ouvir. Democratizar a palavra, porque geralmente ela é dita/falada/gritada por pessoas que representam o aparelho de poder e superioridade, a norma que regula e disciplina na sociedade patriarcal. (o homem branco, cisgênero, heterossexual, burguês, classe média - alta).

ANA: Sim! É porque tem essa dimensão do teatro, por exemplo, como linguagem de ser muito texto-cêntrico... A performance de alguma forma rompeu com esse lugar e com essa hegemonia e com essa até linearidade de hierarquia de linguagens. Tem um livro, “vozes plurais”, de uma autora italiana (Adriana Cavagnero) que fala da singularidade das vozes, cada voz, cada timbre...

Como performer, é utilizar a palavra como material e potencializar a voz como corpo. Como escritora, é exercitar essa palavra numa dimensão do corpo, da corporeidade. Por que não? A palavra ajuda na articulação de um pensamento que é muito performance nesse contexto político. Criar um contexto de escuta, de presentificação da voz.

SANDRA: Que está muito patriarcalizado! (esse contexto).

ANA: Extato! Propor uma outra situação de escuta que crie uma diferença, que é extra-cotidiana, não é uma palestra. Palavra que invoca um deslocamento, um estranhamento, uma exposição, uma proximidade, um compartilhamento de experiência, uma nudez. Teve uma pessoa do *Bacurinhas* que falou uma coisa muito linda. Falou comigo que achou muito interessante porque, eu entrei no palco nua e tal, sentei, comecei... e aí comecei a falar... mas que quando eu comecei a falar de uma relação mais íntima, mais pessoal (e que entendo também que o pessoal é político, como você falou), que não é só uma coisa minha com certeza. Ela falou assim: “nossa, naquele momento você ficou tão nua”... ali eu pensei: “nossa, Ana está muito nua”.

Então, quer dizer, a palavra trouxe nudez...

SANDRA: Para um corpo nu... “a palavra trouxe nudez para um corpo nu”

ANA: Então é aí que você vê que é performativo. Porque a palavra performa nudez em mim. E ela percebeu isso! Porque ela sentiu uma nudez ali mais intensa, tipo “intensidades de nudez”. Entende? A palavra nesse caso, ela potencializa a performatividade da nudez no meu corpo. Eu já tava nua, numa situação muito vulnerável, mas ela percebeu uma gradação de nudez. E eu já entrei pelada. Achei muito bonito ela ter falado isso. Você ainda pode ficar ainda mais nua, assim como quando você tira o leite na sua performance... mais nua. Gradações, intensidades.

SANDRA: Então a pele pode ser um figurino que podemos furar e perfurar, esticar...

ANA: A voz e o texto como ação.

SANDRA: InterPelando.

ANA: Extamente. Não é um texto que descreve, que localiza, pelo contrário ele desloca, ele promove acontecimentos.

SANDRA: Retomando a questão temática e tentando conectar a fala e voz que sai do sujeito que enuncia, me lembro da afirmação de duas autoras, feministas, chave do feminismo descolonial, anticolonial... Rita Segato e Maria Galindo, ambas afirmam que uma das principais necessidades do feminismo contemporâneo é descolonizar + despatriarcalizar. E nesse sentido penso quem tem a palavra, quem é que vai falar, falar o que é importante, Quem tem a voz?

ANA: Sim. É uma estratégia *queer*. Você pegar um material ou um tipo de situação e você inverter o polo. Quem sempre fala, a coisa do falo (falo - fala). Inverter esse polo é uma estratégia *queer*. Utilizar uma situação, digamos assim, exploratória colonial para inverter o polo de energia, para provocar mudança, diferença. Eu vou utilizar isso, mas eu vou fazer outras coisas com isso. Eu vou mostrar vulnerabilidade a partir disso, vou compartilhar essa vulnerabilidade com as outras pessoas. Nesse caso, a fala e voz e o texto não constroem poder, justamente desconstrói poder, porque parte do fato de testemunhar a minha vulnerabilidade. Vou utilizar dessa expressão mas para fazer outra coisa com ela. O poder usado como outra coisa, para afirmar a vulnerabilidade compartilhada, a vida, a fragilidade... é um outro tipo de força, da redenção, da reparação. Nesse caso a palavra constrói potência, potência de vida, de cura, de invenção, de criação. Nesse caso a palavra não é discurso, ela é ação. O discurso tende a ser mais fechado, ela é aberta.

SANDRA: Qual era a trilogia?

ANA: Acho que agora não é mais uma trilogia, acho que é... não sei... uma “quatrologia” (risos). Tem umas sinais já em *Espécie* e depois tem *Viril, Fállica* e *Queda Livre*, que é uma dramaturgia, e que percorrem esses temas da masculinidade, de estratégia, de inversão de imagens, de expressões da masculinidade, do poder ou da hierarquia e subverter isso.

SANDRA: Esses trabalhos tem acontecido ao longo dos últimos ...três ou quatro anos de sua vida?

ANA: Sim, o processo de *ESPÉCIE*, começou... o processo começou em 2015, então *Espécie* vem um pouco antes, e o processo de construção é 2016, a pré-estreia é no “Perfura”, no início de 2017 e aí a estreia mesmo foi em meados de 2017. Então acho que pode-se falar que é entre 2016 e 2018.

SANDRA: Então é um momento claro de acompanhamento das questões e processos políticos. 2016 até 2018 tem sido predominante o GOLPE, a extrema censura às artes, aos artistas e à cultura em geral. O apagamento de tudo que está fora da norma enquanto criação, embora os projetos estejam dentro de uma instituição conhecida ou fora... não interessa. Imagino que isso tudo deve ter reverberado bem forte em você como criadora.

ANA: claro que sim, acho que é um momento de... de uma sensação muito forte de impotência, muito forte. E pensando em impotência de uma maneira muito ampla, Suely Rolnik vai falar desse mal-estar, dessa frustração, desse medo, desse desespero, de uma tristeza muito grande, um LUTO muito forte. Uma dimensão de luto muito forte. Eu acho que esse conjunto de trabalhos poderia se renomear “Por uma performance *queer* do Luto” (risos)... então acho que é também uma forma de

trabalhar isso de uma maneira micropolítica, como a Suely esta propondo nesse livro (Esferas da insurreição...) e de, na verdade, não caluniar para uma atitude reativa, mas para uma atitude ativa da micropolítica. Ou seja, que eh que eu faço com essa sensação de vulnerabilidade, eu nego isso? Não, eu vou articular isso no trabalho de criação, então trabalhar com essas imagens para agir e não simplesmente reagir. Pensando isso do ponto de vista micropolítico, criativamente, como uma potência. Eu vou trabalhar a vulnerabilidade, vou trabalhar a queda, a nudez de uma outra maneira, então eu vou falar dos meus processos, de fragilidade, de medo, de luto e vou transformar isso em uma potência. Não vou negar, não vou fingir que não está acontecendo, não vou reagir de maneira amarga, não vou deixar transformar isso em ressentimento, em ódio ou desespero. não, eu vou tentar perceber como eh que isso esta acontecendo em mim como afeto. Então são trabalhos que de alguma forma partem do estado de vulnerabilidade, e muitas vezes na performance também tem essa estratégia da vulnerabilidade, que chama-se de submissão, mas muitas vezes também da estratégia de força, de limite, de conseguir você chegar no limite, resistir e que muitas vezes eu ja fiz. Mas nesse caso eh outra coisa, eh performar a vulnerabilidade em vários sentidos, seja da queda, da palavra, da ação...da nudez, e de perceber a força e a potência nesse lugar. Então, esses trabalhos estão totalmente relacionados com esse contexto. E eu tendo a ser uma pessoa, uma artista, um ser vivente que atende essa relação da performance que eh muito do fazer, de agir, de criar ação que a sensação de impotência eh muito difícil para mim, eh algo muito sofrido, porque eu me sinto muito capaz de fazer coisas, não no sentido emmm... “just do it, da Nike”, dos Estados Unidos. Mas num sentido de ser capaz de realizar coisas, porque a performance eh isso, você se propõe, você realiza e compartilha. Então foi um desafio e eh um desafio pensar um outro tipo de dinâmica da ação. Essa vulnerabilidade, como ja falei, também não eh só minha., eh de todos. Performar juntx esse momento, construir uma estratégia micropolítica de ação a partir desde momento, não de arrasar, Eu detesto a palavra arrasar/arrasou. Eu vou propor uma outra dimensão.

SANDRA: Arrasar, acabar com... são palavras que fazem parte dessa construção tóxica dessa virilidade.

ANA: Sim, exatamente. Tem essa relação de arte-vida mesmo, e da escrita para mim, que passa por uma dimensão performativa. Esses trabalhos são parte da elaboração a respeito disso, inclusive para não ficar ressentida. Porque o ressentimento leva a violência, leva ao ódio. Medo, vulnerabilidade, falta de perspectiva, tristeza, luto: eh o momento em que nos encontramos.

Esse processo, tem também a ver com um processo meu de abertura que eu venho fazendo há uns cinco anos atrás, eh duro e longo, e eu continuo nesse processo (risos). Acho que eh “fumar o clichê” (essa imagem/frase eh de ESPECIE, solo de Igor Leal, ele falou que ia fumar os clichês).

Tem uma coisa de fumar o clichê, o clichê de virilidade, o clichê da masculinidade é esse clichê da bota, do coturno, do cigarro, do charuto, sabe?. Então eh uma estratégia *queer*; também, fumar esses clichês, ou seja, como eh que eu performo esse processo *queer*, de transição em que eu me encontro e que você também testemunhou.

Eu acho que eu comecei a fumar esse clichê da masculinidade em mim, da virilidade em mim. Na primeira vez que eu fui nas “Bacurinhas em debate” e eu coloquei que “eu não sou mais mulher” e que eu comecei a experimentar nesse processo da sexualidade, você vai avezes por uma coisa afirmativa (como eu coloquei no primeiro Zine que escrevi e que falei no debate-palestra das Bacurinhas), eu falo: eu sou gay, sou sapatão, sou lésbica e pisei com minha bota de sapatão. E ai, em fim... eh fumar esse clichê.

A masculinidade, a virilidade, tanto quanto a feminilidade são vulneráveis, as pessoas acham que o gênero as fortalece, mas na verdade ele as enfraquece, as debilita, e no sentido do processo criativo as limita. Esse processo de abertura, que começou com TRANS (2013), esta num momento de crise, essa outra dimensão de...

SANDRA: De fluxo do gênero...

ANA: De fluxo do gênero e de virilidade. E de entender o meu próprio processo de transição, para ser uma pessoa não binária, para ser uma experiência *queer* de vida, digamos assim, mais fluida.

Porque a imagem de alguém sentado, pelado na privada eh um gesto muito masculino também. Porque eh o único momento que eles sentam na privada, e eles sentam na privada para fazer cocô, geralmente. São raros os homens que fazem xixi sentados. Esse gesto de sentar no vaso sanitário eh um gesto comum e eh um gesto do cu, todo mundo senta para fazer cocô.

SANDRA: “CUmum”.

Como essa dimensão de levar o computador a vezes, que eh tipo assim, colonial capitalístico: leva a máquina, você vira uma máquina. você eh uma maquina sentada na privada. Eh muito contraditório, essa imagem que você cria, porque você cria uma imagem de uma escravidão, mas ao mesmo tempo você esta falando do tempo (24/7), criticando essa coisa e você esta lá com computador sentada na privada... eh tão contraditória!

SANDRA: Mas eh tão contraditória que potencializa. Reforça aquilo.

ANA: Então eh uma performance *queer* do luto nesse sentido, do luto dessa masculinidade tóxica, desse tipo de virilidade. Mas não quer dizer que isso perpassasse minha vida, porque eu também não sou uma mulher. As pessoas confundem muito e continuam confundindo cada vez mais, se eu sou homem ou sou mulher. É uma experiência trans mesmo. Eu sei que eu posso ser uma pessoa que posso ter uma virilidade muito grande, tipo caralhuda... e isso pode ser muito interessante, pode se muito erótico, muito lindo. Tem uma beleza incrível nisso.

VIRIL tem a ver com compartilhamento de experiência da sexualidade. Como que essa virilidade atravessa a dimensão sexual. Vou te dar um exemplo.

Na ruptura do meu relacionamento com a Fer, eu me senti, igual novela, tipo “ela me largou”... me senti completamente despotencializada, e eh essa masculinidade tóxica que te leva nesse lugar e sobre tudo a dar o troco. E o que eh que e dar o troco? reagir. reativo. Tipo: eu TINHA que ficar com alguém!!! Gente! nossa, eu preciso transar com alguém, para provar que eu valho! Eu não posso ficar aqui sentada e conversar fumando um cigarro, não, eu preciso trepar para provar que eu valho. Tipo, “só valho se eu ficar de pau duro”, tem que ficar com pau duro o tempo inteiro. Isso eh muito violento, muito injusto, porque ao mesmo tempo eu não queria ficar com ninguém.

SANDRA: É exatamente esse lugar do “inconsciente colonial-capitalístico” que a Suely fala, uma das fases.

ANA: EH ISSO! Repetir o mesmo roteiro de ficar com alguém e tarara. Não. Eu preciso criar uma outra dimensão que não é isso.

Mas a ficção da masculinidade também me atravessou muito, de uma maneira muito intensa e me atravessa, mas eu preciso criar uma outra relação disso sabe?, porque essa versão tóxica não quero, não da.

SANDRA: Então uma resposta para o “pau duro 24 horas” seria FÁLICA?

ANA: Sim, exato. Acho que são essas versões *queer* (dessa inversão de energia do *queer*), porque a masculinidade eh muito esse lugar do pau duro, do viril, então essa coisa que eu ligo e desligo, que eu tento pegar, que foge, eu brinco... Fállica eh isso, eu tento pegar o negocio (Ana faz movimentos coreográficos na minha sala enquanto continua explicando), o negocio escapa e tal, você não sabe o que você faz com aquilo, eh cômico porque o pau... você pode rir de um pau duro? É difícil rir de um pau duro. Ma eh cômico, na verdade, um pau duro eh uma coisa cômica também, eh super de tesão, mas eh cômico. É essa *cultura falida* do mundo ne... Porque a biruta, onde eh que a biruta fica? Ela fica em frente de concessionária, em frente dos prédios altíssimos que estão sendo construídos, em frente de obras, de construções de edifícios... "pau duro gigante no meio da cidade". “Compre seu apartamento” Tem la monte de biruta. Ou “compre seu carro”, outro pau gigante, tem um monte de biruta, horrenda! (risos). Eh uma coisa horrenda, totalmente comercial, totalmente capitalístico aquela biruta... Onde que ela fica na cidade? Ela fica em frente a essas situações!. É um negocio comercial, super comercial. Em frente a uma maquete. “Visite o apartamento decorado”, ai tem uma maquete e um cara de plantão vendendo...o cara num escritoriozinho branco horrendo... (risos).

Então essa inversa desde material também, pegar o material bélico. Você pega esse material bélico (tem essa coisa da biruta e do vento) e vai jogar com ele. Ai tentei esse figurino que tem uma coisa meio de luta, meio de jogo... Não eh uma roupa sexy, entro de bota, eu não entro para paquerar, não, eu vou é jogar com essa biruta, estou de luva, a camiseta tem listras na parte de atrás, você reparou? . Tem, uma luta ali com a biruta.

E as pessoas do publico vão la e experimentam... como é que é ter um pau duro e gigante... vai la e experimenta! Eh um *dildo!* . e liga /desliga...é ótimo (risos), eh uma máquina. Tem uma maquina ai também, tem uma. Coisa meio ciborgue. Tanto no computador no banheiro, quanto essa maquina que eu ligo. E uma prótese, eh uma maquina, um *dildo*, um ciborgue...extensão do meu corpo eh uma maquina. computador, uma biruta ligada na tomada. Houve uma pessoa que trabalha comigo que me falou que eu podia colocar um dimer, para modular a intensidade...então a biruta podia ficar mais mole, mais dura, sabe... para modular um pouco, que acontece, mas ali esta na potencia total e fica muito duro o tempo todo... que é bom também. Na primeira vez que eu fiz, teve uma pessoa que quando eu desliguei, ela gritou: graças a deus! Foi incrível. Porque aquele pau duro ali, cansa ne? Cansa.

SANDRA: Você ligava e desligava quando você queria ou ficava o tempo todo ligado?

ANA: Não, essa foi uma ideia de uma pessoa, a do dimer, mas na ação eu ligava e desligava em cena. Eu entro com ela (a biruta) desligada, carregando, coloco, vou com a tomada e ligo. Eu entro com ela desligada, murcha. Liga em cena. Quando terminou, vou de novo, desligo, pego e saio.

SANDRA: Houve alguma diferença para xs testemunhastes em encontrar aquele “falo” no palco ou na rua? Pra mim, em cena ele cobra outra dimensão do que na rua, seu lugar cotidiano (o da Biruta, claro, rsrsrs)...

ANA: Sao experiencias diferentes. Estratégias diferentes ambas muito boas. A performance acontece em um espaço e vai acontecer uma coisa, e outra diferente no outro espaço, eh isso. Eu entendo o que você esta falando, porque tem essa dimensão da cidade, mas tem essa dimensão do palco... palco é pau, também, né? O palco é um pau, você estar lá em cima já eh um pau. Ja está em cima de todo mundo, ja eh um poder. Então acho interessante acontecer nesses dois lugares. Claro que a experiencia para quem viu eh diferente, eu utilizei alguns códigos diferentes.

No palco, como o espaço era muito grande, era um teatrão bem tradicional, espaço, distancias, altura. Eu criei uma dramaturgia (risos) para lidar com essa dimensão. Era um dia que era o jogo do Brasil, que o evento estava vindo de uma grande intensidade. A proposta foi de criar um tempo um pouco mais cênico. Uma temporalidade mais cênica, que eh diferente do que você vê na rua. Na rua tem tanta informação, que ela tem muitos tempos (vc vê muitas coisas...muita coisa acontecendo). No tempo cênico ja eh outra coisa, vc entra no escuro, tem a caixa cênica, o tempo fica mais localizado, não tem tanta informação intervindo, entende? Então eu criei uma pequena estratégia dramaturgica. Invés de entrar diretamente com a biruta, eu criei um dispositivo de tempo cênico. Eu entrava primeiro com um banquinho e um radio relógio e colocava em cena. Ai eu saia...Isso eh tempo cênico, esse código que tem no teatro, você pode entrar e sair, você some. Isso no teatro eh possível de fazer, na rua eh muito mais difícil. Então eu entrava e saia, entrava carregando o microfone... “essa coisa de entrar e sair de cena só carregando coisas”. Coloquei o microfone, mas eu fazia uma queda com o microfone, colocava ele como um falo falido. O microfone no radio relógio, que eu liguei e coloquei uma trilha sonora, que eh também um recurso cênico. Porque no teatro você conseguiu botar uma trilha sonora, na rua...ela já tem uma trilha sonora...ne? Que he própria, ja tem muita interferência. No teatro ela funciona como A TRILHA. Tem o código do silêncio, as pessoas se sentam e geralmente elas fazem silencio. Coloquei o microfone, sai de novo e ai eu trouxe a biruta, coloquei a biruta e a liguei.

Esse micro-tempo cênico e desses objetos, que são o banquinho com o radio relógio que ficava uma hora, coloquei a trilha sonora nesse radio, uma composição de sons que eu fiz... são sons de guerra, sons de tiro, sons de gente conversando, de máquina.tinha sons de gente transando, sons de cidade, de trânsito... gente marchando, exército, sons militares... E ai na hora de interagir, como eh um palco grande eh diferente porque tem que criar uma cena para convidar as pessoas, e as pessoas vem, você acompanha as pessoas, a pessoa sobe no palco... na rua as pessoas estão perto, eh uma outra relação. É mais difícil sair da cadeira e subir no palco...

SANDRA: Houve alguma diferença que você percebeu entre as pessoas que participaram tanto no palco quanto na rua?

ANA: Na verdade na rua, a performance não foi num espaço urbano, aconteceu num parque, não foi na rua (centro urbano), na calçada. Mas eu acho que se eu fizesse na rua, na avenida seria uma outra experimentação. Acho que ate um passo, um desdobramento do trabalho. Porque ele aconteceu num

movimento de saída... Ele aconteceu no parque, dentro do teatro, depois no parque em frente ao teatro (no espaço aberto) e aí o próximo passo vai ser sair do parque e ir para rua...ela tá...saindo!

Mas foram articulações com programações, acho que é interessante falar. Que esses dois trabalhos, tanto VIRIL quanto FÁLICA eles acontecem em contextos de eventos e situações em que acontecem coisas antes e coisas depois. Eles não são uma performance que eu fui e fiz só a performance. Os eventos eram a QUARTA QUEER e o FITBH. E no caso de VIRIL aconteceu dentro do BACURINHAS EM DEBATE. Então essa articulação, fazer a performance no mesmo dia do jogo do Brasil acho super interessante, porque esse negocio de Futebol no Brasil é uma coisa fálica, uma coisa totalmente do tipo: “olha como somos caralhudos”... “nós ganhamos”... ne? É uma experiência dessa virilidade tóxica.

Em VIRIL, o interessante foi que o debate estava se propondo a discutir as masculinidades e tinham como convidados 6 ou 7 homens e um mediador... A plateia era diversa, os convidados eram homens, porque era essa a proposta, ouvir homens falando da sua experiência e isso também foi muito forte.

ENTREVISTA COM REGINA JOSÉ GALINDO

Rio de Janeiro - Antigua, Guatemala, agosto 2018 - 2019

SANDRA: Hasta ayer tenía mas o menos un esquema de cosas que yo creía bien interesante de lo que quería documentar, de lo que he visto porque vengo acompañando tu trabajo hace bastante tiempo y hoy durante tu conferencia de la mañana se me iba desarmando todo, porque me atravesaron muchas emociones y sensaciones en relación a qué es lo que quiero documentar, investigar. Desde el arte me interesa visibilizar cosas que NO se dicen, principalmente cuestiones de violencia de género, contra las “mujeres”, en general las violenciaS efectuadas hacia todas las llamadas “minorías”, atravesadas por factores de raza, sexo, genero, clase, etc.

Había hecho una selección de una serie de trabajos tuyos que encuentro muy potentes. Pero la presentación que has hecho en la mañana sobre el proyecto de performance PRESENCIA, de los vestidos, me ha dejado sin palabras, un poco rota. Quedé muy impactada, no lo había considerado y ahora la estoy considerando porque, de alguna manera, lo veo como una posibilidad, una reivindicación, un homenaje...una forma de “reparación”, si es que eso existe a estas alturas o es posible. (esta entrevista entonces NO habla sobre presencia centralmente, falta una segunda parte que será hecha en abril 2019 via Skype)

Quiero preguntarte qué piensas sobre lo DECOLONIAL. Conversamos ayer brevemente en el café, sobre cómo se está “explotando” este concepto hasta el punto de un cierto hartazgo. Hasta a mí misma ya comienza a hacerme ruido, me esta comenzando a angustiar, mi proyecto tiene como marco teórico al pensamiento descolonial y a la descolonización como un proceso para el cuerpo y la subjetividad en la práctica performática en América Latina.

REGINA: A mí me causa ruido, como decía desde ayer, no como movimiento, como movimiento es necesario y está pasando, está ocurriendo. Me molesta la terminología desde que se impone, desde una relación de poder. Pongamos el ejemplo del anarquismo, en Guatemala muchas personas son anarquistas, no nos llamamos como tal, no nos identificamos como tal porque ha sido un movimiento natural que ha surgido por la necesidad de vivir en contra de toda la reglamentación, estar en contra de todo el sistema. Pero si viajas a Europa no serias considerada anarquista, pero nosotros asumimos el termino, vivimos como tal en una vida real y honesta anarquista. Entonces qué sucede cuando vas a las periferias? Todos estos movimientos decoloniales existen en su naturaleza, todos estos artistas que trabajan estos temas eran descoloniales antes de que fueran nombrados como tal, el término viene de una relación de poder de un académico que NO viene de la periferia, sino que, a través del conocimiento y de una posición privilegiada hace esta investigación sobre el término, comienza a trabajar sobre él, regresa a las periferias, da información para que los artistas/individuos que son decoloniales por naturaleza se identifiquen con el término. Estoy hablando de Mignolo por ejemplo. El punto es, es un término que te nombra, pero cuando se te nombra desde arriba vuelve a ser nuevamente otra imposición colonial. Entonces somos nosotros mismos los que nos tenemos que nombrar, no nos tienen que nombrar desde arriba, desde una posición de privilegio y de poder. Entonces es ahí donde me empieza todo este ruido. Siento que el nombramiento desde arriba hace que los movimientos decoloniales pierdan fuerza, no necesitamos que los otros nos nombren.

SANDRA: Tú “te nombras” alguna cosa?

REGINA: Yo me nombro artista desde una posición que para mí es una batalla ganada. Soy secretaria. Soy mujer. Vengo de la periferia, no tendría porqué tener un espacio dentro de la institución, dentro del sistema (Cis-tema) del arte. Así es que cuando yo me defino/ nombro artista desde los 90s sin ningún tipo de academia, sin ningún tipo de currículum para mí era una batalla que yo me estaba ganando y forjando sola. Para mí es una batalla el seguir nombrándome artista feminista desde mi propia situación, sigo estando desde la periferia y sigue siendo un campo de batalla para mí. No me gusta que me nombren, me molesta cuando el “otro” me nombra “artista del tercer mundo”. Si yo hago esa referencia desde mi posición es distinto, yo me puedo nombrar a mí misma. Es que el otro no te nombra, el otro te etiqueta, que es distinto.

SANDRA: Hace poco escuché una entrevista que dabas, donde hablabas del pabellón de Arte Latinoamericano en donde justamente hablabas de ese pabellón en la Bienal de Venecia, por primera

vez perteneciste a este pabellón en vez de estar en el pabellón “general”... porque no existe “pabellón de arte europea” (risas).

REGINA: Había ido a la Bienal en 2 o 3 ocasiones a la selección oficial/general, donde no existe diferencia, artistas invitados de cualquier parte del mundo. Fui una única vez invitada al pabellón latinoamericano y las condiciones de participación eran distintas, la precariedad con la que se nos trataba, SE NOS COBRABA UNA CUOTA para poder participar, que a mí me parecía verdaderamente perverso y equivocado. O sea, cobrarle una cantidad de dinero brutal a artistas que vienen de las periferias, cuando yo como artista que viene de la periferia me han pagado cuando he ido en otra ocasión a selecciones centrales me pareció monstruoso!, aberrante. Es así: cuando he ido como artista a otros pabellones me han pagado, cuando voy como latinoamericana, cuando vengo con estas precariedades ME HACIAN PAGAR 12MIL EUROS... 12 MIL EUROS!!!. Como artistas hicimos una red por internet, dijimos NO PAGAMOS, NO PAGAMOS... solo un artista de toda esa selección pagó y creo que se durmió, creo que tuvo demasiado miedo a que lo sacaran, el resto de artistas lo que hicimos fue mentir todo el tiempo, dijimos “estamos buscando el dinero”, llegó la fecha de la Bienal, nadie pagó, el pabellón se quedó con una deuda grandísima, posteriormente creo que el pabellón terminó. Ya no hay un Pabellón Latinoamericano. Yo no me siento responsable ni culpable, lo que nosotros hicimos fue una reacción necesaria. Como artistas latinoamericanos NO TENIAMOS QUÉ PAGAR a la institución de la Bienal de Venecia para poder tener un espacio. Lo que hicimos fue pues una acción de guerrilla. Aceptamos participar, dejamos que el tiempo pasara y no pagamos.

SANDRA: Para terminar de hablar de las etiquetas... En otra entrevista que diste en Chile, después de la performance DESIERTO, te preguntaron si te considerabas feminista y dijiste que no te gustaba que te encasillen.

REGINA: Lo que intentaba decir es que le hagan a una mujer esa pregunta es absurdo. O sea a una mujer que además sabes que es una guerrera, preguntarle si es feminista o si su trabajo es feminista ya es una etiqueta. *SI. Yo soy una mujer feminista, todo lo que hago corresponde a mi ética y mi visión. Todas mis acciones van a ser feministas, la forma en que me comunico, como me voy a proyectar, la forma en que crio a mi hija, la forma en que me relaciono con los profesores de mi hija, con mis padres, por lo tanto mi trabajo es el resultado de mi visión feminista.* Era una pregunta que estaba demás. Y que me molestan las etiquetas. A un artista hombre europeo blanco NO le ponen etiquetas. Es un artista y punto! Por qué a mí como artista guatemalteca me tienen que poner “artista de la periferia o del tercer mundo, feminista, ganadora de un león de oro...”? O sea, se requiere una serie de apellidos que hagan que el otro entienda porqué yo tengo ese espacio ganado. O sea, no me lo he ganado por mi propio esfuerzo, sino porque tengo una serie de apellidos que han hecho que tenga un espacio en este campo privilegiado. Entonces las etiquetas están demás. Porque esas mismas no existen en el campo de los hombres blancos privilegiados, no se les pone, no lo necesitan.

SANDRA: Estas etiquetas, “arte feminista”, “artista descolonial”, “arte queer”, “arte gay”... al final suman? O perjudican porque acaban dejándonos dentro de un nicho/closet?

REGINA: Yo, como mujer guatemalteca me es necesario nombrarme, porque muy pocos artistas de Guatemala tienen la oportunidad de salir, de que se les abran las puertas. Es necesario decir: en Guatemala está sucediendo, hay movimiento, está pasando. Cuando yo me lo impongo es necesario, cuando el otro lo hace es violento, dominante. Si yo entre mis amigas me nombro puta, podemos nombrarnos, pero cuando el otro me nombra no lo hace con la misma intención. Existe este juego de poderes. La intención que viene de fuera es nombrarme para segmentarme.

SANDRA: A lo largo de tu trayectoria, comienzas en 1999 mas o menos... hay ciertas repeticiones, claro, el uso del cuerpo como objeto de despojo, cuerpo desechable de alguna forma... Esta acción NO PERDEMOS NADA CON NACER, en la que estás en posición fetal envuelta en un plástico junto con la basura del municipio y luego como 17 años después DESHECHO, esta acción sobre el cuerpo descartable...

REGINA: Como artista he tomado ideas que tienen continuidad, no importa el tiempo. La primera acción es una performance fuera de la institución del arte, estoy en esta bolsa de basura, y es colocado en el basurero municipal. Era una intervención en el basurero, con muy poco público, la intención era

este acercamiento a un espacio que generalmente no iban, el basurero en Guatemala es un tema tabú, de hecho actualmente está completamente cerrado a la vista del público, entonces en ese momento que era abierto era hacer que la gente que nunca ha puesto un pie en el basurero pueda acceder y saber que el principal público eran los trabajadores. DESHECHO es una pieza hecha específicamente para la institución del arte, me invitan a una feria de arte en México, yo tengo muy poco interés en las ferias... me parece que las ferias son un espacio para vender, comercializar, es necesario, ósea yo con mis galerías participo, o las galerías participan en ferias, pero siempre he creído que la feria NO es un espacio para crear conciencia o crítica. Hay otros espacios con menos intervención económica o capital donde es más propicio hablar. Entonces yo acepto la invitación, es una feria de arte contemporánea en México y básicamente lo que hago es sacar la pieza (performance) al basurero, está el área de la bodega, el basurero de la feria, se coloca el cuerpo dentro de este basurero, no era un espacio para la gente invitada/elite o “hipster del medio del arte”, entonces el cuerpo permanece ahí una media hora y la gente empieza a entender que quizás es una performance porque la bolsa negra se mueve y la acción se completa cuando un camión de basura estatal de México recoge toda la basura y en ese momento el público se da cuenta que en una de esas bolsas de basura es donde está una artista y reaccionan.... La performance continúa en el camión de basura, hay una cámara que está filmando todo el recorrido y la gente solo lo puede ver en una televisión dentro de la feria. El recorrido que hace la basura hasta llegar a un depósito.

SANDRA: Sientes que hay alguna diferencia entre el tipo de público o la cercanía que hay entre el público “institucionalizado”, formalmente invitado a una performance y el público de la calle, el transeúnte?

REGINA: Cuando trabajas en la calle, especialmente en Guatemala a mí me encanta. La gente no entiende que es arte, no les interesa, no hacen ese análisis, no se detienen a pensar, si sos conocida, si le caes bien... Es algo que está pasando, es una experiencia estética, no hacen ese análisis... Para ellos es algo raro que está sucediendo y la reacción humana que van a tener ante eso va a ser mucho más interesante y real que la que vas a tener en un espacio de arte. Hay que tener muy claras las diferencias de trabajar en un espacio público y en uno institucional, son muy distintas las reacciones. La huella, la sangre, la muerte, el pasado... son elementos universales que hay en mis acciones de calle y que no estaban muy alejadas de la realidad de quien las ve, entonces esa persona que pasa por ahí hará sus propias conexiones y lo llevará a su casa, a la sobremesa de la cena, ese boca a boca es mucho más enriquecedor e interesante que un análisis con conocimiento, que es el que recibes del público de una galería o de cualquier espacio institucionalizado, que se queda dentro del sistema del arte.

SANDRA: El uso reiterado de personas (en su mayoría hombres) que contratas para hacer cosas que están relacionadas con tu cuerpo, por ejemplo, mearte en cima... o eyacultarte encima....

REGINA: Bueno, en la performance PIEDRA, intervino una chica. Eran tres chicos y una chica decidió participar.

SANDRA: Como te vino la participación voluntaria de ella?

REGINA: Yo no me di cuenta, pero bueno, cuando trabajas en el espacio público es el espacio público, todo puede pasar, no tienes ninguna carta que diga que estás en el derecho de defender tales situaciones.... Si yo estoy en el espacio público entiendo que pierdo mis derechos. Me estoy poniendo en esta posición y la libertad es del público. No me lo esperaba. La primera reacción, la verdad es que me pareció muy interesante que se haya roto este esquema del abuso del hombre, era interesante ver que la violencia puede venir de muchos causes, ella fue muy violenta, ella lo tendrá que entender y aceptar. No sé si no se dio cuenta, pero funcionaba para entender esto: la violencia viene de muchos caminos. Ella fue muy violenta al hacerlo. Le dió un gran aporte a la pieza, pero sucedió como sucedió. Además lo sentí como una imposición, porque yo nunca sabía quien era, en un principio pensaba que era una chica que estaba caminando y que se había sentido en empatía y que había querido participar y eso me parecía genial, posteriormente ya con gente del Hemi (Instituto Hemisférico de Performance y Política), me comentaron que no, que era una artista, que de hecho ella había compartido su intervención como parte de su trabajo y pues, ya empecé a sentir cierta violencia de su parte pero no me afectó para nada.

SANDRA: En la performance si bien tenemos una estructura de lo que hacemos no lo tenemos todo controlado, está ese riesgo para correr. Tú, alguna vez has sentido miedo real?

REGINA: SI. Si me han pasado algunas cosas en el trabajo. He tenido malos momentos emocionales, porque ha sido difícil, o un esfuerzo físico que no pensé o que me he involucrado como en PRESENCIA, me paso que yo no tomé en cuenta que me iba a quebrar. El proyecto duró mas de 1 mes, mi vida se vio completamente trastocada, me sugestione completamente con el proyecto, empecé a trabajar con chamanas, angelólogas, creia, sentia, y si me lo preguntabas hace 1 año, yo en verdad creía que el espíritu de Maria Rosario se me había metido, pasé un tiempo muy sugestionada. Me la sufrí mucho, fue un proyecto donde mis emociones se pusieron en riesgo y me costó un tiempo, un par de meses entender que fue un trabajo. Devolví los vestidos, hice muchos procesos de limpieza... Creo que los momentos mas difíciles son cuando emocionalmente me involucro mucho. Yo intento que nunca pase. Trato de poder distancia a la hora de un proyecto, porque no se trata de mi vida personal y generalmente NUNCA hablo de mi vida personal, en mis poemas sí, me doy el permiso. Es un proceso distinto. Una performance pasa por un proceso mas racional. Cuando escribo es por catarsis, por necesidad entonces me permito hablar de mí misma.

Han habido otras performances en donde sí he tenido consecuencias físicas y ha sido otro tipo de miedos. Miedos como que me pase algo, tengo una niña... hace unos años no lo pensaba, ahora lo pienso. Hace unos años hice un performance con Diego, un amigo, tuvimos un problema dentro de la performance, todo salió muy bien, era muy sencillo, pero yo usaba anestesia y la anestesia tuvo un efecto muy paradójico en mí, me durmió la mitad del cerebro y la otra mitad no, fue una reacción muy extraña que tuve, los curadores vieron una reacción distinta a la que se esperaba, no supimos como manejarlo, se me inyectó más anestesia y perdí dos venas. Trombosis en todo el brazo, yo tuve que regresar, me tuvieron que hacer una micro-cirugía, me sacaron las venas... He perdido los labios menores cuando hice HIMENOPLASTIA, tuve que pasar al hospital y me tuvieron que reconstruir de cierta manera la vagina para que no se notara el "procedimiento de dentista" que me habían producido, pero recuerdo que cuando sucedió (2004) era muy joven, es distinto a cuando suceden cosas ahora, ahora yo ya me lo pienso mucho, si voy a hacer un proyecto de riesgo o no. Además porque ya a los 40 años, cuando hice este proyecto de performance en ITALIA, me di cuenta que ya mi cuerpo no es el mismo, una mujer después de los 40 tiene que tener otras consideraciones...

SANDRA: Siguiendo con este gesto de contratar a hombres, en su mayoría, para que ejecuten cosas muy violentas contigo y todo premeditado... Siento como un doble discurso. Por un lado, visibilizas la violencia sistemática en la que vivimos, pero por otro tu cuerpo presente como que reivindica todo, resistes. Hay luz al final del túnel..

REGINA: A mí lo que me interesa mucho, y tiene que ver mucho con la historia de Guatemala, es que tengo esta obsesión por hacer evidente al autor intelectual, creo que a través del arte o desde las prácticas performáticas, pueden ser herramientas que te ayudan a ejemplificar. Pensemos en la performance WATER BOARDING, con este hombre que yo contrato, le doy las instrucciones, "tienes que hacer water boarding durante 7 veces, tantos segundos por vez", escojo un hombre que tiene un pasado violento, que ha sido guarda-espaldas y porqué escojo un hombre violento? Porque yo sabia que no lo iba a actuar, no? Era una persona que tenia estas prácticas normalizadas en su vida, o sea, seria algo normal.... A mí no me gusta trabajar con actores. Cuando termina la performance, o sea, el sigue las instrucciones, pero al ser un hombre con cierto pasado, la adrenalina del momento hace que pierda el control, practica esto más de 7 veces, pierde el control de la cuenta y al final, en un arranque de ira me tira sobre las piedras... Al final, y casi con lágrimas y realmente conmovido se me acerca y me pide perdón. Era de origen brasileño, el no entendia en qué momento perdió el control, estaba muy nervioso porque escuchaba las cámaras y en un momento pues perdió el control. Entonces yo le explico que no es él el que me tiene que pedir disculpas, él es un eslabón que yo utilicé para este proyecto. Yo soy la autora intelectual de todos mis proyectos, no soy la víctima, yo no trabajo con voluntarios para colocarlos a ellos en posiciones de riesgo. Soy la artista que tiene la idea, pero mi ética no me permite o no es lo que me interesa como artista, contratar a otros para que pasen el trabajo difícil. Si yo tengo una idea difícil yo haré el trabajo difícil, no voy a poner a alguien más a hacerlo. Quizás si alguien mas hiciera el trabajo difícil seria más fácil identificar estas tres posiciones: autor intelectual, víctima y victimario. Lo hace un poco mas difícil para el publico, porque yo misma soy la autora intelectual y la víctima, y el eslabón que queda al medio es una víctima más que al final sigue órdenes y por qué me interesa tanto este tema? Es lo que sucede en todos los conflictos, todas las

guerras, uno ve quien ejecuta el acto de violencia y quien recibe el acto de violencia, y NUNCA se cuestiona QUIÉN ESTÁ DETRÁS de esa orden.

SANDRA: Al final resulta siendo una persona que está protegida...

REGINA: es anónima, es invisible, es quien posee el poder.

REGINA: Otra cuestión es que el arte no es la vida real. Eso ya se ha discutido y esta más que demostrado. Por más que uno trate de acercarse a la vida real, la vida es otra cosa. Y en un performance la posibilidad de (residencia) es factible, después de una performance yo me paro y continuo. En la vida real no. Me entiendes? Tú como víctima no tienes posibilidad de resistencia y de (residencia). Entonces esta imagen, esta acción de poder pasar por estos procesos, pero al final poder levantarte y seguir para mí es muy importante. Yo no me quedo en una posición de sumisión, de doliente, es al final de todo performance, yo estoy de pie y me retiro con toda la dignidad, con toda la energía y la presencia que se requiere.

SANDRA: Por mas de que hayas utilizado elementos reales como sangre de un animal, humana o semen, orina...un cordón umbilical...

REGINA: Siempre me vas a ver parada y con dignidad hacia el final de un performance. En esta intención de poder cambiar la ficción, porque no se puede cambiar la vida, es un intento, batallas todo el tiempo porque quieres cambiar la vida, la vida real, pero es tu batalla. Mientras peleas por eso, pues cambias la ficción, es lo único que puedes intervenir realmente. Cambiar la realidad y el orden de esos pequeños espacios creados por ti misma. Entonces en esos espacios que no son la realidad, después de sufrir cualquier acto de violencia tu tienes la energía y la fuerza para pararte y seguir. En la vida real no es así.

SANDRA: Pero de cierta manera sientes que tu vida personal ha sido afectada por el arte? Creo que esa frontera arte-vida está presente también. A pesar de que la realidad siempre supere ampliamente la ficción, pero de alguna manera sientes que te ha "modificado" y puede modificar al interlocutor? (publico). O para ambos.

REGINA: Yo creo que a ambos no? Es que todo arte lleva implícito un proceso de curación personal, aunque tus intenciones sean formales, ningún artista tiene porque hablar de su vida privada, pero es evidente que todo artista la involucra en sus procesos. Entonces sea el canal que elijas, mientras produzcas como artista tu vida también se va sanando, no tienes que ser una artista política para eso, o una artista contextual o que trata ciertos temas. Y luego lo otro de la posibilidad de cambiar el mundo. Es que yo no sé si esas es la intención de uno como artista, creo que la intención es mucho mas egoísta. Todo artista produce y crea porque tiene la necesidad de hacerlo y vas buscando justificaciones a tus necesidades. El decir que uno está aportando al mundo podría sonar demasiado pretencioso. Uno hace lo que puede hacer, responde a tus necesidades. Pero asignarse este poder de canalización creo que esta demás. Los artistas son trabajadores. Pero si creo que el arte tiene este poder de contar la historia, pasará el tiempo y el arte que logre permanecer tendrá la responsabilidad de contar qué fue lo que sucedió en ese momento. Son herramientas de batalla, son herramientas de guerra. Si permanecen que bueno, pero si no, pues tú le habrás dado un sentido y al final eso es lo que importa.

SANDRA: Es diferente que ser activista.

REGINA: Un activista tiene fe. Pelea toda su vida por cambiar estructuras, viven en este sueño, "no descansar hasta que...". El punto es que trabajas por el otro. Un artista, el origen de su problemática creo que es distinto, porque trabajas no por el otro, en principio por ti misma, tienes las necesidad de hacerlo. Un artista no tiene fe. Si dialogas con ambos y escuchas las respuestas lo entiendes. Osea, un artista será alguien negativo, con los pies en la tierra, entiende que a través de lo que hace no cambia nada, pero aporta. Un activista siempre tendrá un motor para creer que es posible.

Aunque yo siempre digo que NO soy una activista porque mis intenciones no son estas, supongo que soy una activista por naturaleza porque es parte de mi trabajo, noma gusta nombrarme como tal porque mi intención no es trabajar solo por el otro. Me parecería muy hipócrita llamarme activista. En

Guatemala matan muchos activistas, te imaginas a todas estas mujeres que pelean por las tierras, con uñas y dientes para que lo pongan una hidroeléctrica en sus tierras, una minera, cuántas mujeres presas hay? Cuantas mujeres indígenas muertas hay por estas luchas... Los artistas no estamos en ese campo de batalla. Nosotros no estamos en esa línea de riesgo ni de fuego. "No podemos saludar con un sombrero que no nos pertenece". Creo que sería una usurpación de espacios.

SANDRA: Para usar la palabra "trillada" descolonización: Tú sientes que a través de tus performances, en cierta forma te descolonizas o entras en ese proceso? O intentas desenmarañar el tejido hecho sistemáticamente por la violencia?

REGINA: Yo creo que sí. El hecho de ser una artista mujer en Guatemala, ya rompe una estructura. Ya eres un cuerpo en proceso de descolonización. Hemos sido cuerpos descoloniales sin que se nos tenga que imponer. Claro que somos individuos que naturalmente hemos roto esas estructuras de colonia impuesta, porque hemos querido hacerlo y lo hemos logrado. Creo que a través de mi trabajo he cruzado esos campos.

Entrevista con Regina J Galindo - via skype / 30 de abril 2019

SANDRA: Una primera pregunta es sobre la elección de estas 13 mujeres. Como así? Porque ellas? Algunas tienen características en común, otras no... Cómo así llegas a ellas?

REGINA: Una, Patricia Zamalloa, era mi amiga. Es la primera. Y luego algunos vestidos los conseguí por un productor, y que eran de gente cercana, por ejemplo el de (el primero, el vestido blanco), eran los que conseguíamos. Algunos eran de gente cercana y luego atraes de FUNDACION SOBREVIVIENTES podía tener acceso a muchos vestidos, porque es una bufete de abogados que se especializa en casos de violencia de género y han ayudado en muchísimos casos, entonces muchos de estos casos (no se cuantos vestidos) eran de Fundación Sobrevivientes. Dentro de los casos que llevaba la Fundación yo escogí los que de alguna forma me tocaban más. Pero no es que yo hice una selección. Patricia es la única a la que yo conocía y que era mi amiga. Por ejemplo Florence Deneffe, mi hermana la conocía, era su amiga porque ella daba clases en el colegio Julio Verne y mi hermana tiene a sus hijas en esa escuela. Osea, habían ciertas relaciones o conexiones. Zaida, por ejemplo, era esposa de una persona muy muy cercana que vive con Jorge Elion que es uno de mis mejores amigos. Entonces habían historias cercanas, pero solo conocía a Paty.

SANDRA: Todos estos feminicidios ocurren más o menos en un lapso de...10 o 15 años?

REGINA: La verdad es que nunca hice la cuenta, no lo recuerdo. Ahora que lo dices, supongo que sí, porque hay casos que no se han resuelto, pero que no eran tan vigentes. Pero sí, son después del año 2000. Fundación Sobrevivientes existe después del año 2000.

SANDRA: Me enteré de esta fundación porque me quede pegada y consternada con el caso de Mindy Rodas.

REGINA: Pues hay muchísima información sobre Mindy en internet. Hay un video que hicieron en España en homenaje a ella, sobre ella.

SANDRA: Inclusive la acción de Mindy la realizaste en Madrid...

REGINA: Yo llevé el vestido a España por es razón, ella quería ir a España, de hecho le habían conseguido un salvoconducto para que pudiera irse con su hijo. Ella sobrevivió al primer ataque, ya no al segundo. Ese vestido era de Fundación Sobrevivientes. El vestido de la niña que muere quemada (DORITA) también era de la fundación.

SANDRA: He visto que hay algunos casos que han tenido más visibilidad, prensa...

REGINA: Hay algunas que se escribió más sobre ellas, como el caso de Mindy. Por ejemplo, el caso de la chica (Kenia) que matan a botellazos entre su pareja y el padre (su suegro), ese fue un caso tremendo. Que era de oriente. Porque ellos mataron a muchos testigos entonces se hablo muy poco con

la prensa, la gente tenía miedo. El caso de Paty, mi amiga, también se habló. Su hija tiene años peleando, tratando de buscar justicia. El caso de la francesa también ha tenido mucha repercusión. Pero hay muchísimos casos que ni se mencionan. *(esto sería bueno decirlo... la performance como reivindicado de igualdad/visibilidad. Todas son nombradas por igual)*. En el caso de Florence, el gobierno francés ha intervenido, pero el caso no ha avanzado para nada.

SANDRA: Sobre el espacio en donde realizas cada acción, son diversos, algunas son intervenciones en espacios públicos y otras que según las fotos que veo son en espacios cerrados.

REGINA. Sí, Eran dos espacios cerrados, uno era LA CASA DE LA MEMORIA, que es un espacio político muy importante y el otro era un espacio de arte. Como seleccioné? Al azar, intuitivamente, quería hacerlo en los dos espacios y seleccioné al azar. En el caso de Mindy no, yo sabía que ella quería ir a España.

SANDRA: Había alguna relación entre el espacio y cada una de las mujeres o fue simplemente aleatorio?

REGINA: No, fue en Antigua (Guatemala), mas por una cuestión de practicidad. Durante 7 días consecutivos hice las presentaciones en la ciudad (en los dos espacios cerrados), el resto de los días ya era muy difícil, entonces las acciones restantes de calle fueron hechas todas en la ciudad de Antigua. Mientras mi hija estaba en el colegio, ya sabes como es eso. Ir a la ciudad me suponía todo el día.

SANDRA: Cuánto dura cada acción?

REGINA: Dos horas. Estaba parada dos horas con cada vestido.

SANDRA: Y en las acciones en la calle el manejo con el público era igual que en los espacios cerrados? La gente sabía lo que estaba pasando?

REGINA: Yo repartía, es decir, alguien repartía unas hojas con información donde estaba el texto que te mandé, con la historia de vida de ellas y abajo decía "este es un performance", la gente tal vez no entendía, pero decía que "la artista estaba usando 13 vestidos de mujeres asesinadas durante 13 días"... algo así. Igual en los espacios cerrados. Tenía más copias en el espacio público porque había más gente. Espacio privado es el que llega a verme, público habida siempre gente. Hay un video de todas que no está editado, porque era muy caro, tengo la documentación y las fotos que has visto.

SANDRA: Sobre la acción, básicamente la veo como una acción de presencia, de estar ahí presente reivindicando a una mujer.

REGINA: Sí, era como invocar la presencia de ellas, en verdad super sencillo, invocarlas.

SANDRA: Y además de esa acción, hay alguna otro elemento en el espacio? En la foto de la acción para Mindy vi que habías hecho un altarcito...

REGINA: Sí, eso lo hacía en las 13 acciones. Solo que en Guatemala tengo documento, si quieres te lo mando. Solo que en Guatemala no era parte de la performance, en los dos diferentes lugares que yo estaba: CASA DE LA MEMORIA y CASA IBARGUEN (confirmar nombre - espacio de arte en Guatemala), eran dos cuartos, en un cuarto había una "Nah Kin", que es una sacerdotisa maya, entonces teníamos la foto de la mujer, información de ella, flores, y ella hacía un fuego maya, un ritual maya que es una ceremonia tradicional para limpiar los caminos. La ceremonia duraba 2 horas todos los días. Eso era importantísimo, lo que hice aquí en Antigua en el espacio público ella hacía una ceremonia en paralelo desde la ciudad, pero invocando siempre la energía de estas mujeres, ella me dio algunos elementos para que viajara con ellos, y hacía un pequeñísimo fuego, que como no tenía otro espacio para dividir, lo tuve que hacer frente a la gente. Ponía el altarcito separado de la performance, pero igual ya yo me encargaba de invocar, limpiar... Yo sí me metí en esta performance, como que crucé un poquito la línea del arte. Si estaba hablando de algo tan serio como la vida, pues quise respetar eso y hacerlo con protección, con guía. Antes de hacer este proyecto de performance yo pedí permiso con un par de ceremonias, limpié los vestidos antes de usarlos, después también. No los

lavé, los limpié con una ceremonia a cada uno. Antes de comenzar las acciones hice tres ceremonias, y durante los 7 primeros fuegos eran grandísimas, y durante las otras 7 hacia un altar y un pequeño ritual corto, puedo mandarte unas fotos. También cuando viaje hacia ese pequeño ritual, también en Documenta (Grecia). Hice el performance afuera y dentro de la galería había dejado la foto e hice mi pequeño ritual. Y la acción de dos horas era solamente parada, el público solo miraba, me miraban. El ritual era en un espacio privado, es decir, podían acceder de alguna forma en algunos espacios, pero no era parte de la performance.

SANDRA: Aquí el cruce con la vida es muy fuerte...

REGINA: Sí, Yo me sugestioné mucho en el proyecto, creía que el espíritu de una de las mujeres se me había metido, o no se había podido ir... La chica que era policía (María de Jesús), tuve como una experiencia bien rara, tuve que ir con una chamana, con una angelóloga a que me quitara la paranoia.

SANDRA: Digamos que toda esta experiencia dura más o menos un mes?

REGINA: Un poco más...

SANDRA: Y en Documenta, por ejemplo a quién llevaste?

REGINA: Fue con Lissette, de 17 años. Pensé que siendo una niña joven pues le hubiera gustado viajar, de hecho el vestido que su mamá prestó era un vestido de fiesta, de 17 años que le había comprado y que NO usó.

SANDRA: Mi siguiente pregunta era en relación justamente a los vestidos, lei en una entrevista que fue más difícil para tí sacártelos que vestirlos.

REGINA: Ay yo siempre lloraba, fíjate... bien raro. Por eso es que digo que sí me sugestioné, yo lloraba todo el tiempo, esta bien afectada, triste y asustada. Claro que ahora ya lo veo con otra perspectiva, pero sí me sugestioné y cada vez que me los quitaba era bien fuerte, me rompía. Me quedaba toda cansada. Y ponía los vestidos afuera de mi casa, no entraban. Isla, mi hija, me decía que se sentía la energía de las mujeres. En mi casa todos estábamos sugestionados. Imagínate, los tuve ahí como dos meses. Los vestidos tienen energía.

SANDRA: Pienso en el trabajo de Teresa Margolles, artista mexicana.

REGINA: Teresa, claro! Es mi amiga desde hace 20 años. Ella estará en la Bienal de Venecia este año.

SANDRA: Bueno, viendo la historia de cada una, leyendo sobre la guerra interna en Guatemala que finalizó en el año 96. (pregunta no respondida/ se cayó la conversa, continuamos por wazzap, retomo más abajo).

SANDRA: En algún momento algunos de los familiares de algunas mujeres estuvo presente en alguna presentación o no? Y como fue?

REGINA: Sí, la hija de Paty y fue horrible. Ella me hablaba como yo fuera Paty, como si yo fuera una médium. Se despidieron, yo hable como si fuera Paty, le dije que se fuera, la abracé, besé, lloré con ella. Fue algo muy raro. En la performance para Florence, llegaron sus amigas. A la de Zaira llegó su esposo.

Continuación y final de la entrevista via Wazzap 7 de mayo de 2019...

SANDRA: Aquí una pregunta con sub-preguntas, algo larga. Cómo ves el tema feminicidios en Guatemala en los últimos años, porque hay como "focos" en común al momento de investigar quienes eran o de donde venían tantas mujeres asesinadas, el trabajo esclavo en las maquilas, el pandillaje, los crímenes organizados del Estado, el cuerpo de las mujeres como campo de batalla, por lo general son mujeres racializadas, mujeres humildes que migran a la ciudad en busca de algo mejor, son engañadas. A veces pienso que todo está tan normalizado, las cosas o la manera como estas ocurren se va

repetiendo a lo largo de los años. Rita Segato, sugiere es equivocado asumir los feminicidios como únicamente crímenes pasionales, porque entonces estamos relegándolos a una esfera íntima. Ella argumenta que son crímenes organizados, algo mucho mayor. Segato no discute que hay misoginia, claro que sí, pero dice: “tiendo a NO entender los feminicidios (de Juárez) como crímenes en los que el odio hacia la víctima es el factor predominante”. Segato habla de los feminicidios como “crímenes corporativos y más específicamente crímenes de segundo Estado” (SEGATO, 2013, p. 42). Este Estado opera de forma paralela al que todos conocemos, o sea, clandestinamente, ilegalmente. Tú piensas que tal vez algo similar pueda ocurrir en Guatemala? Qué tan presente está el Estado en contribuir para disminuir la violencia de género, y si hay alguna relación, o si esta violencia que se vive es herencia del conflicto interno (guerra) que vivieron en Guatemala y que terminó con un Acuerdo de Paz en 1996? Qué tanta paz hubo después? Vivimos en la impunidad. Pienso que definitivamente hay una relación entre un “pasado” violento (inclusive desde la colonización) y un Estado realmente ausente. Además de ser sociedades altamente machistas, hablo de masculinidades tóxicas. Quisiera escucharte un poco. Cómo se posiciona el Estado frente a los feminicidios?

REGINA: Creo que la situación es similar en Guatemala y en México...y en España, Italia, Alemania en un sentido, y se diferencia en otros sentidos. Las diferencias son contextuales, históricas. Cada quien tuvo su historia. Pero siempre esta historia del pasado tienen similitudes no? Porque básicamente la construcción del individuo en este sistema de desarrollo ha sido y es un sistema patriarcal. El sistema patriarcal está definido como la explotación del más vulnerable y en este caso es el cuerpo de las mujeres o de las niñas y los niños. Son explotables de todas las formas. Guatemala tiene sus peculiaridades históricas, claro está. Imagínate desde la conquista, ósea que la violencia que se perpetuó sobre los cuerpos de las mujeres antepasadas se queda en el ADN de todos. Posteriormente, en la historia más reciente, durante la guerra, como es sabido y demostrado en todas las guerras que el cuerpo de las mujeres fue utilizado como botín. De hecho el juicio de las mujeres de CEPURSAR (investigar) es uno de estos procesos legales que se dieron recientemente en Guatemala, es un proceso de triunfo, de éxito, en donde un grupo de mujeres indígenas denunciaron a un grupo de militares que durante años, durante la guerra las esclavizaron, primero llegaron a sus comunidades, asesinaron a sus maridos, las llevaron a los destacamentos militares y durante años fueron esclavas sexuales y domésticas. Cuando ellas ya eran ancianas se empoderaron y llegaron a denunciarlos Y GANARON ESTE PROCESO, que fue importante no solo en Guatemala, sino que era la primera vez que un juicio de violencia sexual se llevaba a tribunales desde la perspectiva de crimen de guerra. Es decir, ahí se estaba viendo un crimen de la guerra en Guatemala desde otra perspectiva, ellas ya habían pasado por algunos procesos, pero ni siquiera ellas mismas antes de prepararse para este juicio se habían dado cuenta de que habían sido víctimas. Antes ellas estaban pidiendo por la desaparición y asesinato de sus maridos como parte de los conflictos de la guerra y del genocidio en Guatemala. Después entendieron que lo que les pasó a ellas había sido un crimen y ese juicio abrió la puerta a nuevos procesos a nivel mundial.

La situación en Guatemala es muy muy dura. Hay un link que te voy a pasar que se llama “Alerta Isabela Claudina”, que se hizo en honor a dos mujeres que fueron desaparecidas y asesinadas, dos casos enigmáticos en que la familia estuvo peleando por años, pero los casos han quedado en la impunidad. En donde el Estado de cierta forma o de muchas formas fue responsable, porque en el caso de una de ellas, cuando la familia pone la alerta este se mostró completamente negligente, no hay una reacción de búsqueda de esas mujeres, o sea que el Estado participa de muchas maneras en que esta violencia extrema hacia nuestros cuerpos se perpetúe. Está este caso de refugio de la Virgen de la Asunción, fue hace dos años (2017), el 8 de marzo un grupo de niñas se escaparon del refugio que estaba bajo responsabilidad del Estado, se escaparon porque eran víctimas de violencia sexual, tortura, trata. Dentro del refugio. Durante la noche las drogaban, las anestesiaban, las sacaban para grupos poderosos, muchas ellas estaban embarazadas. Las niñas se escapan del refugio y el presidente da la orden de buscarlas y manda al ejército y a la policía de alta seguridad, de alta élite. Las encuentran en un barranco, hay videos de estas niñas en el Barranco cantando cuando son detenidas por los policías. Ellos decían: “no lloren niñas, nosotros podemos, vamos a fuerza”. Las devuelven al refugio, las encierran en una habitación y a las 9am comienza un fuego. (Este caso es muy famoso, se ha hablado muchísimo, de hecho Regina hace una performance llamada “Las escucharon gritar y no abrieron la puerta”) Los guardias y las y los encargados monitores del lugar escuchan sus gritos, escuchan como dan de alaridos durante 9 minutos y las dejan quemarse vivas. No abren la puerta. Este es un caso que no se ha llegado a ventilar, el proceso legal tiene 1 año y medio de caminar y todavía no hay condenas definitivas cuando existe toda la evidencia del caso. Claro que se está juzgando a los eslabones

menores, quién dio la orden fue el presidente. Y el punto sería investigar, previamente al asesinato, que es lo que querían callar. Y se dijo que ellas estaban escapando de un sistema de trata, de negociación y explotación sexual en donde las altas esferas del gobierno estaban metidas. Es un crimen de Estado.

Claro que dentro de tantas cosas negativas también existen cosas positivas. En Guatemala hay una de las legislaciones más empáticas, más responsables con el género, por así decirlo, que surge en el 2008. Claro que aunque exista la ley el sistema no está preparado para que esa ley se ejerza y funcione. Entonces serán generaciones de generaciones para preparar a un nuevo personal y claro para que las condiciones de den. Hace 2 años en Guatemala hubo una especie de primavera penal y judicial porque se estaban dando ciertos casos de ventilación en el Estado, pero todos estos avances están retrocediendo por los mismos personajes que están en el Estado. Se empezó a incriminar a un montón de gente en el Estado, militares y familias muy poderosas y muy ricas, civiles muy ricos que además de haber sido responsables de grandes crímenes de la guerra son responsables de mantener a gran parte de la población en la miseria y responsables de la violencia que ocurre en el país. Cuando ellos se ven afectados y empiezan a estar presos pues ya, el agente poderoso empieza a estar en contra de la (SICIG)?, que es la institución que se encargó de darnos esta primavera durante algunos años. Sacan al encargado de la (SICIG), que ahora sigue trabajando desde la distancia. Y entonces nos encontramos nuevamente en un momento de gran retroceso. De hecho mañana (hoy 8 de mayo) es la tercera lectura de una ley maldita en donde se criminaliza a las mujeres de una forma tremenda. Guatemala es de los países con mayor índice de violencia sexual en el mundo. Cientos de cientos de niñas menores de 14 años paren hijos de sus propios violadores. Al Estado le vale madres, no las protege, no hay educación sexual, en fin, es un Estado retrógrado manejado por la iglesia evangélica. La cuestión es que esta ley que irónicamente se llama "ley de protección para la familia" lo primero que hace es criminalizar con penas muy altas TODO TIPO DE ABORTO OCURRIDO DE FORMA ACCIDENTAL. Es decir, "yo no sabía que estaba embarazada" , tomo un medicamento y tengo un aborto, se me puede enjuiciar, cualquier pérdida de una mujer en sus primeros meses puede recaer en una condena penal....o sea esta mujer tendría que pasar años en la cárcel por eso. Segundo: prohíbe todo tipo de educación sexual en espacios privados y públicos, te imaginas? Por un lado se le prohíbe a las mujeres, en un país donde niñas paren hijos de sus violadores, por otro lado no aceptan el terrible problema que existe de violencia sobre nuestros cuerpos , se nos culpabiliza a nosotras, se nos obliga a parir a los hijos de nuestros violadores y se crea una ley para que no haya educación sexual, es decir, no se educa, no se enseña que esto es un acto de violencia. El Estado maldito sigue ejerciendo una violencia desde su cúpula. El punto es, lo que en un principio parecía una cortina de humo ahora ya pasó a segunda lectura y mañana (hoy 8 de mayo) con el apoyo y el plebiscito de cientos de millones de guatemaltecos que no piensan, porque están bajo el yugo de los evangélicos, están apoyando estas decisiones. O sea que sí, el Estado es cómplice de la violencia sobre el cuerpo y la vida de las mujeres, sí, definitivamente.

ENTREVISTA COM MIRELLA CARBONE
Lima - Rio de Janeiro 2018 - 2019

MIRELLA: A pesar de que yo no soy de técnicas, tengo un proceso de movimiento en mi historia. Asumí el reto de remontar VEDOVA IN LUMINE y descubrí un montón de cosas, que no había visto cuando la hacía... y eso sabes porque? Porque nunca me ha interesado analizar mis obras, y me he dado cuenta de eso ahora que hice la maestría, nunca me he puesto a pensar posteriormente qué he hecho. Yo he ido, a diferencia de lo que hacen muchos de los performáticos, yo he hecho y después algo he pensado o algo me ha hecho pensar la gente, pro nunca fue mi preocupación. Entonces eso también ahora que estoy tratando de analizar mi historia, QUE HA SIDO BIEN FUERTE PARA MI, enfrentarme a lo que he hecho, darle una coherencia, porque yo soy incoherente total, yo soy una tipa que primero hace y después piensa (risas). En PASO DOBLE, por ejemplo, el año pasado he descubierto otras cosas, yo digo sí, por eso es que creo mucho en la relación del inconsciente con la danza, a pesar de que hay un guerra con eso y que dicen que no, que tienes que tener todo claro...yo no tengo nada claro. O sea, la verdad es que no. y mis trabajos son autorreferenciales, yo trabajo sobre mi vida, claro que puedo inspirarme en otras lecturas obviamente, pero finalmente estoy ahí metida de los pies a la cabeza.

SANDRA: Claro, y mas me imagino sobre todo cuando trabajas sola, cuando tus procesos creativos son solitarios, estás tu contigo. En ese sentido te acercas bastante a la performance, son tus deseos, inquietudes, urgencias, necesidades, angustias o lo que quieras...

MIRELLA: SI, mucho más!. Y por más que puedas “jugar”, como es mi caso, que juego con lo infantil, con esos elementos que pueden ser muy personales, por ejemplo los personajes que he creado (porque si he trabajado bastante con personajes) son personajes con los que yo he jugado de niña. En PASO DOBLE, el muñeco es un ventrílocuo, es decir, no es un personaje x con una identidad x , sino soy yo misma dentro de ese momento, de esas sensaciones que yo sentía de niña cuando jugaba con el ventrílocuo...o con los títeres. Soy yo.

SANDRA: Te has dado cuenta de la relación entre la manipulación y el ventrílocuo? Es fuertísima...

MIRELLA: A mí me nació muy rápido (PASO DOBLE), pero después me di cuenta que si tenía mucho sentido que fuera así. Porque obviamente si estoy hablando de la “burocracia disfrazada”, que más símbolo que el de la manipulación... pero eso lo pensé después.

SANDRA: Claro, pero es lo lindo también no?

MIRELLA: Sí! Son cosas que después vas analizando y le encuentras sentido. A mí en esta maestría me han frustrado un poco, porque como atacan la representación, la ficción, todo! Y a mí me encanta la ficción (risas), o sea, me gusta “entrar y salir”. Me gusta la realidad y entrar y salir de la ficción. Estoy esperando terminar para hacer lo que me da la gana. Porque ahorita, acabo de hacer un ejercicio para una teórica de danza en argentina (Susana Tambutti), con ella tuvimos un curso y nos mandó a hacer algo sobre nosotras mismas, pero presentarnos no convencionalmente sino con un trabajo. Y mi proceso fue presentado 3 veces, y al final me salió algo bien interesante, me salió algo de *clown*, me atreví con ella, timidamente al principio y ella me dijo: sácalo!. Hice como una cosa dual, me di cuenta, a la hora de escribir sobre mí, en vez de ponerme calificativos escribí mi historia, pero dentro de mi historia, obviamente no toda, resaltaron ciertas cosas que dije “qué raro, mira lo que he resaltado” y la mitad de lo que resaltaba tenía que ver con la religión católica. Porque he sido educada en casa y en el colegio. Y muchos de mis traumas y frustraciones vienen de ahí. Y la otra mitad (hablaba de dualidad) es mi esencia pura. Entonces las dividí y a una la puse de clown, porque me parecía...al principio con la idea del filosofía pura del clown, pero después de los comentarios (devoluciones) me hicieron voltear el pastel y la puse como el cliché del clown, que es muy diferente, o sea el payaso por ser payaso de mierda o la filosofía del clown que es maravillosa, es ser tu misma. Bien interesante lo que salió. Le puse de título Entr’ambas (entre ambas). (risas). Mira, a la edad que tengo comienzo a descubrir mis otros yo’s.

SANDRA: Cómo comienza PASO DOBLE?

MIRELLA: Yo estoy de espalda (se me ve solamente la espalda, no sabes quien es este personaje) en el escritorio y hago unos gestos con las manos que para mí tienen que ver con el paso del tiempo y con la edad. Y después hago todo un juego con el escritorio hasta que paso por debajo y comienzo a dibujar la muñeca.

SANDRA: Cómo sería hacer PASO DOBLE ahora, después de 15 años?

MIRELLA: Yo quiero volverla hacer. Ahorita no, pero sí quiero, porque quiero hacer la segunda parte. Sabes porque? Yo siento que está inacabada. Yo hice una metida de pata en esa obra, porque la versión original cuando la estrené en el Británico, fue la que más me gustó, porque concluía en el momento en que yo me desvestía y desvestida me iba ya al final a ser aplaudida al escritorio para yo terminar fusionada con mi muñeca.

SANDRA: Sí, claro...ese final es fuertísimo...

MIRELLA: Pero ese pedazo de haberla hecho bailar a la parte ya de la Mirella mujer no lo había hecho en un principio. Lo hice para irme a un festival en San Salvador...sí. Y a mí nunca me gustó, después lo arreglé porque los movimientos... Lo hice porque tenía miedo, estaba insegura porque me iba a un festival de danza moderna y pensé que me iban a botar... (risas). Y metí la pata... primera vez en mi vida que había hecho una concesión que no debería haberla hecho, poner cosas más virtuosas... Entonces lo eliminé y puse otro tipo de movimientos. Pero yo siento que cuando termina PASO DOBLE, a mí el final me gusta, pero a partir de ese final me provoca hacer una segunda parte, tal vez es lo que siento ahora... Incluso yo me había comprado un ventrílocuo que es igualito, al muñeco, al personaje de PASO DOBLE y lo tenía ahí sentado porque decía que algún día María algo con este. Luego lo descarté, pero hay algo, no me preguntes porqué, pero tengo la sensación de que esto tiene que tener una segunda parte y la haré apenas la sienta.

Tiene que ver con como está hecha PASO DOBLE, la sensación que yo tengo de lo posterior es otra, es como cuando tuve el impulso de crear PASO DOBLE, sentí algo y "pum", en una semana me salió. Eso lo estoy sintiendo ahora, pero no de una nueva obra, sino de esa misma. Tengo que meterme a explorar y ver hacia donde va, tal vez haga como un corte, otra cosa pero que tiene que ver con eso...

Por ejemplo cuando me llevé la obra a Argentina, a un festival me nacieron otras cosas, comencé a reglar prendedores de cholitas porque me inventé que concedían deseos. Entonces mi relación con el público eran sus deseos de amor. Le fui agregando cosas, tomó otro tipo de rumbo y me gustó mucho. Después cuando la llevé a España saqué también los mismo, pero salieron otras cosas, tu sabes como es eso... cuando algo está abierto, depende del público, pero me gustó mucho como fue evolucionando, y también yo como fui evolucionando, porque al principio estaba más enfascada en el personaje del ventrílocuo, pero después ya sentía mucho más calma, estaba mucho más relajada sin salirme de ese juego y volé.

SANDRA: Para mí es una obra muy potente y fuerte. Como te dije la vez pasada que conversamos, me tocó mucho a nivel personal, vi cosas muy claras, había una dualidad ahí, tal vez la liberación de algún deseo que de cierta manera alguien o algo te lo frustra o te impide ser. No poder ser eso que eres o sientes que eres. Luego esta también esta motivación inicial tuya del trabajo laboral, el sistema, la institución, el trabajo de oficina. Lo siento así: tener que performar algún tipo de masculinidad, o masculinizarte para ser considerada, bien tratada, vista y reconocida en este sistema que es básicamente manejado por hombres heteronormativos.

MIRELLA: Yo creo que hay como 2 capas ahí. Porque sí, todo lo que has dicho es tan real, y esa era mi intención y fue lo primero que me hizo sentir esta motivación de querer crear, porque veía que todas estas mujeres trataban de imitar a los hombres desde todo, vestimenta, actitud...y no dudo de que sean, muchas de ellas, machistas también... Este sistema (peruano) que es chico es un ejemplo del sistema grande, pero que para mí es igual y existe todo eso sin duda, fue mi gran motivación. Pero después, yo siento que hay algo, otra capa, porque en realidad ya ahí juegan cosas de mi memoria y yo transformé un vestuario de mi papá. No es que me mande a hacer un vestuario ni me compre uno y lo adapte a mi cuerpo, busqué el vestuario de mi papá de cuando él se fue de Luna de miel con mi madre, llevaba puesto ese terno. Entonces yo, al hacerme ese terno que era de mi padre se metió otra capa,

porque eso hizo que salieran mis nostalgias, hizo que dibujara a la niña, o sea creo que desde ese indumento, objeto que para mi tenia mucha simbologia, no solamente por el hecho de ser de mi padre, sino que a mi padre yo NO lo consideraba machista, para nada burocrático, al contrario, para mi era lo máximo. Entonces al yo representar a este “burocratito” que era como el muñeco ventrílocuo, pero vestida de mi padre hay un choque porque “sí es así, pero me ilusiona de que no sea así o que pueda no ser así”. (pucha...aquí vejo claramente una figura masculina no tóxica dentro de este sistema). O sea por lo menos existe algo, una posibilidad de que no sea así, es un choque raro, te estoy hablando profundamente ya de una psicología mas exquisita...Pero yo siento que esa capa, te lo digo como creadora, dudo que alguien de afuera lo pueda percibir, porque nadie sabe la historia. Por eso es que también el personaje era tierno, por eso. Sino hubiera salido un tarado típico burócrata, era totalmente naif, totalmente bonachón, enamorado, un “tonto”, pero con esta gracia que tienen la bambolla, los muñecos, no?

SANDRA: Uno poco la ilusión o lo que te salva de alguna manera, lo que te permite sobrevivir en este sistema, no? Es como la ilusión que esta ahí, de “como no fuera así” o, en todo caso, “para mí va a ser así para yo poder protegerme” de alguna manera...

MIRELLA: Algo de eso... Qué importante son los objetos. Bueno, yo trabajo, al igual que tú, con la energía, con la historia, no solamente con la materialidad sino... ahora estoy haciendo una junta de muñecos destrozados...ya hice un trabajo. Hice un curso sobre objetos, el uso de objetos y en Argentina hay una historia bien grande con el Periférico de los Objetos que era de Garcia Wehbi, que cuando yo lo vi.... Mira que ignorantes hemos sido, nosotros no hemos tenido referencias pues... Cuando yo lo vi en video me quedé helada... es lo que yo hago, alucinante. Busqué a la otra mujer y supe que ella era la directora de este programa, entonces la busqué y le pedí entrar. El curso se llama “Interpretación y manipulación de objetos”, no sabes lo bello y terminé haciendo un trabajo con cabezas de muñecas, pero chiquitas y un cuerpo...algo que me nació también del alma, era yo destrozada en mil pedazos y me buscaba yo misma con otra muñeca...

SANDRA: Me estás haciendo acordar del programa de mano de PLATOS ROTOS...

MIRELLA: Bueno, tiene mucho que ver, sí. Hay algo ahí que todavía me persigue, y para mi tiene que ver con la (des)fragmentación del cuerpo, tiene que ver con todo lo que he adquirido de colonización que estoy tratando de despojarlo, tiene que ver con las heridas que me han quedado en la memoria de mi cuerpo y eso... hay varias cosas que me están saliendo que están en proceso, en pausa....

SANDRA: Si, la verdad que el objeto es super potente, la psicología que carga, lo que significa para ti al momento del trabajar.

MIRELLA: Yo trabajé con una regla de madera de esas antiguas con bisagras... No sabes todo lo que hice con la regla. Hasta voz le puse al elemento.

SANDRA: Volviendo a los temas que aparecen en PASO DOBLE, el momento de la muñeca, por ejemplo, que es muy especial, para mí tiene varias lecturas...es potente y al mismo tiempo de una vulnerabilidad, cierta fragilidad. Como ves tú ese momento?

MIRELLA: Esa muñeca era la típica muñeca que dibujaba cuando era niña, hasta ahora la dibujo igual creo, pero no se si te diste cuenta que, si bien la muñeca la terminaba, no terminaba de escribir lo que iba abajo, y esa era un poco la pelea con el escritorio que era “mi jefe”. Entonces para mi era una sensación de querer plasmar, o decir o terminar o ser lo que yo queria ser en esa pizarra y no me dejaban, por eso es que no termino de escribir ... yo escribí ahí abajo “yo te amo...”, porque no me dejaba terminar y por eso es que al final me fusionaba con ella, sin necesidad de escribir, pero ya fusionadas ya era lo mismo. Para mi era eso, la nostalgia de talvez cierta “pureza”, tu identidad de niña que es mas sólida apesar de que todavía no tienes desarrollada la personalidad, pero te sientes mucho mas completa justamente por eso, porque o eres ignorante en muchas cosas o simplemente estas viviendo un ritmo o un proceso natural en que tus pensamientos son buenos, no? No hay mala energia, esa nostalgia para mí es esa muñeca, la nostalgia de lo que talvez “se perdió” o se quedó, fue parte de la historia. Para mí el conflicto de PASO DOBLE, si es que lo hay era el no poder acercarme a la muñeca (o sea a ti misma). A pesar de que ya la había creado, yo creo esa muñeca, es una muñeca que

dibuja una niña, por lo tanto es mi parte niña. Hay este dicho que me gusta mucho, que dice “estoy contenta de estar triste” que tiene que ver con las buenas soledades, con las buenas nostalgias, y para mí es eso. Yo me acuerdo... que pena que no tengo mis recuerdos de niña, porque todos los botaron, pero me acuerdo perfectamente que dibujaba la misma muñeca y claro, me dibujaba a mi misma, me dibujaba crespita, así patilarga, toda mal hecha... Y por eso también me nació ponerle voz de niño a este muñeco, porque no era una voz de ventrílocuo hacia el muñeco, sino era la voz del propio muñeco niño, por todo ese mundo. Creo que ahí juega mucho también justamente la nostalgia de un mundo en el que tal vez era más “feliz”, entre comillas... “felicidad entiéndase por..” Donde la inocencia, donde no tenía responsabilidad de... no tenía que involucrarme en una sociedad, no caía en estas redes y que todo eso se va transformando. Creo que es eso el símbolo de la muñeca, que abarca toda la infancia... y soy yo, definitivamente. En parte las obras, creo yo, son un poco los sueños, como se conciben inconscientemente un poco...

SANDRA: Un abrazo hacia una parte de ti misma.

MIRELLA: Exacto! Y todos los personajes a lo mejor soy yo misma, como dice Jung, que cuando sueñas, todo lo que sueñas hasta las cosas eres tú misma. Y es muy probable que yo haya reventado en ese momento... Por ejemplo, por qué puse una pizarra, que es algo que confundía mucho, porque parecía un profesor, una pizarra con tiza además... y un escritorio muy pobre, muy de las municipalidades, muy precario, muy de colegio nacional... para mí ese ambiente tenía y tiene que ver con la burocracia. (BUROCRACIA = PRECARIEDAD)

Yo no pense en la pizarra por el hecho de ser maestro, eso confundió a mucha gente, para mí era... yo estudié con una pizarra, en mi colegio había una pizarra con tiza y todas las tareas eran con tiza, tenía una pizarra chiquita en mi casa donde hacía cosas... había una relación con mi infancia. Básicamente eso. Yo creo que la muñeca es la pieza clave de PASO DOBLE. Creo que cuando salió (en el proceso de creación) yo enganché.

SANDRA: Ya casi para el final de la obra, te quitas el traje de tu papá y queda el vestido, el pelo suelto y de esa forma abrazas a la muñeca.

MIRELLA: Para mí fue despojarme de toda la mierda. Yo puedo tener mi ying y mi yang, a veces tengo más ying, otras más Yang y a veces lo tengo más equilibrado, mi parte masculina, mi parte femenina... no me interesa mucho eso, creo que todos podemos lograr un equilibrio, pero para mí en ese momento tenía que ver con el despojo. Con el despojo de por qué voy a ser otra que no sea yo dentro de mi propia identidad y por eso es que también hice que el muñeco hiciera tantos malabares, cosas fuertes con el cuerpo porque estaba manipulado por un lado, por el otro, por eso también que revienta y que decide pues ser lo que es adentro. Y para mí lo de adentro - y por eso es que me puse algo femenino, yo soy mujer, podría haber estado desnuda también solo que no se me ocurrió, simplemente me despojé, ya no tanto de lo que era mi papá, sino de recuerdos, todo lo que era historia, burocracia, todo lo que era impuesto, todo eso... Y claro soltarme el pelo también porque es parte de mí. Mostrarte tal cual eres. Claro, yo me vestí de hombre, pero podría haberme puesto un moñito también. En efecto una crítica a este sistema. Era como si la parte masculina me estuviera comiendo. Porque estaba encima mío, me presionaba... llámese como quieras, pero era la imagen masculina como que te encierra. Luego del despojo me relajé mucho más, podía ser yo, mi propia esencia.

MIRELLA: En este momento estamos creando, nos están dirigiendo una chica que es música y un chico que es director, el tema es nuestra relación (mi relación con Lorna) y les hemos dicho que si porque son bien conceptuales y nosotras no lo somos (risas). Y la vamos a estrenar acá en Lima en 2019, porque si queda bien me gustaría moverla, es para un espacio alternativo.

PEQUEÑO TRECHO DE ENTREVISTA (Lima, junio de 2019)

MIRELLA: Cuando yo hice PASO DOBLE me nació como debe nacer una creación, siento eso yo, como que todo fluyó, era el momento y pude expresar lo que estaba en mí, la sensación de ese momento. Y ahorita (2019) me siento igual y han pasado 15 años. Ahorita siento lo mismo, es como un ciclo. Yo entré a trabajar a la universidad e hice esa coreografía, fue lo primero que hice. (aceptó el

reto de hacer labores administrativas como coordinadora y luego directora de la nueva especialidad de danza, creada por ella).

SANDRA: Y ahorita me has hablado de la institución...

MIRELLA: Estoy saliéndome ya, ya estoy en edad de jubilación (65), ya podría jubilarme, pero por ética no lo voy a hacer porque yo tengo un contrato, una firma de convenio en que tengo que pagar 4 años por los 2 años de licencia, ya está pasando 1 año y a mi me gusta ser profesora. Entonces me voy a quedar los otros 3 años, sin embargo siento que es un ciclo, y ese ciclo para mi tiene que ver con PASO DOBLE, porque yo destapé algo ahí que lo he ido entendiendo a lo largo del tiempo y ahorita quiero descubrir eso que me está tocando (risas) y que va explotar en algo. A lo mejor es parte de mi tesis, quien sabe, o sea, esta segunda parte de PASO DOBLE...no lo sé, por eso es que tengo ganas. Siento lo mismo que sentía, una cosa ahí, como un nudo, no lo puedo expresar con palabras ni siquiera escribiendo, sino moviéndome.

SANDRA: Tu sientes que en estos 15 años como que las cosas no han cambiado mucho? El tema institucional te/nos come... Lo veo así: tener que performar un montón de identidades para conseguir un espacio o por lo menos respeto frente al sistema, al Estado, porque si eres quien eres no eres nadie. Tenemos que matar ciertos lados que no son bienvenidos. Trato de pensarlo ya a nivel como sociedad, como no hemos evolucionado en este aspecto. Aun es muy difícil conquistar la libertad de ser quien una es.

MIRELLA: Sabes lo que yo siento? Con respecto por ejemplo, a nuestros sentimientos como mujeres, como feministas, que nos importa y estamos ahí detrás... estos trabajos salen siempre... buscamos el género, la identidad... Yo siento que por ejemplo yo viví... en mi época se vivía mucho el silencio y eso es parte de. Yo siento en esta época de mi vida que puedo hablar (65 años). Antes vivía en el silencio, por la generación, por la historia misma. Entonces si bien no he sido una tipa tal vez muy atrevida como para hablar, siempre fui un poco tímida, no soy líder aunque sí he estado metida en centros feministas, pero digamos cosas personales yo siempre he sido bien silenciosa con mi vida personal, nunca he hablado, porque era prohibido, entonces he vivido mucho a las escondidas, bien, no me quejo, lo volvería a vivir. Pero yo ahorita a como estoy y a como está la historia es otra cosa. Entonces siento que cuando hice PASO DOBLE yo estaba en ese silencio todavía y fue eso lo que me surgió, desde mi silencio, en cambio ahorita no sé que me va a surgir desde esa posibilidad de hablar, entiendes.... Algo así siento.

SANDRA: Para mí PASO DOBLE es ... me tocó mucho personalmente, yo ahí descubrí mi sexualidad, mi ser lesbiana, para mí fue un rollazo. Entendi que cosa era los que yo sentía, y dices que lo creaste desde el silencio, la imposibilidad de hablar y para mí fue el habla, a mí PASO DOBLE me habló, fue la abertura, EN REALIDAD ME GRITÓ.

MIRELLA: A mí también me habló, yo pude hablar pero con mi cuerpo, y tu sabes que la memoria desde el cuerpo es lo que más me interesa. (que memorias quieres bailar? O a que memorias quieres acceder/ entrar o de qué memorias está hecho tu cuerpo?preguntas mientras escucho la entrevista rondan mi cabeza y mi corazón). Ahorita tengo curiosidad de esta evolución que ha sucedido en la sociedad, en el mundo y yo también he evolucionado de alguna manera, aunque mi esencia siempre es las misma. Pero tengo posibilidades de hablar más, ya no tengo las vergüenzas ni los miedos que tenía antes. Los tenía en esa época porque obviamente todo era... y te estoy hablando de mucho antes inclusive, solo que llegó a ese límite no? Entonces ahora estoy curiosa de cómo lo hablaría, que otras cosas sacaría. A mi me gusta y estoy tratando de concientizar una memoria corporal en la que no estoy todavía muy consciente, pero tengo algunas sensaciones, entonces he estado revisando fotos de cuando era niña, cosa así y eso me ha dado algunas pautas inconclusas. Reconozco la foto, el momento, pero no el sentimiento. Entonces yo sí quiero, gracias a la improvisación, gracias al proceso de creación darme cuenta de cómo el cuerpo recupera esa memoria. Porque siempre la he trabajado desde el inconsciente, yo sé que mi cuerpo conserva toda mi historia y es la memoria mas grande que tengo, pero nunca lo he conscientizado en mi trabajo, siempre ha salido... pero no he detectado esas conexiones exactas, eso es lo que quiero descubrir y lo quiero descubrir como directora, como profesora también, porque para mí sería ideal poder transmitir a los interpretes este quiebre, no tengo palabras, no sé cual es y no sé si lo lograré, pero quiero meterme a la improvisación dura, sola y que

salga lo que reprimí, tal vez en imágenes, en lo que sea. No con el afán de revivir ni mucho menos, sino de hablar lo que no hablé en el momento que tenía que hablarlo. Creo que tú me entiendes. Yo soy una tipa, Sandra, que crea en base a lo autobiográfico prácticamente, por más que me inspire en un cuento. Por ejemplo PLATOS ROTOS, que era sobre Alicia en el país de las maravillas fue una inspiración, pero lo identifiqué con todos mis viajes, hable de mis viajes, de lo que sentía...

SANDRA: Al final de repente son pretextos para poder entrar a hablar de tí y no decir que es de tí...

MIRELLA: Es como el escritor... yo no creo pues que la autodestrucción sea pura autoficción, creo que uno siempre parte de "cositas"...ya luego lo vas metiendo en la autoficción si quieres... como en la danza.

SANDRA: Y cómo ves ahora el tema de la vejez en la danza y en el cuerpo?

MIRELLA: No sé como embarcarme, no se... Yo había pensado en algo como para empezar, en la idea de como el sistema trata. Osea, yo soy la mirada del otro, que hace que tú te convenzas a ti misma lo que creen los otros. Y yo creo mucho que en la vejez sucede eso, te tratan o eres casi invisible, la familia no te considera mucho, ya los valores de la vejez te impiden trabajar, porque eres vieja, ya no puedes "tirar" (transar) porque eres vieja...

SANDRA: Claro, es un tabú tremendo! Eres vieja, eres asexual.

MIRELLA: No tienes sensualidad y no hay belleza, eres invisible, no tienes futuro... entonces eso es lo que quisiera coger para...mezclado un poco también con la sensación de que el otro cae en esto y recurre al cliché. Y todo esto está inmerso, si yo hago cualquier cosa, la hago desde mi edad, no quiero caer en clichés. Todavía no se como lo voy a enfocar, por ejemplo, encontré en la religión católica, cuando hice este ejercicio que te comentaba, encontré la canción de Liliana Felipe, "cuando cumpla los 80"...me encanta esa canción y me ha inspirado para ciertas cosas, para decir: ya tengo la edad de decir cosas...entonces quiero unirlo a la muerte, a la última etapa de tu vida, no se... Quiero ser más atrevida que antes, la edad te lo permite, para mí es conseguir un poco más de madurez, sabiduría... te lo permite.