

ARTES CÊNICAS

PARA HABITAR O CORPO-ENCRUZILHADA

CAMILA BASTOS BACELLAR



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

Tese de Doutorado
Maio de 2019

Camila Bastos Bacellar

Para habitar o corpo-encruzilhada

Tese 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 Doutora em Artes Cênicas.

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

Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Charles Feitosa

Rio de Janeiro

2019

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

B116	<p>Bastos Bacellar, Camila Para habitar o corpo-encruzilhada / Camila Bastos Bacellar. -- Rio de Janeiro, 2019. 379 f.</p> <p>Orientador: Charles Feitosa. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em , 2019.</p> <p>1. Performance. 2. Feminismo. 3. Pedagogia. 4. Descolonização. 5. Corpo-encruzilhada. I. Feitosa, Charles , orient. II. Título.</p>
------	---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

“PARA HABITAR O CORPO-ENCRUZILHADA”

por

CAMILA BASTOS BACELLAR

Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira (Orientador)

Profa. Dra. Eleonora Fabião (UFRJ)

Profa. Dra. Maria de Fátima Lima Santos (UFRJ)

Profa. Dra. Denise Espirito Santo da Silva (UERJ)

Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares (UNIRIO)

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva (UNIRIO)

A Banca Considerou a Tese: Aprovada com Louvor

Rio de Janeiro, RJ, em 03 de maio de 2019.

Agradecimentos

À Cecília Helena Lins Bastos, Carlos A. S. Bacellar Filho e Caio Bastos Bacellar, agradeço por me apoiarem mesmo, talvez, sem entender completamente o que eu fazia nas ruas e nas madrugadas de escrita. Pela paciência com minhas dificuldades, das mais distintas ordens. Por tudo o que são, e por tudo que somos juntos (não apesar, mas justo por meio de nossas diferenças). Agradeço por me acompanharem nesta vida.

À minha vó Maria Lucia Fleury Bacellar (in memoriam), por ter apostado numa pedagogia e num jeito de compartilhar conhecimento que pude aprender desde pequena, como aluna do Horizon English Course. Foi ali, por conta de seu método, que comecei a me interessar pelas artes da cena. Ali fui aluna e professora. Agradecida, vó.

À minha madrinha Stella Bacellar e a meu padrinho Marujo Bastos, melhores pessoas para ocuparem essas posições, agradeço por todo suporte e inspiração. Aos familiares que acompanharam meu afastamento do mundo por conta da pesquisa, mas que sempre estiveram atentos a mim.

Ao Teatro de Operações, agradeço pelos momentos de alegria, pela disposição para a escuta, para a mudança e para a luta. Agradeço à Matheus Longhi (in memoriam) por ter me chamado para me juntar num ensaio com mais outros canalhas, em março de 2009 e assim fomos formando esse coletivo. Vida longa à sua, e à nossa, valentia. À Julia Cartier Bresson, Gabriela Mello, Luiza Debritz, Caito Guimaraes, Lucas Oradovschi, Eduardo Santana, Roberto Souza, Marcos Serra, Cátia Costa, Maksin Oliveira, Mariana Mordente, Eduardo Martins nossa gatinha, Nívea Magno, Tulanih Pereira, Aline Vargas, Angela Bonolo, Andercelly Christofolli/Jean Li Alenbo, Violeta Pavão, Isadora Petrauskas, Raphi Soifer, Gil Monteiro, Chico Rondon, e a todos/as/es que passaram por esse bando, agradeço pelos ensinamentos. À Michelle Cabral, por sua colaboração e seu interesse em nosso caminhar, que bom ter você perto.

Ao La Pocha Nostra, e à todas as pessoas com quem convivi durante as oficinas, por colocarem o corpo. En especial los coyotes Guillermo Gómez-Peña, Dani d'Emília, Michelle Ceballos, Roberto Sifuentes e Daniel B. Coleman Chávez por enseñarme a mirar. Gracias por cada segundo en las carreteras en las que cruzamos nuestros corazones. À Guillermo, mi loco,

maestro y amigo, un saludo a parte por, entre tantas otras cosas, notar que el performance además de nos enseñar a responderle a la autoridad (algo que nos encanta) puede nos enseñar a escuchar con cuidado a los demás. Gracias por la confianza, cabrón. À Dani d'Emília, pela interlocução constante desde 2010, por tudo que aprendi contigo dentro y fora das oficinas dobrando o tempo pelas bordas, e pelos damascos que em sonho você me oferecia.

À María Galindo, das Mujeres Creando, pelo abraço e pela coragem embutidas neste.

Às propositoras e a todas as participantes da oficina Resistências Feministas nas Artes da Vida, muito agradecida pela confiança. Especialmente à Angela Donini, Cíntia Guedes e SaraElton Panamby. Compartilhar saberes e dúvidas com vocês me fez e me faz viva. Gracias por me acolherem em suas imensidões. Um salve especial para Nat Araújo, sua resiliência é uma guia presente em meu corpo, você correndo no escuro é uma imagem que transborda às Resistências Feministas nas Artes da vida.

Às artistas que muito me inspiram e que se dispuseram tão generosamente a colaborar com minhas inquietações: Michelle Mattiuzzi, Priscila Rezende, Nadia Granados, Miro Spinelli, Daniel B. Coleman Chávez, Dani d'Emília, Ania Carillo, Regina Galindo, SaraElton Panamby, sou muitíssimo agradecida. Por todas as trocas que tivemos sobre tantas coisas, mas sobretudo as relativas a estas performances que aqui convoco pois sinto suas forças.

À Cíntia Guedes, Flávia Meirelles, Natalia Meneguzzi e Maria Luiza Madureira por colaborarem com suas memórias e reflexões acerca de três destas performances.

À Nina Vincent, Patrícia Sales, Sandra Rodrigues e Juliana Tillman, por terem magicamente entrado na mesma turma que eu na graduação em Interpretação na Escola de Teatro da Unirio em 2005 e nunca mais terem saído da minha vida. Agradeço por todo apoio e afeto trocados nos últimos quatorze anos. Nina, obrigada por tudo isso, pela sua paciência, pelas nossas conversas eternas sobre arte e política, e por me presentear também com a Julia Vincent, amiga que me acompanha de perto desde que eu era empurrada em um carrinho-de-mão.

À Camila Batista, Carol Luz e Marina Motta, agradeço por todas as trocas, pela paciência. E pelo teto compartilhado em parte desta pesquisa com você, Marina, seu bom humor e sua paciência são dignos de menção honrosa.

Às pessoas incríveis que conheci no Programa de Estudios Independientes, em Barcelona, onde os caminhos iniciais desta pesquisa foram verdadeiramente acolhidos, agradeço pela escuta. Especialmente à Maria Fernanda de Mello Lopes, Maria Eduarda Ramos, Matsue Ono, Caro Wilson, Anyely Marin Cisneros, Dani Medina, Sofia Parra, Myriam Rubio por todo apoio. À Paul B. Preciado, te agradezco por aceptar ser mi tutor y por tus clases intensas. Pero sobretudo por hacerme creer, a cada vez que charlábamos, que lo que yo investigaba tenía alguna importancia.

A las queridas Yuderkys Espinosa Miñoso e Celenis Rodriguez, muchas gracias por ampararme con casa y hasta con el afecto de Simón en la fase de la pesquisa vivida en Bogotá. À Yuderkys, pelas trocas mientras cocinábamos, por todo su enseñamiento y comprometimiento con los procesos de descolonización en Abya Yala e além.

Às professoras Eleonora Fabião e Amana Mattos que ministraram disciplinas importantes nos caminhos dessa pesquisa. Também agradeço à Maria Thereza Azevedo, Claudia Miranda e Ana Bernstein, por terem colaborado na banca de qualificação. À professora Joana Ribeiro, pela generosidade em participar da banca de 2014 e desta de agora, sua confiança foi muito importante para o desenvolvimento deste trabalho. À Adriana Schneider, também pela generosidade e mesmo pela sinceridade, sua confiança alicerçou o seguimento desta pesquisa em um momento chave.

Ao docente e às docentes que aceitaram compor a banca examinadora desta tese: Adilson Florentino, Denise Espirito Santo, Eleonora Fabião, Eloisa Brantes, Fátima Lima, Joana Ribeiro, Marina Henriques, sou muito agradecida.

À Andrea Elias, Flavia Naves, Paola Vasconcelos, Barbara Mazzola e Sandra Bonomini pelas trocas. E aos colegas da turma de 2015 do doutorado do Ppgac/Unirio, pelos suportes virtuais e astrais.

Às funcionárias e funcionários da Unirio, da Escola de Teatro e do Ppgac por todo suporte. E à CAPES, pela bolsa concedida.

À Dora Moreira, pelo trabalho (in)visível na pele e nos ossos desta tese. Por ter topado dar uma grande força na revisão (todos os erros que passarem são meus) e por aceitar diagramar o texto. Sua paciência, comentários, generosidade na leitura e na escuta significam muito para mim.

Ao Charles Feitosa, por ter aceitado me orientar em 2013 e desde então ter me apoiado de forma generosa. Sua disponibilidade para me ajudar com questões teóricas e institucionais fez toda diferença, sou muito grata a você por isso tudo, e por todas as trocas durante essa jornada que percorremos até aqui.

Às amigas e parceiras de trabalho com quem convive mais intensamente nas fases finais deste ciclo: Flávia Viana, Marina Cavalcanti, Laura Murray, Tais Lobo pela força de sempre. A você Tais, agradeço pela força e por convocar as icamiabas que me fizeram magicamente conhecer quem eu precisava encontrar, numa tarde de sol e chuva. Tudo tão entrelaçado com nossas pesquisas de vida, redemoinhos de afeto.

Ao Totoro, companheiro felino que manjava a energia da casa e da mesa de trabalho enquanto eu enlouquecia. Inclusive ele está exatamente aqui agora, chove muito e nos acompanhamos nas madrugadas. À Haru e Maricotinha agradeço também, pelas passagens e sutilezas.

À todas as pessoas e forças invisíveis que fizeram tudo isto possível. Seria impossível agradecer nominalmente a todas porque este trabalho aqui é um trabalho da vida inteira. Mas saibam, sou muito grata por cada troca.

À minha companheira Angela Donini quero agradecer pelo desejo, pela intensidade e leveza do nosso encontro. Compartilhar os sonhos e a vida com você – tudo mais que não cabe aqui – contribuiu para que a escrita desta tese fosse possível. Que nosso respeito pelos trabalhos uma da outra siga nos estimulando a criar juntas. Gracias pela interlocução, pelas críticas, pela paciência e pelo apoio incomensurável em todos os ciclos desta pesquisa. Te agradeço também por me fazer rir cotidianamente, inclusive de mim mesma. Que sorte termos nos (re)conhecido nas encruzadas dessa vida, meu amor.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

Gloria Anzaldúa, *Falando em Línguas*, 1981

Resumo

Tratar das relações entre corpo(s), performances, pedagogias e práxis feministas é o propósito deste trabalho, que têm como bússola ética a atenção às intersecções entre gênero, raça, classe e demais marcadores sociais assim como aos efeitos da colonialidade. A análise de como estes marcadores operam nos processos de subjetivação e de criação artística possibilitou o adensamento de discussões teóricas e de proposições artísticas relativas ao campo da arte da performance na América Latina. Tomando como referência estudos feministas interseccionais, estudos feministas descoloniais e pedagogias críticas os acontecimentos desta tese se deparam e se desdobram em encruzilhadas. Nas fronteiras entre arte e vida, nos encontros com distintos coletivos como o La Pocha Nostra, Teatro de Operações, Mujeres Creando, entre outros, e na fricção entre temporalidades distintas. Ao convocar processos existenciais em aliança com a escrita acadêmica busca-se que a produção de conhecimento seja feita desde uma sistematização corporificada de saberes situados. A ideia de corpo-encruzilhada é manejada para propor que nossas imersões criativas estejam implicadas numa ética de mundo que considere que as diferenças são vivenciadas nas relações entre corpos e por meio do corpo. A aliança entre performance e processos pedagógicos orientados por metodologias feministas e descoloniais nos provoca a trocar de pele, reconhecer-se na encruzilhada e a desejar habitar o corpo. No que diz respeito aos diálogos estabelecidos com as práticas artísticas solo, a abordagem de questões contemporâneas que vinculam arquivo, escrita, experiência e performance acompanhou o traçado de uma sismografia da arte da performance na América Latina, composta de ações artísticas criadas na segunda década do século XXI por artistas de diferentes partes deste território. São elas: Ania Carillo, Dani d'Emília, Daniel B. Coleman Chávez, Marta Soares, Michelle Mattiuzzi, Miro Spinelli, Nadia Granados, Priscila Rezende, Regina Galindo e Sara/Elton Panamby.

Palavras-chave: Performance. Feminismo. Pedagogia. Descolonização. Corpo-encruzilhada.

Abstract

This work aims to analyze relations among bodies, performances, pedagogies, and feminist praxes. Its ethical compass lies in its attention to intersections between gender, race, class, and other social markers, as well as the effects of coloniality. The analysis of how these markers operate in processes of subjectivation and artistic creation allows for the deepening of theoretical discussions and artistic propositions in relation to the field of performance art in Latin America. Taking intersectional feminist studies, decolonial feminist studies, and critical pedagogies as points of reference, the events presented in this work show themselves as unfolding at a series of crossroads. These events take place at the borderlands between art and life; in encounters with collectives including La Pocha Nostra, Teatro de Operações, and Mujeres Creando, among others; as well as in the friction between distinct temporalities. By summoning existential processes in conjunction with academic writing, the work seeks to produce knowledge by means of an embodied systemization of situated forms of knowing. The work conducts the idea of a crossroads-body to propose that our creative immersions should be implicated in an ethics that considers differences to be experienced in relationships between bodies and relationships produced through means of the body. The alliance between performance and pedagogical processes tuned up by feminist and decolonial methodologies provokes us to shed our skins, to recognize ourselves at the crossroads, and to desire to inhabit the body. In terms of dialogues established with solo artistic practices, the research approaches contemporary issues that bring together questions of archives, writing, experience, and performance. These issues accompany the tracing of a seismography of performance art in Latin American, consisting of artistic actions created during the second decade of the XXI century by artists from a number of different areas of this region, including: Ania Carillo, Dani d'Emília, Daniel B. Coleman Chávez, Marta Soares, Michelle Mattiuzzi, Miro Spinelli, Nadia Granados, Priscila Rezende, Regina Galindo, and SaraElton Panamby.

Keywords: Performance. Feminism. Pedagogy. Decolonialization. Crossroads-body.

Resumen

El propósito de este trabajo es tratar de las relaciones entre cuerpo(s), performances, pedagogías y praxis feministas, que tienen como brújula ética la atención a las intersecciones entre género, raza, clase y demás marcadores sociales, como también a los efectos de la colonialidad. El análisis de cómo operan estos marcadores en los procesos de subjetivación y de creación artística, ha hecho posible la densificación de discusiones teóricas y de propuestas artísticas relativas al campo del arte de la performance en Latinoamérica. Tomando como referencia estudios feministas interseccionales, estudios feministas descoloniales y pedagogías críticas, los acontecimientos de esta tesis se encuentran y se desdoblan en encrucijadas. En las fronteras entre arte y vida, en los encuentros con diferentes colectivos como La Pocha Nostra, Teatro de Operaciones, Mujeres Creando, entre otros, y en la fricción entre temporalidades distintas. Lo que se busca al convocar procesos existenciales en alianza con la escritura académica, es que la producción de conocimiento sea hecha desde una sistematización corporificada de saberes situados. La idea de cuerpo-encrucijada es manejada para proponer que nuestras inmersiones creativas estén implicadas en una ética que considere que las diferencias son vividas en las relaciones entre cuerpos y por medio del cuerpo. La alianza entre performance y procesos pedagógicos afinados con metodologías feministas y descoloniales, nos incita a cambiar de piel, reconocerse en la encrucijada y desear habitar el cuerpo. En lo que se refiere a los diálogos establecidos con las prácticas artísticas unipersonales, el abordaje de cuestiones contemporáneas que vinculan archivo, escritura, experiencia y performance, acompañó la ruta de una sismografía del arte de la performance en Latinoamérica, compuesta por acciones artísticas creadas en la segunda década del siglo XXI por artistas de distintas partes del territorio. Ellas son: Ania Carillo, Dani d'Emília, Daniel B. Coleman Chávez, Marta Soares, Michelle Mattiuzzi, Miro Spinelli, Nadia Granados, Priscila Rezende, Regina José Galindo y SaraElton Panamby.

Palabras-clave: Performance. Feminismo. Pedagogía. Descolonización. Cuerpo-encrucijada.

Lista de Ilustrações:

Figura 1 – Workshop de La Pocha Nostra, ArtCena Festival 2010.....	131,
fotografia de Angela Alegria.	
Figura 2 – Corpo Ilícito de La Pocha Nostra, ArtCena Festival 2010.....	132,
fotografia de Angela Alegria.	
Figura 3 – Corpo Insurrecto 3.0 de La Pocha Nostra, MACBA 2013.....	132,
fotografia de Anyely Cisneros Marins.	
Figura 4 – Ejercicios para artistas rebeldes de La Pocha Nostra, MACBA 2015.....	133,
fotografia de Eva Carasol.	
Figura 5 – Projeto Vivências 2011 de Teatro de Operações.....	153,
fotografia de Camila Bacellar.	
Figura 6 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011.....	162,
fotografia de Clarice Lissovsky.	
Figura 7 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011.....	162,
fotografia de Clarice Lissovsky.	
Figura 8 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011.....	163,
fotografia de Paulo Socha.	
Figura 9 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2015.....	163,
fotografia de Adilson Felix .	
Figura 10 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2015.....	164,
fotografia de Adilson Felix.	
Figura 11 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2015.....	164,
fotografia de Adilson Felix.	
Figura 12 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011.....	165,
fotografia de Clarice Lissovsky.	
Figura 13 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011.....	165,
fotografia de Paulo Socha.	
Figura 14 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011.....	166,
fotografia de Paulo Socha.	
Figura 15 – Espaço para abortar de Mujeres Creando, 32ª Bienal de São Paulo, 2014...173,	
fotografia de Mídia Ninja.	
Figura 16 – 6 minutos de Camila Bastos Bacellar, 2016.....	182,
fotografia de Martino Frongia.	
Figura 17 – Resistências Feministas nas Artes da Vida, 2016.....	192,
fotografia de Camila Bacellar.	
Figura 18 – Resistências Feministas nas Artes da Vida, 2016.....	204,
fotografia de Camila Bacellar.	
Figura 19 – Merci Beaucoup Blanco de Michelle Mattiuzzi, 2018.....	232,
fotografias de Francisco Costa.	
Figura 20 – Merci Beaucoup Blanco de Michelle Mattiuzzi, 2018.....	241,
fotografias de Francisco Costa.	
Figura 21 – Vestígios de Marta Soares, 2010.....	242,
fotografias de João Caldas.	
Figura 22 – Vestígios de Marta Soares, 2010.....	242,
fotografias de João Caldas.	
Figura 23 – Vestígios de Marta Soares, 2010.....	243,
fotografias de João Caldas.	
Figura 24 – Bombril de Priscila Rezende, 2013.....	251,
fotografia de Guto Muniz.	

Figura 25 – Carro limpio, conciencia sucia de Nadia Granados, 2013.....	259,
fotografías de Jorge Peñuela.	
Figura 26 – Carro limpio, conciencia sucia de Nadia Granados, 2013.....	259,
fotografías de Jorge Peñuela.	
Figura 27 – Carro limpio, conciencia sucia de Nadia Granados, 2013.....	260,
fotografías de Jorge Peñuela.	
Figura 28 – Gordura Trans de Miro Spinelli, 2018.....	271,
fotografías de Francisco Costa.	
Figura 29 – Gordura Trans de Miro Spinelli, 2018.....	279,
fotografías de Francisco Costa.	
Figura 30 – Estados Unidos No Existe de Daniel B. Coleman Chávez, 2015.....	280,
fotografías de José Martínez, El Chester.	
Figura 31 – UTE(A)RUS de Dani d’Emília, 2017.....	292,
fotografía de Pedro Braga.	
Figura 32 – UTE(A)RUS de Dani d’Emília, 2017.....	301,
fotografía de Pedro Braga.	
Figura 33 – UTE(A)RUS de Dani d’Emília, 2017.....	301,
fotografía de Pedro Braga.	
Figura 34 – El extraño olor que hay em mí de Ania Carillo, 2017.....	302,
fotografía de Javier Saltarín Martínez.	
Figura 35 – El extraño olor que hay em mí de Ania Carillo, 2017.....	302,
fotografía de Javier Saltarín Martínez.	
Figura 36 – La manada de Regina Galindo, 2018.....	312,
fotografía de José Izquierdo Abajo.	
Figura 37 – Rebentações: Movimento #3 de SaraElton Panamby, 2019.....	321,
fotografías de Rodrigo Muñoz.	
Figura 38 – Rebentações: Movimento #3 de SaraElton Panamby, 2019.....	336,
fotografías de Verônica Pereira.	

SUMÁRIO

ABRIR OS TRABALHOS, ESCUTAR AS FENDAS.....	15
1 – TRAVESSIAS PARA CHEGAR AO CORPO: PERFORMANCE E FEMINISMOS.....	40
1.1 – <i>Modernidade /colonialidade e produção de imagem/imaginário.....</i>	<i>47</i>
1.2 – <i>Entre visibilidade e invisibilidade: o lugar das mulheres na arte da performance</i>	<i>59</i>
1.3 – <i>Performance e Feminismos: desafios sutis e vias de mão dupla.....</i>	<i>67</i>
1.4 – <i>Questões em torno de corpo, regimes de poder e arte no Ocidente.....</i>	<i>88</i>
1.5 – <i>Aportes do Feminismo Interseccional e do Feminismo Descolonial</i>	<i>98</i>
1.6 – <i>Assentando o corpo-encruzilhada.....</i>	<i>112</i>
2 – PEDAGOGIAS QUE LEVAM À ENCRUZILHADA – COLETIVOS, PROCESSOS DE CRIAÇÃO E ATIVAÇÃO DO CORPO.....	118
2.1 – <i>Desafios da descolonização para as Artes da Cena.....</i>	<i>123</i>
2.2 – <i>La Pocha Nostra – pedagogia fronteiriça e ternura radical.....</i>	<i>131</i>
2.3 – <i>Teatro de operações: B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO</i>	<i>153</i>
2.4 – <i>Mujeres Creando – espacio para abortar.....</i>	<i>173</i>
2.5 – <i>6 minutos.....</i>	<i>182</i>
2.6 – <i>Resistências Feministas nas Artes da Vida.....</i>	<i>192</i>
2.7 – <i>Que desejos movem nossos processos de criação?</i>	<i>205</i>
3 – UMA SISMOGRAFIA DA PERFORMANCE NA ‘AMÉRICA LATINA’	206
<i>Rompi tratados, traí os ritos .: América Latina es un misterio</i>	<i>206</i>
<i>Sismografando.....</i>	<i>213</i>
ARQUIVAÇÃO.....	218
<i>Alertas sismográficos</i>	<i>228</i>
<i>Merci Beaucoup, Blanco! – Michelle Mattiuzzi - 2010.....</i>	<i>232</i>
<i>Vestígios – Marta Soares – 2010.....</i>	<i>242</i>
<i>Bombril – Priscila Rezende – 2010.....</i>	<i>251</i>
<i>Carro limpo, consciencia sucia – Nadia Granados – 2013.....</i>	<i>259</i>
<i>gordura trans – Miro Spinelli – 2014.....</i>	<i>271</i>
<i>Estados Unidos No Existe – Daniel B. Coleman Chávez – 2015.....</i>	<i>280</i>
<i>U TE(A)R US – Dani d’Emília – 2017.....</i>	<i>292</i>
<i>El extraño olor que hay en mí – Ania Carillo – 2017.....</i>	<i>302</i>
<i>La manada – Regina Galindo – 2018.....</i>	<i>312</i>
<i>Rebentações: Movimento #3 de quitação (reparir) – SaraElton Panamby – 2019</i>	<i>321</i>
.....	<i>337</i>
<i>imantar-se do que não se sabe</i>	<i>340</i>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	351

Abrir os trabalhos, escutar as fendas

Por meio da arte da performance e de sua proposição ética por uma imbricação entre arte e vida talvez seja possível implicar-se numa experimentação revolucionária da existência que esteja afinada com a atualização dos afetos no presente, atenta aos modos como está estabelecida nossa relação com a alteridade e ao modo como deixamos que as forças do mundo vibrem em nós. Ainda que essa revolução experimental se dê em dimensões micropolíticas. Mesmo que seja só uma tentativa. A ênfase na singularidade das questões que atravessam o próprio corpo e o entrelaçamento concreto entre arte e vida é o que permite conectarmos a arte da performance, os feminismos, as pedagogias e os processos de descolonização.

Sempre me interessei por performances em que o corpo da pessoa que propõe a ação, ou “o programa”, está lá. Como propõe a performer, professora e teórica da performance Eleonora Fabião em *Programa Performativo: o corpo em experiência* (2013) ao criar uma ação meticulosamente calculada, conceitualmente polida e que será tenazmente executada, a performer não estará improvisando uma ação, mas colocando em marcha um

programa que é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (FABIÃO, 2013, p. 4)

Falei “a performer” porque aqui proponho generalizar no feminino. Nem sempre será assim. Ao longo do texto, quando falar de forma ampla ou quando abordar conjuntos de trabalhos em que os corpos são ocupados por pessoas que se entendem como mulheres (cis e trans), homens (cis e trans) e pessoas não-binárias arranjurei outras formas de generalizar, como ao falar do corpo da/do/de artista. Sei que pode ficar cansativo, mas espero que quem leia se permita fazer conosco esse tipo de deslocamento do conforto. É que também estamos cansadas de generalizar no masculino, entendido como modelo universal do humano.

Essa pesquisa acadêmica e existencial tem a ver com o fato de que sou atraída por performances em que o corpo é a principal arma, o único campo de batalha, o artefato próprio ou terceirizado, a fronteira onde se negocia visibilidade e invisibilidade, a matéria-prima bruta, a peça principal do altar profano, a tela nunca-em-branco-sempre-já-marcada, o lugar onde o

social e o individual se negociam, aquilo que nunca está dado, aquilo que deve ser sempre ocupado. Autokupação.

Durante certo tempo propus pensar o *corpo como artefato* para refletir sobre o trabalho de artistas que tinham o corpo como principal agenciador do discurso cênico, em que o corpo é tanto suporte quanto tema da ação. Quando penso corpo penso não só na materialidade histórica e política de cada corpo, em sua forma, em como é lido dentro da matriz de poder em que vivemos, mas também em suas forças, em sua dimensão invisível e nas experiências vividas. Mas a partir de algumas provocações vindas do campo de conhecimento dos feminismos outro conceito-imagem foi pedindo passagem: corpo-encruzilhada.¹ Aqui peço licença para as forças que a guardam e prossigo.

Corpo-encruzilhada é uma ideia-força que servirá de eixo para o traçado de relações entre performance, feminismos, pedagogias e processos de descolonização. Não se trata somente de optar por um viés feminista e descolonial para elaborar um pensamento sobre a performance e suas pedagogias. As discussões feministas que atentam para a consubstancialidade entre raça, gênero, sexualidade, classe etc. e que se pautam por propostas descoloniais são altamente significativas tanto para a criação quanto para o desenvolvimento do pensamento sobre performances artísticas em que o corpo é o agenciador do discurso cênico, quando é suporte e tema da ação.

O Feminismo é entendido aqui tanto como movimento social heterogêneo quanto como um campo de produção de saberes e de conhecimentos críticos situados. Sempre que possível prefiro falar em feminismos, no plural. A produção de teorias políticas e socioculturais que desvelam as relações de poder assentadas sobre as imbricações constitutivas entre raça, gênero, sexualidade e classe etc. – afinadas com transformações sociais que visam processos de descolonização dos corpos e das subjetividades – é um dos objetivos do vasto campo de conhecimento crítico constituído pelos feminismos. É de grande utilidade estética e política que os estudos da arte da performance explodam as molduras do campo artístico e expandam os

¹ O conceito de corpo-encruzilhada também é trabalhado pelo professor, pesquisador e dançarino Jarbas Siqueira Ramos. Quando comecei a trabalhar com esta ideia-força em 2014 não conhecia a produção teórica de Ramos. Apesar de ambos trabalharmos com suportes teóricos dos estudos de(s)coloniais nossos horizontes referenciais são bastante distintos, pois eu parto do campo de saberes oriundo dos feminismos interessados nos processos de descolonização do corpo, do inconsciente e das subjetividades. De forma que nossas abordagens acerca do corpo-encruzilhada são diferentes, já que ele parte de uma reflexão sobre o Congado como uma importante manifestação cultural forjada no encontro entre as culturas africana, indígena e luso-portuguesa. Para Ramos o corpo-encruzilhada é “uma noção que auxilia tanto na observação quanto na reflexão sobre a interlocução entre a manifestação congadeira e os estudos da cena artística.”(RAMOS, 2017, p. 296) Na bibliografia estão listados os artigos de Ramos que pude encontrar desde que tomei conhecimento de que ele trabalhava com esta mesma ideia.

horizontes para além de remeter-se exclusivamente a questões artísticas formais. Como dizem as autoras da red de feminismos descoloniales em *Más Allá del Feminismo* (2014), no manifesto *Descolonizando nuestros feminismos, abriendo la mirada*:

Uma academia e uma ciência ensimesmadas e monológicas são meros instrumentos de uma lógica ainda dominante que privilegia o sentido comum orientado ao mercado e dominando por uma racionalidade produtivista. Pelo contrário apostamos em uma academia comprometida com a transformação da realidade desde um posicionamento que queira reordenar as prioridades desde o ponto de vista do mundo concreto da vida, que faça sentido às comunidades e coletivos sociais. (red de feminismos descoloniales, 2014, p. 319)

Assim, corpo-encruzilhada apresenta-se como uma ideia-força cujo objetivo é servir para o estudo teórico, pedagógico e estético da arte da performance. Como aponta a pedagoga e teórica da educação Vera Maria Ferrão Candau, as ideias-força “possuem um significativo potencial provocativo. Convidam a ir além do estabelecido e a aprofundar em questões de sentido e perspectivas de futuro”. (CANDAU, 2016, p. 17) Para valer-se desta ideia, Candau recorre ao pensamento do educador chileno Abraham Magendzo para quem as ideias-força “estão fortemente enraizadas no tempo histórico, entendido como criação, como produção de diferenças e diversidades, como transformação, como movimento, em definitiva, como um processo”. (CANDAU, 2016, p.17) A hipótese que apresento é que a ideia-força corpo-encruzilhada pode possibilitar que artistas, ativistas e entusiastas lancem reflexões performáticas ou programas performativos (FABIÃO, 2013) sobre o que está em tensionamento em seus próprios corpos e sobre como o entrecruzamento dos eixos de diferenciação social age de forma contingente e contextual.

Sigo a trilha proposta por Fabião de que “pensar e conceituar são igualmente atos precários”. (FABIÃO, 2011, p. 66) Assim, consciente da precariedade inerente a tais atos e das minhas próprias limitações, o que proponho nesta tese são guianças para pensar corpo e performance, escritas e teorias encarnadas que possibilitem o acesso aos “séculos de história cultural que fervem sob nossas peles” (ANZALDÚA, 2009, p. 169) via escavações coletivas e autópsias, como condição para que se possa habitar o corpo.

O interesse por pensar a encruzilhada me veio inicialmente pelos meus trabalhos com teatro de rua e performance em espaço públicos. Foi colocando o corpo em risco nas ruas e foi lidando com o povo da rua que percebi a força das encruzilhadas. Foi na rua que mais agudamente aprendi a respeitar o Outro e as nossas diferenças, e a vislumbrar como criar pontes

momentâneas para habitar o mesmo espaço. Foi nesse contexto, trabalhando com o coletivo Teatro de Operações, desde seu início em 2009, e também com a Cia. Brasileira de Mistérios e Novidades, entre 2010 e 2012, que aprendi a pedir licença antes de entrar e também para sair. Foi assentando meu corpo na rua que aprendi a saudar as forças que habitam as encruzilhadas. E a compor com elas.

A proposição de corpo-encruzilhada que trago aqui está intimamente conectada com o pensamento do feminismo interseccional e do feminismo descolonial, mas foi inspirada pela poeta e ativista Gloria Anzaldúa, que propõe que para sobreviver às fronteiras é preciso ser a própria encruzilhada. Anzaldúa, poeta das encruzas, ela mesma cindida de tantas maneiras por ser lésbica num mundo heteronormativo e por habitar a cruel fronteira entre México e Estados Unidos. Mas a proposição de corpo-encruzilhada ganha força, contorno, respiro e velocidade a partir dos pensamentos da filósofa e cineasta Angela Donini e da teórica da performance Leda Martins. Para chegar a destrinchar a pertinência da ideia de corpo-encruzilhada acionarei discussões sobre corpo e poder no Ocidente e sobre questões teóricas feministas e descoloniais que, a meu ver, se mostram necessárias no debate sobre a arte da performance no Brasil e na América Latina .

Começo por situar meu corpo nesta paisagem. Eu nasci nesta cidade em que escrevo agora, há exatos trinta e três anos. Nasci no tempo da “epidemia” do vírus do HIV/AIDS, na metade da década de 1980. Nasci numa época em que se instaurava um novo, e específico, medo do corpo. Medo de habitar o próprio corpo, medo de desejar. E não falo só do desejo sexual. Falo da instauração do medo relativo ao desejo de estar junto, do medo de tocar *o outro*, do medo da partilha, do medo do desejo em suas distintas dimensões. Também do medo da curiosidade. Também do medo do desejo do encontro. E também do medo de desejar um mundo menos violento. Porque eu nasci na época da “transição” do regime militar para o regime “democrático” no Brasil. Grande parte – talvez a maioria – dos países latino-americanos passava por processos semelhantes, sendo “governados” por ditaduras militares impostas através de golpes políticos. Quando eu nasci o medo do corpo pairava no ar. Mas esse medo não era maior que a vontade dos corpos de re-existir. Naquele tempo também as lutas das chamadas “minorias identitárias” ganhavam fôlego, ganhavam as ruas, ganhavam espaço na mídia, em trabalhos artísticos e nos órgãos legislativos. Porém, as lutas e pautas das “minorias identitárias” geralmente congelavam os corpos de cada um dos seus grupos em maneiras corretas de existir, de apresentar-se esteticamente no cotidiano, de quem amar e como se relacionar. Naquele tempo a importância das políticas de identidade e as pautas minoritárias por direitos cresciam – e não cresciam pela boa vontade dos que estavam no poder e sim através

de incansáveis batalhas de quem lutava por seus direitos – ao passo que, de maneira geral, esses mesmos grupos silenciavam e diminuía questões apresentadas pela multiplicidade de sujeitos que compunham cada grupo. Nasci naquele tempo em que se instaurava o medo do corpo mas em que, simultaneamente, lufadas de esperança, de luta e de potência vital moviam os corpos.

Aquele era também o tempo em que Lygia Clark realizava seu último trabalho, *Estruturação do Self* (1976-1988), em busca de descobrir o corpo e o que há “por trás da coisa corporal”. (ROLNIK, 2005, p. 2) O tempo em que Márcia X, colocava seu corpo nas ruas através do que poderíamos chamar de ações conceitualmente polidas (FABIÃO, 2008), como em *Chuva de Dinheiro* (1983). O tempo em que Celeida Tostes não se contentou em somente realizar objetos e realizou sua *Passagem* (1979), na qual se mistura à sua matéria-prima: envolve-se em barro líquido e se enterra numa espécie de pote de barro cru, que é fechado com mais argila após sua entrada.

O tempo em que a cubana Ana Mendieta terminava sua série de obras mais conhecidas, *Silhuetas* (1973-1980), e que no auge de sua produção artística centrada no corpo como meio para articular questões de gênero, raça e nacionalidade morre de forma controversa, caindo do 34º andar do seu apartamento após discutir com marido. O tempo em que a colombiana Maria Evelia Marmolejo usava seu próprio sangue menstrual na performance *11 de marzo* (1981) e placentas humanas em *Anônimo 4* (1982) para explorar o passado e o presente da Colômbia e o medo de nascer numa sociedade em que a sobrevivência não é garantida. O tempo em que muitas mulheres latino-americanas já vinham há muitas décadas fazendo trabalhos artísticos em que implicavam o próprio corpo como suporte de suas obras, acionando altas voltagens questionadoras das políticas de repressão do corpo e dos corpos.

Lembro que a primeira ação performática “consciente” que fiz na vida – no sentido de propor uma ação que se pretendia investigativa do campo da arte da performance – não contava com meu próprio corpo agenciando o discurso cênico. Era 2008, eu estava cursando a última disciplina de interpretação do curso de Teatro da Unirio e esta tinha por foco a arte da performance. A professora Sylvia Heller, que ministrava a disciplina, não nos deu muitas explicações teóricas sobre o que era essa coisa de performance. Me parece que sua intenção era não nos contaminar muito com explicações sobre algo que outrora fora inclusive descrito como um “conceito conceitualmente contestado”. Confusa aliteração. No entanto, o que realmente sabíamos era que teríamos que fazer pelo menos três “performances” ao longo do semestre. Diante das inquietações da turma em saber exatamente o que é performance para “poder fazer performance” me ocorreu a ideia de que minha primeira ação seria deixar um dicionário – escolhido propositalmente pois em tudo se assemelhava a uma Bíblia – num canto visível e

inusitado do corredor do terceiro andar do prédio do teatro da faculdade, onde tínhamos as aulas de performance. Em sua capa preta, dura e sem nenhuma inscrição, coleí um bilhete escrito em papel laranja fluorescente: Quer saber o que é performance?

Obviamente neste dicionário do Ministério da Educação de 1986 (ano em que nasci) não havia nenhuma definição para a palavra performance. Parece que meu desejo na época era potencializar a frustração² de meus colegas, e talvez a minha também, com relação ao que fazer já que ali deveríamos evitar as ferramentas de interpretação que estávamos acostumadas/os/es a usar quando criávamos uma personagem. Se eu acho que esta minha ação tenha alguma mínima importância ou relevância para estar neste texto? Não exatamente, mas me serve para chegar onde quero. Se nos pautássemos pelas reflexões da teórica Roselee Goldberg, a ação que descrevi se enquadraria melhor como uma ação conceitual no sentido de ser mais instrução escrita do que “performance real”.(GOLDBERG, 2006,p.144) Então por que convocar aqui este fato, ocorrido há mais de dez anos?

Porque na segunda proposta prática de performance que fiz para aquela disciplina impliquei meu corpo como um todo na ação, evitando uma representação teatral mais tradicional. E porque de lá para cá eu fui colocando o corpo à frente.³ Quando comecei a jogar meu corpo na lama, quando arrisquei colocar meu corpo à frente, quando passei a me valer de meu corpo de forma menos codificada pelos dispositivos cênicos tradicionais que havia

² A frustração relacionada a ter que cursar essa disciplina podia ser notada em diversos alunos e alunas. É preciso levar em consideração que a escola de Artes Cênicas da Unirio, um dos mais conceituados cursos de ensino superior de Artes Cênicas do Brasil, é ainda bastante elitista no que diz respeito ao acesso e possibilidade de conclusão do curso. Durante os cinco anos em que cursei a graduação pude perceber que haviam muitos alunos e alunas interessados/as em aprender interpretação artística para trabalhar na televisão e no cinema. Isso porque as indústrias da televisão e do cinema são muito fortes no Rio de Janeiro. Apesar de ser um curso muito voltado para o Teatro, essa escola – por ter a grade de horários concentrada somente nos turnos da tarde e da noite – impossibilita que pessoas que precisem trabalhar e estudar consigam acompanhar satisfatoriamente o curso. A frustração que eu sentia nas/os/es colegas era relacionada a não levarem a performance a sério, pois o que queriam era aprender ferramentas que lhes possibilitassem tornarem-se atores e atrizes de sucesso, seja na televisão, no cinema ou no teatro. Tais colegas consideravam que a performance era algo para pessoas com pouco talento em interpretação teatral tradicional, ou que fossem excêntricas e já tivessem um gosto pela provocação.

³ Há tempos atrás li uma passagem do caderno de uma amiga, a artista Mariana Mordente, que versava sobre a perplexidade frente a perda, sobre o imponderável da vida, sobre a fragilidade do vivente. Era, enfim, uma reflexão sobre o que fazer diante da morte de Matheus Longhi, um companheiro nosso de trabalho (que conosco fez parte do coletivo Teatro de Operações) e que como nós duas também se graduou em Artes Cênicas na Unirio. A reflexão se centrava em “colocar o corpo à frente”. Mariana, diante da morte de nosso querido amigo, colocou em palavras o que eu sinto que as performances que me tocam fazem: colocam o corpo à frente. “Agora não há força possível, senão a suavidade. Diante do que umx não pode decidir além do fato de colocar ou não o corpo à frente. O corpo vivo, o corpo a sentir, a saber, a ver, a receber. Colocar o corpo à frente. E uma convicção, a tua convicção, uma guia, convicção frágil, convicção difusa, convicção resiliente, convicção serpente, convicção sem convicção, presente frágil, convicção suscetível, convicção, você já sabe. Precisa ter coragem.” (MORDENTE, março de 2015, n.p.)

estudado fui obtendo um prazer grande nisto e acho que fui compreendendo melhor meus desejos, meus medos, minhas angústias. Mas também fui sentindo na carne as veladas relações de poder entre os corpos. Fui experimentando no meu corpo a complexidade relacional diante da alteridade. Fui sentindo o ódio, o espanto e o abuso vindos de homens da comunidade acadêmica ao verem uma mulher se relacionando – sem tantos aparatos artísticos convencionais, como por exemplo sem estar no palco, sem estar com “figurino”, sem estar “interpretando uma personagem” – com objetos que não faziam parte do “universo feminino” como aquele carrinho de mão enferrujado que um dia inventei de levar para passear.

Nesta ação eu não falava nem uma palavra. Usava um vestido na altura dos joelhos e perambulava sozinha pelos mais distintos espaços da universidade durante cerca de três horas empurrando o carrinho de mão encontrado num canteiro de obra abandonado. Corredores, banheiros, restaurante estudantil, secretarias, pátio. Dentro do imundo carrinho de mão haviam três bonecas realistas, do tamanho de crianças com idade entre um e dois anos. Estas bonecas, que haviam sido brinquedos significativos da minha infância, estavam quebradas, sujas, mal cuidadas. Pareciam ter sido esquartejadas, uma tinha o pescoço pendente e outra estava para perder o braço. Dentre as coisas que ouvi enquanto realizava esta simples ação, uma delas grudou na minha memória.

Se você fizer isso lá onde eu moro te matam.

Nestas primeiras experimentações, fui sentindo uma potência no uso da performance como expressão artística que eu não mais sentia no teatro. Ou talvez fosse meu gosto pela provocação, ou pelo risco.⁴ Por estar mais próxima do *outro*.⁵ Por friccionar com o mundo sem tanta proteção. Por poder realizar uma ação elaborada por mim mesma. Por sentir que a performance me proporcionava uma autonomia criativa singular que eu até então não havia experimentado nos processos cênicos nos quais havia me engajado. E, assim, continuei

⁴ Por mais que eu tenha me exposto a muitos riscos na vida ao *correr mundo*, diante da matriz de poder do sistema em que vivemos, por ser considerada uma mulher cisgênero branca as experiências de risco que eu havia experimentado até aquela época eram, de forma geral, muito menores se comparada às experiências que outros corpos passam, cotidianamente, pelo fato de serem historicamente marginalizados - corpos negros ou que habitam em nosso sistema-mundo a intersecção gênero e raça, como é o caso de mulheres negras e/ou indígenas.

⁵ Aqui sei que corro o risco de me aproximar da ideia de que a performance proporcionaria uma experiência mais direta que o Teatro por não estar pautada no modelo clássico da representação. Porém ressalto que era o que eu sentia na época e que depois foi se complexificando, assim como a ideia de que a ação performática promoveria uma presença mais genuína, mais orgânica ou mais direta foi sendo compreendida com maiores nuances com o passar do tempo. De qualquer forma, ao realizar ações sozinha, muitas vezes sem contar com o apoio pessoal e logístico, eu estava sim bem “mais próxima” das pessoas que interagem com a ação.

mergulhando em ações em que meu corpo se encontrava mais exposto, aparentemente mais acessível, e mais em fricção com materialidades – objetos e espaços – que faziam parte de universos alheios ao que comumente se espera de um corpo considerado “feminino” e dentro dos padrões normativos de beleza.

Experimento uma força muito grande ao colocar meu corpo à frente, em performances. Provo uma sensação de autonomia quando, por exemplo, escolho dar a ver publicamente meu corpo nu. Ou quando eu escolho me infligir dor diante das pessoas que participam como público, ou quando eu mesma faço exalar o cheiro do meu sangue perante estas. Não quando os outros querem e mesmo que obtenham disto algum prazer perverso. Não importa, pois nestes momentos mais que dona, sinto que ocupo-me de meu corpo. Mais que um sentido de propriedade é um sentido de ocupação. Como ocupar e autogerir o único território por direito seu, mas que lhe é constantemente expropriado pelas investidas de uma matriz de poder machista, racista e homolebotransfóbica.

De lá para cá foi aumentando minha vontade de vasculhar minhas fendas e de instigar outras pessoas a usarem seus corpos, seus marcadores de diferença e suas singularidades para ocupar e habitar o próprio corpo, provocando a abertura de novos horizontes e de novas paisagens existenciais. De forma que para essa pesquisa que apresento “colocar o corpo” é vital. Quando digo colocar o corpo, quero dizer implicar diretamente o próprio corpo na ação – artística, ativista, pedagógica – e no cotidiano, levando em conta tanto as marcas impostas pelo social quanto suas singularidades, tanto as formas quanto as forças.

Situo também os caminhos trilhados para chegar até esta tese. Instigada por minhas experimentações artísticas e pedagógicas junto aos coletivos La Pocha Nostra e Teatro de Operações, esta pesquisa acadêmica começa oficialmente em 2012, quando entro com um projeto de mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Unirio. Esta tese é fruto de uma passagem direta do mestrado para o doutorado, um processo que desejei por ter concluído estudos de mestrado em outra instituição, mas que implicou esforços, reconfigurações, cortes e que teve altos e baixos. Uma montanha-russa de emoções.

Entre o período que escrevi o projeto de mestrado em 2012 e o momento da qualificação em 2014, passei por processos existenciais diversos que me impeliram em uma direção mais contornada e talvez mais arriscada, no que diz respeito aos temas e à condução desta pesquisa. E, por isso também, talvez menos bem aceita perante um universo de produção acadêmica que é por demais devedor de modos tradicionais de fazer pesquisa científica. No que diz respeito à temática da pesquisa, a direção mais contornada é mais arriscada porque me exponho mais e porque propõe uma revisão crítica dos aparatos da epistemologia desencarnada e das formas

como o universalismo acadêmico opera em contextos colonizados como nosso contexto latino-americano.

Quando em 2012 fui classificada no processo seletivo para o mestrado do Ppgac/Unirio também fui selecionada para cursar o Programa de Estudios Independientes (PEI) do Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), reconhecido como máster em *Estudios Museísticos y Teoría Crítica* pela Universidad Autónoma de Barcelona. Anteriormente este programa durava dois anos, mas na minha época fora condensado para durar um ano por conta da crise financeira que ainda assolava a Espanha. Ao ser selecionada, fui contemplada com uma bolsa de estudos integral pela Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento e por isto não tive dúvidas em aceitar. Durante o período de um ano cursei todas as disciplinas necessárias e realizei uma pesquisa sobre o dispositivo pedagógico do La Pocha Nostra, orientada pelo filósofo Paul B. Preciado, professor de Tecnologias do Gênero e coordenador do programa.⁶

Ao voltar para o Brasil em 2013 dei continuidade à pesquisa do mestrado no Ppgac/Unirio, orientada pelo filósofo Charles Feitosa, pesquisador de filosofia pop e pensador interessado em ocupar as fronteiras entre a filosofia e a performance. Naquele momento a pesquisa valia-se de uma abordagem transdisciplinar orientada desde perspectivas feministas e descoloniais para lançar um olhar para práticas artísticas que partem do próprio corpo como principal plataforma poética e combativa à biopolítica para articular suas cenas. Tratava das práticas artísticas do coletivo transnacional La Pocha Nostra (através de duas de suas últimas performances *Corpo/Ilícito: The Post Human Society 6.9* e *Corpo Insurrecto 3.0*) e do coletivo Teatro de Operações (por meio da ação “*B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO*”). Para refletir sobre a maneira pela qual estas criações se aproximavam da ideia de “corpo como artefato” e, dado o objetivo de socializar as técnicas de criação, busquei adentrar os processos criativos destas. Suas cenas e processos de construção eram colocados em fricção com recentes discussões sobre arte, política e ativismo. Além disso, havia um desejo muito latente de apresentar uma breve cartografia do presente, na qual se localizariam outros artistas e/ou grupos que possuíssem trabalhos em que o corpo fosse evidenciado na sua condição de artefato, problematizando processos hegemônicos de subjetivação, bem como o lugar da alteridade.

⁶ Paul B. Preciado se auto define como filósofo e ativista queer e isto será levado em consideração ao longo de todo o texto. Lecionou História Política do Corpo e Tecnologias do Gênero em diversas instituições ao redor do mundo, como na Universidade Paris VIII e, até 2015, no Programa de Estudios Independientes. É autor dos livros *Manifiesto Contra-Sexual* (2002), *Testo Yonqui* (2008), *Pornotopia* (2010).

Esse projeto se mostrava mais complexo do que era possível fazer no mestrado. O quarto capítulo, que me era muito caro, no qual apresentaria uma espécie de cartografia do presente relativa a performances que dialogavam com a ideia de corpo como artefato, teria que ficar de fora. A discussão sobre algumas questões que me inquietavam – como a extrema centralização da história da arte da performance em aspectos formais e baseada nos territórios europeu e estadunidense – teria que ser guardada para outro momento. Ademais, o interesse por performances que se aproximavam da noção de corpo como artefato me fazia girar em torno de teorias feministas e descoloniais sem poder aprofundá-las como eu sentia ser necessário.

Na passagem para o doutorado percebi que deveria dar um salto importante, que eu adia por pura insegurança. Ao invés de somente explicitar que eu partia de perspectivas teóricas feministas e descoloniais e argumentar porque o fazia, percebi que poderia colocar as teorias feministas e as propostas descoloniais como discussões centrais para o desenvolvimento de um pensamento sobre a arte da performance que não fosse pautado somente por questões artísticas formais aliadas com correntes da chamada filosofia da diferença, viés geralmente adotado nas pesquisas do campo.

Refletir sobre a conexão entre a arte da performance e os feminismos me é muito caro. Desde que comecei a me interessar pelas possibilidades da performance como procedimento artístico, sempre utilizei meu corpo como o suporte principal da obra. Desde o princípio optei por utilizar a nudez em performance de forma a tensionar as linhas de significação e comecei a produzir imagens em que meu corpo e suas características consideradas femininas provocassem contrastes com o contexto, o espaço e a forma em que este corpo estava disposto. Sem exceção, todos os pequenos trabalhos que realizei na disciplina de Performance do curso de interpretação da Unirio eram proposições que ocorriam ao ar livre ou eram enquadradas em espaços da universidade que não os espaços teatrais e cênicos por excelência. Me interessava estar em fricção com a comunidade acadêmica como um todo e não apresentando minhas criações em espaços já convencioneados como cênicos ou artísticos. Percebi que me interessa o risco, os diálogos inesperados, a prontidão para ação, a impureza do contexto. Começava, assim, um flerte com o espaço público urbano.

Trazer as discussões feministas e descoloniais para o centro do debate – e não mais como perspectiva escolhida para olhar para um “objeto” – possibilita a compreensão de porque certos corpos, ditos marginais, dissidentes, subalternos, vêm optando por particularizar o próprio corpo, por exibir as marcas que a sociedade lhe impõe e assim visibilizar que a norma – e, logo, a diferença/alteridade – são criações políticas cuja finalidade é manter o status de normatividade/superioridade de certo grupo de pessoas no poder e no controle dos recursos.

Em *El Cuerpo del Artista* (2006) as autoras e historiadoras Tracey Warr e Amelia Jones afirmam que existe uma relação importante entre a arte da performance e os feminismos, pois os questionamentos sobre o corpo estão presentes tanto na performance quanto nas teorias feministas, uma vez que algumas correntes teóricas feministas e algumas artistas da performance problematizam a forma como o corpo é descrito e concebido. Em *O olhar político feminista na performance artística autobiográfica* (2012), os autores Armando Pinho e João Manuel de Oliveira também apontam nessa direção ao afirmarem que existe uma relação simbiótica persistente entre a história da performance e os movimentos e teorias feministas.

Tratar de política a partir de questões que emanam do próprio corpo, e que estão nele encarnadas, é uma estratégia amplamente utilizada no campo da performance e no campo dos feminismos, com destaque para os anos setenta. Como apontado pelo teórico Jorge Glusberg em *A arte da performance* (2011), desde aquela época uma das características assinalada por diferentes pesquisadoras/es do campo é o uso e o estatuto do corpo do performer como veículo significante e instrumento semiótico.

Nessa mesma época destacam-se na cena da performance estadunidense e europeia obras de artistas que declaradamente eram ligadas a movimentos sociais como os feminismos ou aos movimentos pelos direitos civis, como é o caso de VALIE EXPORT, de Carolee Schneemann e Adrian Piper, por exemplo. Tais artistas utilizavam seus próprios corpos como o suporte principal de suas obras para endereçar questões de gênero e de raça, como *Tapp und Tasktkino* (1968), em que VALIE EXPORT, uma mulher branca, andava pelas ruas de Viena com uma maquete de cinema na altura dos seios, propondo uma recepção tátil e não mais voyeurística do seu corpo, ou *The Mythic Being* (1973), em que Adrian Piper, uma mulher afroamericana, adotou a identidade de um homem afroamericano M.B. (*mythic being*) e saía com sua nova persona pelas ruas e parques de Nova Iorque. Entretanto, como enfatiza o teórico Marvin Carlson em *Performance, uma introdução crítica* (2010), nas performances dos anos oitenta em diante, por mais orientadas a discutir preocupações sociais e políticas relevantes associadas a “questões de identidade”, o corpo como meio principal, como suporte sensível de visibilização e de intervenção sobre tais preocupações, foi perdendo espaço.

Observo que o corpo como principal plataforma de enunciação que deliberadamente se auto enuncia volta a ganhar terreno nas primeiras décadas do século XXI. Simultaneamente intensifica-se o controle e a intervenção sobre o corpo, principal terreno de intervenção bio e

necropolítica.⁷ Como aponta Preciado em *Testo Yonqui* (2008), o controle e a intervenção hoje são feitos através de *tecnologias soft*, apontando para a aparição do chamado regime farmacopornográfico, no qual as tecnologias de produção da subjetividade se tornam mais sofisticadas e moleculares. Em suas análises sobre o corpo, Preciado é enfático ao afirmar que os questionamentos trazidos por estudos feministas, *queer* e de deficiência inauguram um novo paradigma que perturba o abrigo inocente e essencialista em refúgios identitários. Talvez o retorno do corpo como principal agenciador do discurso cênico tenha ligação direta com tais problemáticas e com uma série de outros fenômenos, como o avanço do neoliberalismo e o acirramento dos efeitos da colonialidade que não cessam de prosperar – por exemplo, o crescente racismo institucionalizado, as migrações forçadas e a constante, porém crescente, feminização da precariedade.

Nesse ponto, é importante salientar que os estudos feministas de que esta pesquisa se vale não se pautam por categorias identitárias essencialistas relativas a gênero, raça ou sexualidade. Os movimentos feministas que aqui aparecerão tampouco possuem um sujeito político único. Como aponta a teórica Teresa de Lauretis em *A tecnologia do gênero* (1994), o sujeito do feminismo é um sujeito cuja concepção se encontra em andamento. As teorias e movimentos feministas convocados aqui pautam-se por análises transversais da opressão. Orientam-se para a transformação social, para a reorientação dos limites da esfera pública e para uma busca pela autonomia. Operam construindo redes, compartilhando processos de experimentação coletiva sem propor modelos revolucionários universais e inventando estratégias de resistência às violências da colonialidade e das heteronormas patriarcais para redefinir as condições de existência em sociedade.

⁷ O conceito de necropolítica foi desenvolvido pelo filósofo Achille Mbembe para complexificar o conceito de biopolítica de Foucault, no sentido de atentar para o funcionamento do Estado em contextos colonizados com seus respectivos regimes escravocratas. De acordo com a antropóloga Fátima Lima (2018), o conceito de necropolítica “fornece ferramentas para pensarmos a forma de constituição de diagramas de poder não apenas nos contextos pós-coloniais de Áfricas, mas também nos processos de colonização, neocolonização, descolonização e nos traços de colonialidade que ainda imperam com força nos contextos latino-americanos, caribenhos e brasileiros. Dessa forma, promove uma mudança tanto analítica quanto na forma de olhar e tomar alguns processos históricos que têm nos contextos europeus o foco territorial e a primazia analítica dos eventos. A partir desse deslocamento, o holocausto deixa de ser o modelo paradigmático de genocídio de povos e populações. O processo de colonização e neocolonização e, conseqüentemente o extermínio das populações indígenas, dos povos autóctones e o sequestro e escravização dos povos de Áfricas passam a ser o centro do debate bio-necropolítico. Nesses devires, a vida (a bios) precisa ser tomada de uma perspectiva racializada, levada ao máximo de sua importância, produzindo movimentos de vergonha, culpa, reparação”. (LIMA, 2018, p. 7)

Ao longo do texto, lançarei mão de distintas reflexões sobre o corpo, gênero⁸, sexualidade, raça e relações de poder criadoras de diferença e desigualdade para enfatizar a importância de investigarmos e experimentarmos a fundo as potencialidades políticas do corpo, assim como suas marcas sociais. Que a ação artística se dê por aquilo que toca o corpo de quem a propõe, pelo que transborda deste corpo, pelo que o tensiona e por aquilo que lhe devolve a intensidade e a pulsão de vida me parece sempre necessário e sempre urgente. O corpo importa tanto porque, como diz a teórica da performance Leda Martins em *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória* (2003), corpo e voz são portais de inscrição de saberes de várias ordens. O corpo em performance é sobretudo local da memória, de inscrição e produção de conhecimento.

Uma boa maneira de começar a visibilizar as possíveis relações entre os feminismos e a performance é apontada pela artista e investigadora mexicana Mónica Mayer em *Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX e la primera del siglo XXI* (2009). Mayer afirma que a performance e o feminismo se afinam muito bem, uma vez que a performance quer borrar a linha entre a arte e a vida e os feminismos querem borrar a linha entre o pessoal e o político. Na pesquisa sobre a arte da performance, os estudos feministas se mostram estratégicos porque nos propõem sentir, pensar e agir com o corpo implicado. São estudos que ajudam a potencializar a agência de cada pessoa sobre seu corpo e, conseqüentemente, incidem nos modos de criar e de se relacionar com seu entorno, tanto na arte quanto na vida. Entretanto, é importante pontuar que os efeitos da hierarquização racial e o individualismo capitalista em sua essência neoliberal são problemas seríssimos que acabaram influenciando negativamente a construção de algumas teorias e ações feministas. Por isso penso ser relevante definir desde já com que correntes de pensamento feminista este trabalho dialoga.

Para o nosso contexto latino americano e diante do avanço do neoliberalismo e da perpetuação da colonialidade – em sua face de violência e extermínio dos povos negros e indígenas –, um conjunto específico de vertentes teóricas e práticas feministas me parece mais significativo do que outras, por mais importantes, necessárias e válidas que estas outras sejam. De forma geral estas outras são parte de um feminismo hegemônico, são as teorias críticas

⁸ A ideia de que só existem dois sexos, que seriam opostos, de onde derivariam dois gêneros, também opostos, sendo que o gênero do homem seria o masculino e o da mulher o feminino é altamente contestada por estudos feministas interseccionais e transfeministas. De acordo com psicóloga Conceição Nogueira não se deve nem mesmo considerar o gênero como um atributo individual pois que “ele [o gênero] não existe nas pessoas e sim nas relações sociais” (Nogueira, 2013, p. 228). Teresa de Lauretis (1994) também enfatiza que o gênero, assim como a sexualidade, não é uma propriedade dos corpos nem existe a priori nos seres humanos.

feministas mais conhecidas, grosso modo produzidas por mulheres europeias ou estadunidenses, na maioria das vezes brancas e muitas vezes heterossexuais, localizadas no chamado Norte Global.

Para o solo em que pisamos e para o espaço-tempo em que habitamos percebo que os desafios mais significativos e os questionamentos mais pungentes têm sido colocados pelo feminismo descolonial junto ao feminismo negro, ao feminismo lésbico, ao feminismo de terceiro mundo, ao feminismo autônomo, ao feminismo comunitário, ao feminismo interseccional e ao transfeminismo. De forma geral, os conhecimentos críticos desenvolvidos por estes feminismos são os que irão nos possibilitar um arsenal de ferramentas para pensar as relações entre performance, pedagogia, descolonização, corpo, subjetividade e política. De forma particular, me deterei no feminismo interseccional e no feminismo descolonial. Mas, em definitiva, o feminismo convocado aqui não é um humanismo⁹.

Para os estudos da arte da performance, essas duas correntes críticas despontam como necessárias uma vez que buscam abordar, desde pontos de vista heterogêneos e desde perspectivas localizadas e encarnadas, a questão das diferenças, pensando-as em articulação com as forças de subjetivação que incidem em nossa relação com o mundo. A meu ver, entrar em contato com tais correntes críticas se configura como uma urgência na medida em que cada vez mais as artes da cena e a arte da performance se mostram interessadas em refletir sobre si mesmas desde uma perspectiva corporificada, onde a subjetividade e a singularidade do corpo de quem compõe a cena estão presentes.

As teorias de(s)coloniais¹⁰ que serão convocadas aqui possuem aportes imprescindíveis para o campo da performance. Assim como os discursos críticos de algumas teorias feministas provenientes das vertentes acima sinalizadas, os estudos descoloniais propõem rupturas epistemológicas e modos de conhecer, pesquisar e criar que sejam corporificados, ou seja, onde

⁹ Aqui faço referências a teorização de María Lugones no ensaio *Rumo a um feminismo descolonial* (2014) no qual ela pondera que a base fundacional do colonialismo e do capitalismo é a divisão do mundo entre humanos e não-humanos. Outra referência importante nesse sentido é o artigo *O Feminismo não é um humanismo* (2014) de Paul B. Preciado, onde o autor aponta quais corpos foram considerados humanos sob a lógica ocidental iluminista e renascentista e quais foram relegados à condição de animais, máquinas ou sub-humanos. Portanto, os feminismos com os quais fazemos aliança são críticos ao humanismo, uma vez que não se pretende aceder à categoria e aos privilégios dos que foram considerados “humanos de primeiro nível”. Pretendemos evidenciar que a humanidade de certos corpos se funda sobre a “animalidade” ou “sub-humanidade” de outros, e com isso destituir a lógica colonial-capitalista que opera tal diferenciação.

¹⁰ Opto por trazer esta forma pois entre tais autores e autoras não há necessariamente um consenso sobre a grafia do termo que nomeia o campo das teorias descoloniais/decoloniais. Sobre assunto ver WALSH (2013, p. 24) e MIÑOSO (2016, p. 190). Cada autora opta por uma forma de grafia. Assim, quando me refiro ao conjunto de autora/es que possuem formas diversas de grafar utilizarei esta forma, de(s)colonial. Particularmente, opto pelo uso do termo ‘descolonial’ em minha escrita.

os saberes sejam localizados e os conhecimentos situados, como também sugere a teórica e professora de História da Consciência Donna Haraway em *Saberes Localizados* (1995). As diversas vozes que ressoam em *Tejiendo de Otro Modo: feminismos, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala* (2014), livro organizado por Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez e Karina Muñoz, sustentam que os processos de descolonização passam necessariamente por uma ruptura epistemológica. Se trata sobretudo de entender, como propõe Mária Millán, pesquisadora e integrante da Red de feminismos descoloniales:

O descolonial como um processo vivo mais que uma escola de pensamento. Como um permanente exercício de abertura frente aos fatos. Como uma reflexão contínua que surge da prática e que provém de temporalidades profundas que conformam os sujeitos [...]. Essas temporalidades têm a ver com horizontes epistêmicos negados, com a naturalização de poderes entrelaçados e com a interiorização destes ordenamentos ou estruturas de pensamento em nossas subjetividades, produzindo uma espécie de cegueira frente ao outro como sujeito pleno e ativo. (MILLÁN, 2014, p.11)¹¹

É importante frisar, como o fazem muitas das teóricas com quem dialogo, que os processos de descolonização não começam com o estabelecimento dos estudos de(s)coloniais. Os processos de descolonização são tão antigos quanto o próprio processo de colonização. Para a intelectual e ativista Yuderkys Miñoso, os processos de descolonização estão ligados com as lutas anticoloniais que atravessam a história da América Latina de norte a sul. Segundo Miñoso a descolonização é algo processual e é também:

a condição permanente que nos faz ser os sujeitos histórica e geopoliticamente definidos que somos. Para regiões como as nossas, para o sujeito colonial, poderíamos pensá-la como o motor de ‘nossa’ história. (MIÑOSO, 2016, p. 9)¹²

Para contribuir minimamente com a tarefa de enfrentarmos as sequelas da colonização – os efeitos da colonialidade do poder, do saber e do ser sobre os quais refletiremos adiante – seria preciso que implicássemos nossos corpos e nossos cotidianos num processo diário de descolonização. Um processo amplo, difícil e angustiante pois promove choques de distintas

¹¹ A Red de Feminismos Descoloniales entende por descolonização dos saberes “um complexo processo que inicia com o questionamento dos fundamentos do conhecimento moderno-ocidental-hegemônico, uma vez que a dimensão do conhecimento foi essencial na construção dos sistemas de dominação e subalternização da diversidade.” (RFD,2014, p. 322)

¹² Tradução minha. No original: una condición permanente que nos hace ser los sujetos histórica y geopolíticamente definidos que somos. Para regiones como las nuestras, para el sujeto colonial, podríamos pensarla como el motor de ‘nuestra’ historia. (MIÑOSO, 2016, p. 9)

ordens. Por exemplo, no que tange a colonização do saber há uma relação tanto com a forma acadêmica objetiva e neutra a como fomos ensinadas a escrever quanto com quem são, e de onde vem, os/as/es autores/as que somos estimuladas a ler e a citar. Os processos de descolonização do saber podem provocar impactos positivos em cursos, tanto de graduação quanto de pós-graduação, de artes cênicas que trabalham basicamente com uma epistemologia ocidental sobre Teatro e práticas artísticas em que se privilegia autores e intelectuais europeus e estadunidenses, muitas vezes sem convocar para suas bibliografias de curso sequer um/a autor/a/e latino-americano/a/e que seja devidamente envolvido/a/e com as temáticas com as quais se trabalha.

Desde já, para deixar bem delineado o que entendo por processos de descolonização, urge diferenciar colonialismo de colonialidade. O colonialismo – decorrente da colonização – seria o processo histórico que se deu como parte constitutiva da instauração do capitalismo, da modernidade e da globalização. A colonialidade seria o efeito ou a seqüela do colonialismo. A colonialidade constitui-se como a face nefasta da modernidade. É importante notar que para os estudos de(s)coloniais a modernidade, entendida como um período histórico e como visão de mundo pautada na autonomia da razão objetiva instrumental – quando o conhecimento científico é usado com o fim de dominar e controlar a natureza e os seres vivos – não começa na Revolução Industrial. Para María Lugones (2014) a modernidade se dá em fases sendo a primeira fase iniciada no período da invasão e colonização das Américas, e será chamada de modernidade colonial pois naquele momento já se delineia o projeto moderno de controle total da natureza e o uso da razão para classificar os seres humanos como seres com alma ou sem alma. Estes últimos a princípio não foram considerados como humanos tal qual o homem europeu, logo eram "passíveis" de serem escravizados. A segunda fase é a que começaria a partir da revolução industrial, descrita pela autora como modernidade capitalista. Quando os/as/es autores deste campo de estudos afirmam que a colonialidade é a outra cara da modernidade o fazem para afirmar que ambas andam juntas, uma vez que a modernidade capitalista cujo marco é a revolução industrial, não seria possível sem a extração de matérias primas das colônias e sem a exploração e escravização de corpos africanos e indígenas. Retomando a diferença entre colonialismo e colonialidade, na entrevista *Pensar a América Latina para além do latino-americanismo* (2014) o professor e pesquisador Santiago Castro Gómez afirma:

o colonialismo faz referência à presença militar, política e administrativa de uma potência em um território estrangeiro, conforme a concepção clássica do

colonialismo. Isto é, à ocupação de um território estrangeiro e imposição das estruturas de poder e dominação política e econômica. Colonialidade faz referência às gerências do colonialismo mesmo depois que ele desaparece. O racismo é uma herança colonial, bem como certos modos de paternalismo e o machismo. Há uma série de heranças que persistem mesmo após o colonialismo. (CASTRO GÓMEZ, 2014, n.p.)

Assim como Castro Gómez, tanto Miñoso (2016) quanto o filósofo Nelson Maldonado-Torres (2016) reiteram, em entrevista conjunta, que o debate sobre a descolonização muitas vezes ignora as diversas formas de racismo, como o racismo epistêmico. Aqui, ao tratar de imagem, corpo, performance, pedagogias e processos criativos pretendo levar esta advertência a sério, tratando de perceber meu lugar de fala e tentando estar atenta ao racismo nas diversas formas como este se atualiza e se camufla. As pesquisadoras da red de feminismos descoloniales trazem uma imagem potente que ajuda a distinguir colonialidade e colonialismo:

A colonialidade se distingue do colonialismo porque remete a um ambiente, a um estado de coisas que não é facilmente visível, em rigor se constitui como uma cegueira, já que é invisibilizada por ser naturalizada. (red de feminismos descoloniales, 2014, p. 322)

A pesquisa que aqui se apresenta está estruturada em três partes. A primeira, intitulada *Travessias para chegar ao corpo: performance e feminismos*, começa apresentando algumas problemáticas acerca de genealogias e narrativas hegemônicas sobre a arte da performance – e sua suposta origem no Norte Global, seja como arte ou como anti-arte – para dar a entender tais buscas pela gênese desta arte como um movimento etnocentrado, que acaba por ofuscar fenômenos similares que ocorriam em outros solos. Algumas autoras cujos pensamentos serão convocados são Diana Taylor, Eleonora Fabião, Renato Cohen, Roselee Goldberg e Marvin Carlson.

Esta parte segue tateando relações entre modernidade/colonialidade e produção imagética de corpos racializados e “gendrados”, colocados à margem da normalidade por uma colonialidade do ver, com o intuito de propor que ao traçar genealogias para o desenvolvimento da arte da performance poderíamos olhar não só para as inovações estético-formais da modernidade, mas também para os processos de privação de humanidade, cidadania e liberdade, característicos da colonialidade, como detonadores do desejo de implicar o próprio corpo em ações artísticas interessadas em questionar as relações de poder vigentes. Neste ponto autores/as chaves são Carlos Barradas, Anne McClintock, Guillermo Gómez-Peña, Anne Fausto-Sterling.

A primeira parte avança apontando para o que identifico como um paradoxal apagamento da presença das mulheres na arte da performance, um dos primeiros “gêneros artísticos” em que as mulheres haviam ganhado algum destaque, uma vez que muitas foram as que por vontade própria colocaram seus corpos e as tensões políticas que os enredavam em performance e em ação. Aborda desafios sutis no que diz respeito a pensar "arte feminista", e classificar o quê/quais seriam “performances feministas”, atentando para o fato de que a categoria da raça está ausente em muitos dos discursos acerca da arte feminista. Introduz então conexões entre performance e feminismos que nos permitam ver, mais do que causa e efeito, relações de mão dupla. Caminha para questões em torno de corpo, regimes de poder, arte e regimes de representação – que por si produzem verdades, corpos e subjetividades. Algumas das autoras mobilizadas nesse bloco são Amelia Jones, Andrea Giunta, Heloisa Buarque de Hollanda, Faith Wilding, Laura Cottingham, Linda Nochlin, Paul B. Preciado.

Por fim, concentra-se nos aportes oriundos do feminismo interseccional e do feminismo descolonial para lançar a proposição de corpo-encruzilhada como uma ideia-força, um “referencial precário” (FABIÃO, 2011), para os estudos da performance, os discursos do corpo e da imagem. Neste sentido, os aportes de autoras como Kimberlé Crenshaw, María Lugones, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa Miñoso, Gloria Anzaldúa, Angela Donini e Leda Martins são chaves vitais de pensamento.

A segunda parte, *Pedagogias que levam à encruzilhada: coletivos, processos de criação e ativação do corpo*, traz propostas pedagógicas e metodológicas para criações que queiram operar levando em conta o que tensiona cada corpo, tanto no que diz respeito à sua forma e à dimensão macropolítica, quanto no que é relativo às forças que o atravessam e à dimensão micropolítica. Inicia apontando para algumas questões que percebo como desafios dos processos de descolonização para as artes da cena e abordando a teoria de Suely Rolnik sobre inconsciente colonial e repressão do saber do corpo em sociedades colonizadas como as da América Latina. Em seguida apresento contribuições de pedagogias auto intituladas feministas e feministas descoloniais, como as feitas pelas autoras bell hooks, Chela Sandoval, Audre Lorde, Ochy Curiel, Yuderkys Espinosa Miñoso e María Lugones. Por fim, adentraremos processos de criação permeados pelas sistematizações de pedagogias-metodologias propostas por teóricas/os/es, artistas e ativistas latino-americanas/os/es, como as feitas por Guillermo Gómez-Peña e o *Colectivo Transnacional La Pocha Nostra*, o *coletivo Teatro de Operações*, o *coletivo Mujeres Creando*, as *Resistências Feministas nas Artes da Vida* e o processo de criação de *6 minutos*, ação que realizei por dois anos, cujos pressupostos estão ligados com princípios das teorias feministas que serão apresentadas.

O objetivo aqui é tanto socializar as metodologias que conformam suas pedagogias quanto refletir acerca de como suas escolhas pedagógicas-metodológicas e seus processos de criação podem ser pensados como projetos artísticos em si, uma vez que dedicam-se a trabalhar sobre os modos como está estabelecida nossa relação com a alteridade e sobre como lidamos com nossas materialidades corporais, experiências vividas, lugares de fala. Enfim, como buscamos uma subjetividade processual, que se desenha a partir do encontro com o outro e da partilha de responsabilidade pelas diferenças. As escolhas dos coletivos e processos artísticos se deu devido à minha experiência e imbricação corporificada em todos eles, em distintos graus e em diferentes épocas da última década.

Na terceira e última parte, intitulada *Uma sismografia da arte performance na “América Latina”*, convoco ações performáticas de dez artistas cujos trabalhos me interessam, me mobilizam e cujo manejo do próprio corpo me parece estar em sintonia com a ideia de corpo-encruzilhada. Ao tratar de ações de artistas que possuem uma singular relação com a América Latina o interesse não está somente em tensionar o campo referencial da performance artística, ainda bastante localizado no hemisfério norte, mas em contaminar-nos de trabalhos feitos por pessoas que possuem uma relação íntima com geopolíticas mais similares às pisadas pelos nossos pés. Portanto, trago questionamentos acerca do desafio que é pensar em termos de América Latina e em arte latino-americana, apoiada em alguns autores como Lélia González, Walter D Mignolo e Joaquim Barriandos.

Podemos pensar que o caráter de unicidade e efemeridade geralmente atribuídos à arte da performance tornam as escritas e pesquisas sobre performance uma forma de *arquivamento*, no sentido em que se reúnem reflexões sobre cada obra, imagens e links para acesso, assim como compila-se por meio da bibliografia uma extensa quantidade de textos referentes a tais performances, sejam estes escritos pelas próprias/os/es artistas ou por outras/os/es pesquisadoras e pesquisadores. A sismografia que proponho aqui não deixa de ser uma forma de arquivamento da arte da performance realizada na América Latina nos últimos dez anos. De forma que trago uma breve discussão sobre arquivo, afeto, memória e práticas historiográficas afins com a arte da performance dialogando com autoras/es como Jacques Derrida, Suely Rolnik, Rebecca Schneider, Amelia Jones, Eleonora Fabião, Giulia Palladini.

Na busca por uma escrita que me permitisse estar mais condizente com as características que singularizam a arte da performance, que permitisse que meu corpo se colocasse em risco, e a altura dos riscos assumidos pelas artistas que convoco, passei a cultivar o desejo de operar uma sismografia da arte da performance. A sismografia que proponho é uma conversa, um diálogo com aquilo que remexeu aqui dentro, não é um “registro”, nem uma análise. É um

sedimento dos abalos das minhas placas tectônicas gerados pelas ações artísticas escolhidas. Nesse sentido, as ações e as artistas que as realizam não são meus objetos de análise, são minhas interlocutoras, suas ações me ajudam a pensar em nossas relações sociais e em nossos modos de habitar o mundo.

Para que a escrita operasse como uma manifestação de forças subterrâneas, percebi que não podia escrever sobre. Precisei *escrever próximo*. Como aponta a cineasta Trinh T. Minh-ha, na minha prática artística “eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar próximo”. (MINH-HA, 2015, p. 24) No âmbito da arte da performance defendo que para “falar/escrever próximo” podemos fazer uso de epistemologias como a feminista interseccional, que busca visibilizar os lugares de fala e os vieses e posicionalidades que a orientam – com o intuito de trazer para o debate as limitações de uma perspectiva corporal e concretamente localizada. Nesse mesmo sentido, podemos compor também com a epistemologia feminista descolonial, que se propõe a reinterpretar a história pela chave crítica à modernidade/colonialidade, revisar as categorias de classificação social (raça, sexo, natureza/cultura, Europa/América, centro/periferia, civilização/barbárie) e construir uma teoria do conhecimento que leve em conta a inseparabilidade dos fatores de opressão, ao mesmo tempo que recupera o legado de mulheres e feministas afrodescendentes e indígenas que sempre tiveram enorme importância nas lutas e na resistência de suas comunidades. (MIÑOSO Et al, 2014)

Algumas das autoras que mobilizarei para compor essa escrita performativa por meio destas ações artísticas são: Grada Kilomba, Sojourner Truth, Sueli Carneiro, Angela Davis, Conceição Evaristo, Leda Martins, etc. além de textos das próprias artistas. As artistas convocadas são Ania Carillo, Dani d’Emília, Daniel B. Coleman Chávez, Marta Soares, Michelle Mattiuzzi, Miro Spinelli, Nadia Granados, Priscila Rezende, Regina Galindo e SaraElton Panamby.

A ênfase na particularidade do próprio corpo como principal material de trabalho pode ser encontrada nas ações de todas/os/es estas/es artistas. Seus trabalhos alinham a singularidade de sua corporalidade com suas éticas e promovem uma intersecção entre arte, vida e ativismo. O desejo ao trazer tais ações é estimular reflexões e práticas performáticas que sejam tão críticas e tão incorporadas quanto estas.

Interessa, portanto, pensar nas relações entre performances, pedagogias, feminismos e descolonização na América Latina pois a escassez de bibliografia sobre a intersecção entre esses quatro campos torna as discussões sobre as poéticas, as análises estéticas e até a pedagogia de “ensino de performance” carentes de densidade geopolítica e afetiva. A escassez de material que trate dos diálogos entre performances e “efeitos e afetos feministas” (FABIÃO, 2014, p.

29) no Brasil é um dos motivadores desta pesquisa. Pensar a performance em articulação com vieses do(s) feminismo(s) descolonial, interseccional, negro, lésbico e trans me parece estratégico, uma vez que uma das grandes contribuições de seus discursos críticos é reconhecer que vidas vivem em corpos e que certas vidas “valem menos” por serem vividas em corpos que historicamente foram relegados à condições de sub-humanidade.

Vale ressaltar que as pedagogias que interessam a este projeto são pedagogias abertas, emancipatórias, comprometidas com a ativação do saber-do-corpo e que podem possibilitar o acesso ao corpo-encruzilhada. Que permitem que a escavação e a autópsia sejam feitas de forma coletiva. Que instigam o cruzamento de fronteiras. Que estimulam a formação de comunidades e redes sólidas de afeto e apoio mútuo. Pedagogias que operam manejos de vulnerabilidades para acessar mananciais de afeto.

Como articular propostas pedagógicas que possibilitam a experiência do mundo como um campo de forças que nos atravessa? Que metodologias podem ajudar na sensibilização do que a psicanalista Suely Rolnik (1999; 2005; 2006; 2013) chamou de corpo vibrátil? Como desanestesiarmos nossa capacidade de nos afetarmos?

Para práticas artísticas que trabalham com os corpos das/os/es performers como lugar sensível de criação, é interessante acessar formas de conhecimento crítico, de criação e de produção de saberes que tenham aproximações com pedagogias feministas e descoloniais para que nossas práticas estejam implicadas numa ética de mundo que atente para como as diferenças são vivenciadas nos corpos e por meio do corpo. O corpo-encruzilhada, para operar, também necessita de consciência fronteira, de consciência entrecruzada, diferencial. E por isso necessita de redes, de alianças, de espaços de confiança e de ternura radical.

Em *Sister Outsider* (2007) a poeta, intelectual e ativista Audre Lorde, que também fazia questão de frisar que era negra, lésbica e mãe, reflete sobre a questão da diferença desde uma perspectiva encarnada. Seus aportes são úteis para imaginarmos a potência de processos artísticos e pedagógicos articulados a pensamentos feministas e descoloniais.

Quando nos definimos, quando eu defino a mim mesma, quando defino o espaço onde eu sou com você e o espaço onde não sou, não estou negando o contato entre nós, nem estou te excluindo do contato: estou ampliando nosso espaço de contato. (LORDE, 2007, p. 11)

Não são as nossas diferenças que nos separam [...] e sim a resistência em reconhecer essas diferenças e enfrentar as distorções que resultam de ignorá-las e mal interpretá-las. (LORDE, 2007, p. 122)¹³

¹³ Tradução minha. No original: When we define ourselves, when I define myself, the place in which I am like you and the place in which I am not like you, I'm not excluding you from the joining — I'm broadening the joining [...]

A necessidade de situar o conhecimento e a posicionalidade do sujeito de enunciação é uma das estratégias mais relevantes na tarefa de descolonizar o pensamento. Teorias feministas como as propostas por Haraway (1995) e pela filósofa Djamila Ribeiro em *O que é lugar de fala?* (2017) apontam para a importância de explicitar os lugares de fala, e logo os vieses e posicionalidades que a orientam, com o intuito de trazer para o debate as limitações de uma perspectiva corporal localizada. Sendo assim, é preciso que eu me posicione enquanto sujeito de fala e que deixe evidente que as reflexões que aqui faço são partes de um conhecimento situado, que não se pretende universal nem esgotado.

Certas categorias sociais oriundas da matriz de poder do sistema colonial moderno de gênero que operam sobre o meu corpo e me identificam como mulher, cisgênero, branca, brasileira, lésbica etc. são categorias sociais macro que se, por um lado, localizam meu corpo num mapa de categorias macro, não levam em conta os processos de subjetivação em que estou enredada. Porém, creio que convocar as categorias sociais importa, mesmo sabendo de suas limitações. Porque histórica e socialmente elas me marcam, dispõem meu corpo no mundo de uma forma específica, orientam uma série de experiências pelas quais meu corpo passa/passou e deixam rastros em minha trajetória como acadêmica e como artista, ou, como tenho preferido, como atuadora.¹⁴

A intenção, ao evidenciar o lugar de enunciação deste discurso é buscar romper com uma objetividade científica desincorporada, (HARAWAY, 1995) pois tal objetividade é herança de um sistema de mundo que forja o sujeito cartesiano abstrato, concede-lhe privilégios e posições de poder que o desimplicam de suas análises. Tal sujeito é aquele que olha sem ser visto. A crítica à desincorporação dos sujeitos que detêm o poder de criar significados dominantes vem sendo operada há tempos via dispositivos artísticos como performances a partir das quais as pessoas desenvolvem as ações se valendo de seus próprios corpos e experiências de vida como mote e suporte da criação.

It is not our differences which separate women, but our reluctance to recognize those differences and to deal effectively with the distortions which have resulted from the ignoring and misnaming of those differences. (LORDE, 2007, p.11;122)

¹⁴As categorias sociais de identidade são ferramentas do sistema colonial moderno que atendem à lógica da biopolítica, da necropolítica e do capitalismo. Estas não deixam de ser importantes para as disputas políticas por direitos, mas ao mesmo tempo é preciso entender que tais categorias são naturalizações – e ficções – muitas vezes violentas e arbitrárias, uma vez que a afirmação da existência de gênero e de diferença sexual, para ficarmos com dois exemplos, é altamente problemática porque baseada em discursos médico-jurídicos heteronormativos que pressupõem que existam somente dois gêneros opostos, masculino e feminino, e que as anatomias corporais são passíveis de dividirem os corpos em dois grandes grupos, também opostos.

Gloria Anzaldúa, no livro *Borderlands/La Frontera* (2012), propõe pensar a escrita como um ato sensual. Sugere que ao invés de importarmos perspectivas ocidentais cartesianas, teorias e mitos europeus, nos enraizemos no solo mitológico e na alma deste continente. “*Escribo con la tinta de mi sangre. I write in red ink*”.¹⁵ (ANZALDÚA, 2012, p. 93) Eu também quero aprender a escrever com esta tinta, com a tinta de meu sangue, com aquilo e sobre aquilo que me é vital. Assim, este texto, esta “tese”, é uma busca, um exercício e uma tentativa prática de *escribir con la tinta de mi sangre*. E, portanto, toma partido. Não é neutra. A neutralidade científica invisibiliza os corpos dos sujeitos produtores de conhecimento e confere às suas cenas de enunciação uma autoridade quase intocável, pois desincorporada e desimplicada de sua posicionalidade no mundo. Aqui quero convocar os corpos. Meu corpo e os corpos de todas as pessoas que vêm contribuindo para a formação e produção deste pensamento. Faço coro com Lygia Clark: o corpo é a casa.¹⁶ E é preciso poder habitar o corpo. Aprender a habitar com a concha, com o casulo, com o céu.

A concha, o casulo, o céu, as habitações extra-humanas são pouco valorizadas – mas acho que elas estão a nos ensinar muitas coisas do habitar que não tem nada a ver com essa habitação voraz e zumbi que nos toma. Como fazer a escavação para acessar outras peles, outras camadas das habitações que nos tecem? (DONINI, 2017, p. 134)

Isso tudo posto, quero explicitar que as reflexões, propostas e provocações que farei aqui são partes de uma busca de vida ampla e não somente de um compromisso acadêmico temporal. Portanto, convocarei movimentos serpenteantes e temporalidades de escrita espiraladas para compartilhar guianças para os estudos da performance e para as lutas vividas nas carnes de corpos que não só resistem como criam modos outros de vida. Porque desde aqui, desde a academia, também se luta, se disputa espaços, sentidos e significados. Assim, que a abertura de fendas vitais para que os corpos possam existir com dignidade seja uma investida feita com ternura radical.¹⁷

¹⁵ "Escrevo com a tinta de meu sangue. Eu escrevo em tinta vermelha." (ANZALDÚA, 2012, p. 93) Neste caso optei por manter o original no texto pois a escrita de Anzaldúa opera uma mistura de suas duas línguas, inglês e espanhol, ou *spanGLISH*. Ao longo da tese as demais citações de Anzaldúa virão traduzidas no corpo do texto e com o original em notas de rodapé.

¹⁶ *O corpo é a casa* (1968-1970) é um das séries de Clark posteriores à *Caminhando* e anterior à *Estruturação do Self*. Segundo Suely Rolnik “alteridade e corporeidade estão no coração de cada um dos dispositivos criados pela artista”. (ROLNIK, 2005, p. 1)

¹⁷ A expressão ternura radical foi uma expressão que ouvi muito nos processos de colaboração com o La Pocha Nostra. Em 2015, Dani d’Emília e Daniel B. Chávez, que já foram integrantes deste mesmo coletivo, decidiram colocar em palavras o que seria ternura radical. Destaco as seguintes passagens do manifesto, que pode ser encontrado em: <http://latitudeslatinas.com/download/artigos/ternura-radical.pdf>
Manifesto ternura radical

Grandes angústias me atravessam, e por vezes me paralisam: como tecer conhecimento crítico a partir de aportes teóricos tão díspares no que diz respeito às suas epistemologias e aos seus objetivos? Pode meu corpo tocar em questões que tratam de racismo, ausências, soterramentos e opressões articuladas por gênero, raça, classe etc. sem com isso prejudicar o espaço de enunciação dos corpos que passam diariamente por tais problemáticas? Ao pensar no que a arte da performance “faz”, Amelia Jones (1998) me traz algumas pistas.

Por explorar os desejos que informam a interpretação, as artes do corpo encorajam uma ‘performance da teoria’ orientada para ‘recolocar a relação entre observador e objeto, entre eu e outro’, ilustrando o que está em jogo em tais argumentos ao encorajar atos de interpretação que sejam eles mesmos também performativos. E expõe nossa subjetividade como performativa, contingente, e sempre particularizada em vez de universal, implicando o observador [...] dentro dos significados e valores culturais atribuídos à obra de arte. (JONES, 1998, p.14)¹⁸

Parece que a escritura deste texto também me coloca em uma espécie de performance. Performance, como compreende Fabião (2008), no sentido de [me] desabituar, desmecanizar, escovar a contrapelo. Performance como uma forma de turbinar nossas relações com os viventes, com o tempo, com o espaço, com nossos corpos, com outros corpos (FABIÃO, 2008). Pensar nas possibilidades performativas da própria escrita e, neste caso, também do suporte através do qual esta se dá fez com que este texto fosse permeado de conjuros imagéticos e memórias encarnadas. Através de pequenas estratégias como estas desejo desabituar para habitar. Desejo tocar as pessoas de forma semelhante a como venho sendo tocada pelas experiências artísticas e pedagógicas que convocarei adiante.

ternura radical é ser crítico e amoroso, ao mesmo tempo
ternura radical é entender como utilizar a força como uma carícia
[...]

ternura radical é saber dizer “não”
é carregar o peso de outro corpo como se fosse teu
[...]

ternura radical é não temer o medo
[...]

ternura radical é abraçar a fragilidade
[...]

ternura radical é aceitar o ambíguo
é não pensar só à volta do teu umbigo
(d’EMÍLIA & CHÁVEZ, 2015)

¹⁸ Tradução minha. No original: it encourages a "performance of theory" that aims "to replot the relation between perceiver and object, between self and other," illustrating what is at stake in such claims by encouraging acts of interpretation that themselves are performative. And it opens out subjectivity as performative, contingent, and always particularized rather than universal, implicating the interpreter [...] within the meanings and cultural values ascribed to the work of art. (JONES, 1998, p. 14)

Uma última coisa: um dia uma performer conhecida pelo seu gosto pela supra-sensorialidade das ruas e talvez por isso observadora de calçadas, bueiros e meios-fios, me disse algo mais ou menos assim: “você faz correr um texto subterrâneo por meio das notas de rodapé”. Eu ainda estou pensando nisso. Ainda não sei qual tipo de performance de escrita estou compondo. Por isso, peço a quem possui nas mãos este texto: se puder não ignore os sussurros que faço correr ali embaixo. São os degraus de uma escada que alicerçam a casa-texto. São como crianças tímidas, que não quiseram subir para cumprimentar as visitas, mas que também já estão tão crescidas que não conseguem de todo se esconder. Minhas notas de rodapé são porões, sótãos. Espaços adorados pela curiosidade infantil e sobretudo pela autopreservação das aranhas e outros seres. São pequenos abrigos, às vezes quentes, às vezes frios, onde guardo coisas que ou não sei deixar à vista ou não posso esquecer.

Esse texto é dedicado àquelas e àqueles que fazem.

Que se jogam na lama.

Que andam na chuva, de cara para o vento e que querem se molhar.¹⁹

¹⁹ Referência ao texto narrado por Maria Bethânia na canção *Carta de Amor*.

1 – Travessias para chegar ao corpo: performance e feminismos

Os estudos da performance se configuram como um campo abrangente, heterogêneo e muitas vezes até controverso com relação a seus interesses temáticos e objetos de estudo.²⁰ Como afirma a teórica da performance Diana Taylor em *Estudios Avanzados de Performance* (2011) tais estudos surgiram pela abertura e pela transcendência de alguns horizontes disciplinares, o que a seu ver confere um caráter pós ou anti-disciplinar ao campo. De forma geral, considera-se que da parte da Antropologia a abertura surgiu do desejo de encontrar outros modos de pesquisar que pudessem se contrapor às noções estruturalistas paralisantes da agência dos indivíduos e que viam a cultura como algo reificado e estático. No que diz respeito às Artes Cênicas, o interesse emergiu pelas amplas buscas por outros modos de encenar, por outras maneiras de comunicar e por temas outros a serem trabalhados. Entraram em jogo também os anseios das Artes Visuais e das Artes Plásticas de romper com os suportes tradicionais (pintura e escultura) colocando o próprio corpo como matéria-prima da obra. Com relação à nova Dança, o interesse pela performance estava conectado com o desejo de explorar criações que fizessem uso da associação livre e de aspectos não figurativos da dança, dialogando mais com o espaço, com o tempo, e com os gestos cotidianos. No que se refere à Linguística, havia a vontade de enfatizar a agência cultural em funcionamento no uso da língua.

Ainda que o objetivo aqui não seja tratar de questões relativas às contribuições específicas de cada uma dessas áreas para a formação do campo de estudos da performance, é necessário salientar a importância e a singularidade que tal heterogeneidade de abordagens traz ao campo.²¹ De forma que os estudos da performance compreendem práticas artísticas de variadas vertentes, práticas relacionadas a ativismos políticos, rituais espirituais e/ou religiosos, performatividades afro-ameríndias, tradições culturais, cultura “popular”, cultura de massa, práticas esportivas, festividades cívicas etc.

²⁰ Na publicação digital *O que são os estudos da performance?* (STEUERNAGEL & TAYLOR, 2015), trinta pesquisadores de distintos lugares das Américas versam sobre o que seria, a seu ver, este campo de estudos. Fica evidente a diversidade de abordagens – e até contradições – que o campo compreende. É interessante observar como as entrevistas com os pesquisadores brasileiros Zeca Ligiéro, Leda Martins, André Lepecki e Beth Lopes apontam para perspectivas distintas sobre a consolidação deste campo de estudos no Brasil, assim como seus próprios interesses no campo possuem alvos distintos. Entretanto, essas dissonâncias não constituem um problema de enquadramento dos estudos da performance, muito pelo contrário, sinalizam a profusão de entradas e saídas que dá ao campo um contorno fluido, comprometido e atento às transformações sociais, políticas e culturais pelas quais passam as sociedades ao longo dos tempos.

²¹ Para um mapeamento detalhado das contribuições de teóricos estadunidenses e europeus, oriundos de distintas disciplinas, que deram origem ao campo de estudos da performance ver Carlson (2010) e Taylor (2013).

As performances artísticas e as artes do corpo²² se situam dentro do campo dos estudos da performance e em comum com os interesses de cada área acima parece estar o empenho em trabalhar evidenciando a agência dos sujeitos – artista e público – que participam do acontecimento. Apesar de sabermos que muitas performances sequer se valem do corpo da/do/de artista para realizar a ação, o foco aqui recairá sobre a arte da performance na qual o corpo de quem performa – com suas idiossincrasias, com as marcas sociais que carrega e com os atravessamentos subjetivos aos quais se expõe e é exposto – possui um papel central no agenciamento do discurso cênico. Pensar a performance não só como uma vertente estética mas como uma lente metodológica, como epistemologia e como atos de transferência (TAYLOR, 2013) interessa aos fins desta investigação.

Ao traçar a etimologia do termo, alguns pesquisadores remetem-se ao francês em que a palavra performance estaria ligada a *parffournir, suministrar*, aproximando-se assim de nossa ideia de “completar”. Outros buscam seu uso em inglês, língua na qual este mesmo termo estaria conectado tanto às noções de repetição e internalização de comportamentos (*habitus*, normas, leis, disciplinas) que são assim naturalizados quanto com a exibição pública de uma habilidade técnica.

Parece haver passado o tempo em que a definição do que é a performance seja uma problemática do campo. No entanto, o mesmo não parece ser verdade para a questão da origem da performance, pois muitos pesquisadores e teóricos fazem questão de situar as origens da arte da performance. Alguns dos principais autores do campo que temos traduzidos em português se empenham em buscas pela gênese da performance que são um tanto problemáticas. Principalmente por terem sido feitas a partir de perspectivas euro e nortecentradas, apagando os conflituosos processos nos quais estão intimamente relacionados capitalismo, colonização,

²² Existe uma gama de termos utilizada para referir-se às práticas performáticas que se utilizam do corpo da/do/de artista como principal agenciador da criação cênica. Atualmente, diversas/os/es artistas preferem não nomear suas práticas de arte-e-vida como performance, pois entendem que outros termos seriam mais adequados, como “arte em campo expandido” ou “arte viva”. (CHÁVEZ, 2017, p. 471) Na introdução do livro *Living as form* (2012), Anne Pasternak sinaliza uma variedade de novas terminologias – como: estética relacional, arte de justiça social, prática social e arte de comunidade – que vêm sendo utilizadas por artistas que se envolvem com questões prementes de seu tempo e que expandem suas práticas para além da seguridade dos espaços artísticos convencionais, colocando-as diretamente em fricção com a complexa imprevisibilidade da esfera pública. Apesar de achar que o mesmo poderia ser dito de várias das práticas artísticas que aparecerão ao longo desta tese, continuo optando por chamá-las de performance, pois pretendo trazer à tona problemáticas relativas ao campo da performance artística que ainda precisam ser debatidas em aliança com as práticas artísticas que historicamente foram chamadas de performance ou *body art*/artes do corpo. Mais adiante apresentarei uma distinção entre estas duas últimas e justificarei minha opção pelo termo performance.

modernidade/colonialidade²³ e produção de imagens e narrativas que incidem sobre questões de gênero, raça e sexualidade.

Algumas historiografias que buscam a gênese da arte da performance se voltam para a tradição artística ocidental – aqui incluídas tanto as práticas cênicas quanto as artes plásticas, e situadas ora nas vanguardas europeias ora nas vanguardas estadunidenses surgidas no calor pós a segunda guerra mundial – enquanto outras a dissociam da tradição artística ocidental para associá-la à antropologia, à religião e à cura.

Como afirma Eleonora Fabião em *Performance e Precariedade* (2011), um dos expoentes desta última vertente, Thomas McEvilley, considera que a performance seria uma recusa ao modernismo e ao eurocentrismo, enfim, uma negação da civilização ocidental. No entanto, McEvilley parece operar com estruturas de pensamento exageradamente ocidentais ao afirmar que “a performance não é um produto da civilização ocidental, mas uma saída dela, uma rejeição, uma recusa em direção a outro meio psicológico onde forças e eventos pré e extra civilizatórios podem ser encontrados”. (McEVILLEY APUD FABIÃO, 2011, p. 70)

Se trago esse exemplo é para afirmar que mesmo quando se tenta buscar a origem da performance fora do enquadramento artístico europeu/estadunidense podemos incorrer em formas de produzir pensamento que operam por meio de aparatos da colonialidade. Ao enfatizar que existem eventos pré e extra civilizatórios, McEvilley parece subscrever a lógica que coloca os povos não ocidentais como não possuidores de “civilização”. E, assim, dá a impressão de desconhecer as relações de poder instauradas a partir da colonização e dos efeitos da colonialidade do poder, do saber, do ser e do gênero, sobre os quais discorrerei mais adiante. Aparenta ignorar o prejuízo causado pelo campo da Antropologia – pela forma como operava quando surgiu e pela qual alguns pesquisadores todavia operam hoje – às sociedades não ocidentais que possuíam formas organizacionais e epistemologias próprias marcadamente distintas das “sociedades modernas civilizadas ocidentais” com sua lógica cartesiana, binária e etnocentrada, própria do regime moderno/colonial.

²³ De acordo com o filósofo Nelson Maldonado-Torres (2016) a colonialidade está indissolúvelmente ligada à modernidade como regime espaço-temporal, de formação da subjetividade e ideal civilizatório. Ao utilizar esta grafia, a intenção é sinalizar que a colonialidade é o lado oculto da modernidade. Segundo Maldonado, a modernidade estabelece inúmeras hierarquias ontológicas, epistemológicas e de poder que incluem a dimensão política, mas que a extrapolam e incidem inclusive na maneira como definimos que somos, como nos vemos, o que desejamos. O que o autor define como colonialidade do ser seria essa colonização da mente e da subjetividade dos sujeitos colonizados. A grafia modernidade/colonialidade inevitavelmente remete ao grupo de estudos *Modernidad/Colonialidad*, formado por pensadores como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo etc., porém estou bastante atenta às críticas que intelectuais e ativistas como Yuderkis Espinosa Miñoso (2016), Ochy Curiel (2014) María Lugones (2014), Silvia Cusicanqui (2010), entre outras fazem ao extrativismo epistêmico e à secundária atenção à construção do gênero binário e da sexualidade heterocentrada por teóricos do grupo.

Diversos pesquisadores e teóricos brasileiros se aventuraram a buscar a origem da performance, mesmo concordando com a máxima de que “tentar definir a performance não é apenas contraditório ou redutor, é mesmo impossível. Definir performance é um falso problema”. (FABIÃO, 2011, p. 74) Definir o quê é não é o mesmo que buscar a origem. No entanto, ao demarcar o momento de surgimento da arte da performance o risco de operar uma devoção aos cânones da arte europeia e ocidental ou de subscrever aos efeitos da colonialidade do saber é grande. Todas as vezes que encontro algum texto, principalmente aqueles escritos por pesquisadores com considerável experiência no campo, em que se afirma que a performance como possibilidade artística nasceu ou surgiu com as vanguardas europeias do início do século XX me incomoda porque, apesar destas constituírem fatos históricos que comprovadamente tiveram importância nas práticas artísticas contemporâneas e no modo atual de entender a arte, é complicado decretar o nascimento de uma possibilidade artística em um mundo que já era consideravelmente “conectado”, em que formas de arte não europeias eram conhecidas por artistas e intelectuais europeus.

Em *Performance como Linguagem* (2013), o performer e teórico Renato Cohen afirma que a arte da performance está ligada a um movimento maior, a *live art*. Segundo Cohen, este movimento visa dessacralizar a arte, afastando-a de sua função meramente estética. Acerca das raízes cronológicas da performance, o autor associa o início dessa arte com o século XX e o advento da modernidade, cujo início nas artes cênicas estaria conectado com a apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em 1896, em Paris. Entretanto, Cohen sensivelmente pondera que

antropologicamente falando, pode-se conjugar o início da performance ao próprio ato do homem se fazer representar [...] Dessa forma, há uma corrente ancestral da performance que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos [...] e por inúmeros outros gêneros que vão desaguar no cabaré do século XIX e na modernidade. (COHEN, 2013, p.40-41)

Como afirma Taylor (2011), as historiografias da performance que situam sua origem nas vanguardas da Europa e nos Estados Unidos consideram que o resto do mundo poderia até ter suas práticas artísticas, mas estas seriam outras. A autora critica essa perspectiva argumentando ironicamente que os adornos do corpo afro-ameríndio que inspiraram os vanguardistas pertenceriam, segundo essa visão, ao mundo primitivo e não ao repertório de performance culturais. Para Taylor (2011), a performance pode até ser um termo recente, mas muitas das práticas que associamos com a palavra sempre existiram nas Américas. Conforme Taylor, autoras como Rebecca Schneider (2005) também alertam que devemos sempre falar no plural ao nos referirmos às histórias de surgimento da arte da performance para não fetichizar

sua origem, práticas específicas e autoria.

Avalio que quanto mais aderimos à ideia de que a performance nasceu nas vanguardas europeias ou que é fruto das experimentações norte-americanas, menos nos abrimos para conhecer as ações experimentais, ou as performances – por que não? – que ocorriam no Brasil, por exemplo, durante os mesmos períodos citados como sendo aqueles tempos em que a arte da performance “surge” ou “se desenvolve” na Europa e Estados Unidos.

Me parece que remeter-se recorrentemente à Europa como “berço das coisas” e/ou a artistas e intelectuais europeus e estadunidenses para legitimar a validade de algo é um tanto problemático e faz parte da colonização do saber que nos atinge a todas porque assim fomos ensinadas. Contudo é algo que podemos questionar e rever. Como sabemos, a colonização do saber não está desvinculada das políticas de tradução e de publicação editorial.

Entre alguns dos principais autores do campo da performance utilizados em cursos universitários estão Roselee Goldberg e Marvin Carlson²⁴. A história da performance, como contada por Goldberg (2006) e Marvin Carlson (2010), é basicamente centrada no hemisfério norte. Goldberg (2006), ao discorrer sobre a arte da performance, situa suas origens na Europa, partindo das vanguardas europeias do início do século XX, como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. Segundo a autora, a arte da performance teria então chegado aos Estados Unidos ao final da década de 1930 com a vinda de exilados de guerra europeus. Sustenta que a partir de finais da década de 1950 o desenvolvimento da performance tanto nos Estados Unidos quanto na Europa ocorria de forma semelhante. Assim, teriam contribuído para turbinar essa forma de expressão o minimalismo, a arte conceitual e até a arte pop. Além do Japão, citado através do grupo Gutai, não vemos em seu livro a contribuição de artistas ou de movimentos artísticos oriundos de países latino-americanos, salvo poucas exceções como a referência à Lygia Clark ou à Ana Mendieta. A autora ainda cita como extremamente significativo para o desenvolvimento da performance a nova dança que surgia incorporando atividades do dia-a-dia, da qual são expoentes Yvonne Rainer, Isadora Duncan, Rudolf Laban, Mary Wigman e Ann Halprin.

Já Carlson, apesar de considerar que “concentrar-se ampla e exclusivamente no aspecto vanguardista da arte da performance moderna [...] pode limitar a compreensão tanto do

²⁴ O performer, pesquisador e professor Lucio Agra (2015) também aponta Goldberg, ao lado de Renato Cohen, como uma das principais referências bibliográficas sobre performance utilizadas no ensino de artes no Brasil. O artigo, como o nome sugere, traz *Apontamentos para uma história da performance no Brasil* e é riquíssimo em informações e nas conexões que faz entre a efervescência da performance e de outras artes. Outro artigo que discorre sobre a ebulição da arte da performance no contexto brasileiro, concomitante ao seu desenvolvimento na Europa e Estados Unidos, é o *Fusión de Lenguajes* (2005), de Paula Darriba.

funcionamento dessa arte hoje como do modo como ela se relaciona a outra atividade performativa do passado” irá afirmar que “a despeito de sua difusão internacional, a arte performática é histórica e teoricamente um fenômeno basicamente americano”. (CARLSON, 2010, p.94 e p.13, respectivamente) Não estou contestando a afirmação de que o campo teórico de estudos da performance tenha se desenvolvido nos Estados Unidos em duas universidades e linhas de pensamento distintas, a Northwestern University, mais voltada para a cultura oral amparada pela tradição das escolas do discurso (e que portanto incluíam o teatro mas também o rádio, o cinema e os estudos da comunicação) e New York University, cujo foco estava posto especificamente nos estudos do Teatro. A afirmação do lócus de desenvolvimento do campo teórico de estudos assim como a distinção entre as duas linhas é feita pelo próprio autor que assina o prefácio do livro *The Transformative Power of Performance* (2008), escrito por Erika Fischer-Lichte. Porém, em seu próprio livro, publicado em 1996, Carlson afirma taxativamente que “a arte performática é histórica e teoricamente um fenômeno basicamente americano.” (CARLSON, 2010, p. 13)²⁵

Sem a menor necessidade de deslegitimar a importância e o valor das experimentações estéticas feitas pelas vanguardas europeias e por movimentos artísticos surgidos no período entre guerras e pós segunda guerra mundial nos Estados Unidos, é necessário atentarmos para o etnocentrismo de distintos autores do campo da arte da performance que temos traduzidos no Brasil. Abordagens menos devedoras da epistemologia ocidental do norte global podem possibilitar uma maior compreensão dos motivos pelos quais certos corpos preferiram – e seguem preferindo – formatos performáticos para suas poéticas em detrimento aos formatos canônicos e consagrados das artes.

Desde nossa posição de ~~ex~~-colônia urge olhar para outros fenômenos estéticos e políticos como impulsionadores de um desejo de colocar o corpo em cena, ou em ação – penso, por exemplo, no conjunto de proposições de Lygia Clark a partir de *Caminhando* (1963) – de uma forma distinta às formas teatrais ou representacionais então vigentes. Como bem coloca Fabião, não se trata de aderir a uma perspectiva de origem da performance ou a outra(s). Podemos muito bem continuar pesquisando as historicidade da performance enquanto seguimos valorando “a precariedade de sua genealogia plural”. (FABIÃO, 2011, p.72)

²⁵ A frase completa de onde provém esta citação diz: “Devo também observar que embora eu inclua exemplos de artes performáticas de outras nações minha ênfase será nos EUA, em parte, é claro porque este é o centro de minha própria experiência com esta atividade, mas principalmente porque, a despeito de sua difusão internacional, a arte performática é histórica e teoricamente um fenômeno basicamente americano: uma compreensão adequada dele deve, eu creio, estar centrada em como ele vem se desenvolvendo prática e conceitualmente, nos EUA.”(CARLSON, 2010, p.13)

Uma possível genealogia da arte performance que não fosse devota somente do campo da arte e de suas inovações formais e estéticas deveria levar em consideração o modo como a colonização, a modernidade/colonialidade, o capitalismo e o racionalismo científico dispuseram os corpos no mundo. E neste sentido teria que se voltar para as maneiras através das quais raça, gênero e sexualidade foram sendo produzidas nas superposições dos regimes de poder.²⁶

As técnicas de representação, de produção de imagem e de visualidade que resultam em visibilidade/invisibilidade, homogeneização, estereotipização e taxonomização possuem um papel estratégico na implantação da colonização e no seu seguimento por meio da colonialidade. Nesse sentido, é relevante já sinalizarmos para os aportes do feminismo descolonial proposto, entre outras, por María Lugones (2014) no qual – seguindo Franz Fanon – ela afirma que a base fundacional do colonialismo e do capitalismo é a divisão do mundo entre humanos e não-humanos.

No prefácio da terceira edição do seu famoso livro, Goldberg (2006) nos diz que até os anos de 1970 a performance foi deixada de lado por uma dificuldade de situá-la na história da arte. Com isso, abre-se uma margem para pensarmos que mais que afirmar que a arte da performance é mesmo um fenômeno exclusivamente de origem europeia e/ou estadunidense poderíamos estabelecer uma relação entre a consolidação da arte da performance como gênero artístico e as revisões críticas feitas por diferentes propositoras/es acerca da maneira pela qual os corpos racializados e generificados foram dispostos ao longo da modernidade/colonialidade.

Alguns fenômenos históricos que atuaram eficazmente na produção de imaginário e de narrativas sobre os corpos, como a conformação da ideia de raça através das fotografias coloniais, a histeria como patologia feminina através da iconografia de mulheres supostamente doentes; o aparato cênico/espetacular dos *freak shows* e os zoológicos humanos – pensados como formas de dispor e expor as pessoas – podem haver exercido influência no desejo de alguns corpos por utilizar-se especificamente da arte da performance para tratar de questões que marcam e atravessam seus corpos. Ao invés de pensar a arte da performance como uma recusa da civilização ocidental, como propunha McEvelley (1998), poderíamos pensar o desenvolvimento e o interesse pela arte da performance ao longo do século XX em conexão

²⁶ A produção da raça, do gênero e da sexualidade na modernidade/colonialidade foi operada na superposição de distintos regimes de poder: o regime tanato-político, o regime biopolítico e o regime farmacopornográfico. Para uma reflexão aprofundada sobre a superposição de tais regimes consultar *Testo Yonqui* (2008), de Paul B. Preciado, recentemente publicado em português.

com a crítica aos efeitos produzidos nos corpos pela geração de imagem e de imaginário da modernidade/colonialidade.

1.1 – Modernidade /colonialidade e produção de imagem/imaginário

Em *A vida dos homens infames* (2003), o filósofo Michel Foucault irá se debruçar sobre uma série de documentos – desde notícias a prontuários de internação, documentos policiais e cartas régias – e afirmará que neste período pode-se observar uma grande mudança em curso na relação entre saber, verdade e realidade. Apoiado em textos do século XVII ao XVIII (1660 a 1760), Foucault percebe que uma das chaves para entender a modernidade está no deslocamento entre poder, discurso²⁷ e cotidiano. Neste sentido, é notória a importância da palavra escrita e da invenção da prensa gráfica ocidental, em meados do século XV. É certo que o poder das palavras escritas e a produção em larga escala de textos das mais distintas ordens vai tornando o “letramento o status do corpo no mundo”. (DONINI, 2017, p. 133) Ainda sobre o status das palavras nos alvoreceres da modernidade/colonialidade, a socióloga da imagem Silvia Cusicanqui (2010) afirma que em situações coloniais o não-dito é o que mais significa, pois as palavras encobrem mais que revelam. Na opinião de Cusicanqui, decorre disto que em contextos coloniais a linguagem simbólica e visual toma a cena.

Há no colonialismo uma função muito peculiar para as palavras: as palavras não designam, e sim encobrem, e isto é particularmente evidente na fase republicana, quando se tiveram que adotar ideologias igualitárias e ao mesmo tempo que negar os direitos cidadãos a uma maioria da população. Deste modo, as palavras converteram-se em um registro ficcional, carregado de eufemismos que ocultam a realidade ao invés de designá-la. (CUSICANQUI, 2010, p. 19)²⁸

Considerando os aportes das teorias descoloniais que afirmam que a colonialidade é a face oculta da modernidade, (MIGNOLO, 2017) podemos avaliar que o deslocamento do poder/saber, do discurso/verdade e do cotidiano/realidade igualmente dependerá de uma grandiosa produção imagética, que assim como a palavra escrita e impressa também circulará

²⁷ Cabe sublinhar que para Foucault o discurso não diz respeito somente à palavra e ao texto escrito.

²⁸ Tradução minha. No original: Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren, y esto es particularmente evidente en la fase republicana, cuando se tuvieron que adoptar ideologías igualitarias y al mismo tiempo escamotear los derechos ciudadanos a una mayoría de la población. De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla. (CUSICANQUI, 2010, p. 19)

em larga escala. Essa produção imagética, apoiada numa certa objetividade da linguagem visual, contará com o poderoso status da verdade que se pretende científica e, logo, neutra.

Me refiro ao surgimento da fotografia, principalmente a fotografia colonial, mas também a iconografia fotográfica da Salpêtrière analisada por Didi-Huberman (2015), à importância dos dioramas para os museus de história natural e para as exposições coloniais e, mesmo que posteriormente, à invenção do cinema, todos pensados como dispositivos visuais que captavam/cristalizavam imagens cotidianas e corriqueiras que são de inestimável importância para o desenvolvimento das relações de exploração características da modernidade/colonialidade. Em *Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e do pós-colonialismo* (2009), Carlos Barradas convoca autores como Martin Jay (1998) e Chris Jenks (1995) que versam, respectivamente, sobre os regimes escópicos da modernidade e sobre a centralidade do olhar na cultura ocidental para refletir sobre a importância da fotografia no projeto colonialista.

Com o aparecimento da imagem fotográfica na cultura Ocidental o mundo foi confrontado com a prova concreta da experiência imediata das pessoas e dos eventos. A fotografia colonial surgiu nesse sentido, para ver “lá em casa” como seria “o Outro”, mas também para mostrar e reproduzir a superioridade do colonizador sobre o colonizado em vários referentes. O poder simbólico da fotografia tornou-se, desde a sua criação, sinônimo de reprodução das relações de dominação e subordinação e, portanto, das relações coloniais. (BARRADAS, 2009, p. 79)

Como se sabe, na construção da diferença racial de cunho biológico que surge nesta época a fotografia joga um papel preponderante. O colonialismo econômico, militar e religioso dependia de um colonialismo imagético, de uma colonialidade do ver e a fotografia servirá bastante a estes propósitos. Basta olharmos para o uso da fotografia etnográfica como forma de legitimar as teorias evolucionistas da etnografia, ramo da Antropologia que inicialmente se preocupou com o estudo das supostas “raças primitivas”. As fotografias visavam conferir valor de realidade às teorias sobre a “inferioridade das raças primitivas” e ao estudo científico da humanidade. Etnografia e fotografia estão intimamente ligadas no século XIX, sendo a fotografia etnográfica muito popular na Europa, atestando o fascínio do Ocidente por povos considerados primitivos e exóticos. (HACKING, 2012) Como atesta Barradas:

O colonialismo econômico, religioso e militar foi acompanhado por uma intensa produção de colonialismo visual, que incluía a produção de fotografias e coleta de artefatos ‘indígenas’ para coleções e constituição de espólios

museológicos que incluíam pinturas, tecidos, instrumentos musicais, livros, postais, cinema, guias e outros de várias ordens. Esta cultura visual do colonialismo, ‘coletivamente, desempenhou um papel capital tanto na explicação como na definição da ordem colonial’. Foram várias as iniciativas que povoaram as sociedades com os imaginários colonialistas, como, a título de referência, as exposições coloniais. (BARRADAS, 2009, p. 80)

Existem controvérsias sobre o ano exato de invenção da fotografia e sobre quem a teria “inventado”. Porém, uma das versões amplamente aceitas é que o primeiro processo fotográfico mundialmente reconhecido foi inventado por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que também é o inventor do formato do diorama. Antes mesmo de conseguir realizar sua primeira fotografia, que ficou conhecida mundialmente como daguerreótipo, Daguerre inventa em 1822 o formato do diorama, que é para ele a exibição tridimensional de uma cena realista em escala pequena, com o objetivo de instrução ou entretenimento. O formato do diorama se populariza através de museus etnográficos, de museus de história natural e das exposições de zoológicos humanos. De forma que a fotografia e o diorama serviram como dispositivos coloniais de produção de identidade e consequentemente de alteridade.²⁹

Desde o seu início que a fotografia foi utilizada de modo a formar e consolidar discursos racistas no “seio da modernidade Europeia”. No âmago do regime colonial, as imagens estereotipadas serviram para construir a identidade colonialista através da sua relação antagônica e oposicional com o ‘Outro’, ilustrando a diferença que ‘nos’ separa ‘deles’, a ‘nossa’ civilização, tecnologia e pureza da selvajaria, do Mal e da impureza ‘deles’, mas também, simbolicamente, mostrar o valor do corpo de um branco e de um negro. Na maioria das vezes, este tipo de fotografia exotizava e erotizava ‘os nativos’, frequentemente ligados a um mundo que simultaneamente os venerava e desdenhava (Lewis, 2004). [...] A autoridade imperial é simbolicamente representada e encenada nas típicas fotografias coloniais, com o colonizado na sua posição de escravo, criado, ou servo sem roupas ou quaisquer posses surgindo os colonizadores numa posição de proeminência e autoridade, com roupas e posturas sumptuosas e aventureiras. É através destes exemplos que se manifestam as assimetrias de poder subjacentes, pois ‘as condições sociais e representativas que estruturaram as relações coloniais entre brancos e negros levaram à percepção das pessoas negras como efetivamente sub-humanas’. (BARRADAS, 2009, p. 83)

²⁹ Ao afirmar que o corpo é submetido a um processo de secularização na modernidade biopolítica, Paul B. Preciado (2008) destaca o papel da representação visual na produção do corpo normal e do corpo patológico. A representação visual – desenhos, pinturas e posteriormente a fotografia e o cinema – possui um papel fundamental na legitimação dos discursos médico-científicos da modernidade/colonialidade. Para Preciado, a fotografia, mais que o desenho, joga um papel crucial na produção do realismo visual. O autor a considera uma das mais importantes técnicas midiáticas e de controle dos corpos, fazendo parte de uma produção sexopolítica e disciplinadora das subjetividades.

Não nos esqueçamos também do papel da imagem e da fotografia de “casos típicos” na incipiente criminalística no século XX, na qual os criminosos tinham “fenótipos” característicos e que através da fotografia destes fazia-se saber que tipos a sociedade deveria temer. Um dos primeiros usos institucionais da fotografia foi um uso policial. A fotografia foi usada pela polícia de Paris em 1871 para “identificar, perseguir e executar os adeptos da Comuna que haviam sido ‘pegos’ nas barricadas”. (DUBOIS, 1994, p.73) Logo mais passou a servir para identificar indivíduos suspeitos de crimes com características anatômicas “reincidentes” em comum de forma a rastrear casos particulares de “fuga” da normalidade e rasgos distintivos de desvio da norma.

Da mesma forma, a imagem fotográfica serviu como documento verídico ao colonialismo e ao imperialismo que, ao apresentarem “o Outro” e suas idiossincrasias em seus “habitats naturels”, propositalmente objetificados como inferiores e necessitados de “ajuda”, justificavam toda a barbárie, abuso e exploração cometidos contra os povos colonizados.

Em *Couro Imperial* (2010), a teórica Anne McClintock alerta para o surgimento da fotografia como uma tecnologia de vigilância inserida no contexto de uma economia global em pleno desenvolvimento. Afirma que a câmera incorpora a força panóptica da coleção, exibição e disciplina, sendo de suma importância para a racionalização do tempo e do lazer da classe trabalhadora. Segundo a autora, a fotografia estava associada a outros fenômenos panópticos como o museu, a exposição, a galeria, o circo e o zoológico, uma vez que todos abarcam o princípio fetichista da coleção e da exibição, assim como estão relacionados com figura do tempo panorâmico como espetáculo mercantil.

Entre a fotografia e o imperialismo pode-se observar uma circulação de noções. Emissários da burocracia imperial se dedicaram ao objetivo explícito, ainda que aleatório, de reunir e ordenar a miríade de economias mundiais numa única cultura mercantil. A fim de centralizar o sistema mundial, aumentou a necessidade de uma moeda universal de troca, à qual as culturas econômicas do mundo pudessem ser subordinadas e reverentes. Ao mesmo tempo, era preciso um sistema centralizado de comunicação cultural para disseminar o capital mercantil e a "verdade" do progresso tecnológico para um público mundial. A fotografia oferecia o equivalente cultural de uma moeda universal. Como o dinheiro, a fotografia prometia desde o início incorporar uma linguagem universal. [...] Saudada por ter superado os confusos enigmas da linguagem e por ser capaz de comunicar numa escala global através da faculdade universal da visão, a fotografia deslocou a autoridade do conhecimento universal da linguagem impressa para o espetáculo. A perfeição tecnológica da câmera e sua capacidade de replicar a realidade exatamente como ela é poderia, enfim, relegar todas as linguagens do mundo ao museu da obsolescência, para aguardarem, mudas, a análise esclarecedora da ciência ocidental. Com a fotografia, o conhecimento ocidental e a autoridade ocidental viraram sinônimos do real. (MCCLINTOCK, 2010, p. 189)

De acordo com McClintock (2010), em 1860 a fotografia já era um próspero negócio nas metrópoles coloniais europeias. As fotos eram baratas e eram reproduzidas aos milhões. A autora afirma que a fotografia serviu à ciência racial e à antropologia pela promessa de um conhecimento factual e seguro sobre “tribos e espécimes” através do registro da diversidade de povos; à criminologia por capturar fisionomias “desviantes”; à ciência médica, que via na fotografia a possibilidade de exibir a verdade do corpo doente e anormal para o controle eugênico; e também para a psicanálise clínica, já que a fotografia capturava a imagem corporal da histeria feminina e a exibia para confirmar a autoridade da ciência. E aponta o valor intensamente fetichista embutido na fotografia colonial. O espetáculo imperial passa a ser produzido em massa através dos postais coloniais. De forma que a fotografia não era somente uma tecnologia de representação, mas também de poder.

Nesse contexto, talvez não seja exagerado pensar na contribuição imagética para o modelo da subjetividade feminina fragilizada (aplicada ao ideal da mulher branca) na modernidade dada pelos registros fotográficos de Charcot das “histéricas” na clínica de Salpêtrière, no século XIX. Em *Invenção da Histeria* (2015), o filósofo Georges Didi-Huberman analisa com precisão a maneira pela qual Charcot começa a produzir, em 1863, um novo objeto de saber: a histeria. A mulher e o gênero feminino, pensados como “categoria geral e homogênea” na modernidade ocidental devem algo à produção imagética e visual arquitetada pelos estudos de Charcot e de seu aluno Sigmund Freud. Os relatos, documentos escritos e fotografias das histéricas de Charcot, acabaram por validar uma referência de mulher que permeia desde então o inconsciente ocidental no que tange à subjetividade feminina. Como a psicanálise, mais que uma ciência, será alçada ao nível de uma teoria cultural no século XX, a catalogação visual dos “sintomas” da histeria permeará o imaginário social.³⁰ É que as fotografias de Charcot arquivavam o que ele queria ver: traços similares e sintomas em comum. Sabe-se que na Iconografia Fotográfica da Salpêtrière há toda uma encenação, um exagero nas teatralidades do corpo. (HUBERMAN, 2015)

Ainda assim, Charcot afirma, não sabemos se iludido, inebriado ou porque razões obscuras que “seria realmente maravilhoso se eu pudesse criar doenças desta maneira, ao sabor de meu capricho e minha fantasia. Mas na verdade, neste ponto sou, absolutamente, apenas o fotógrafo: inscrevo aquilo que vejo.” (CHARCOT apud HUBERMAN, 2015, p.55) Huberman

³⁰ Tamanho foi o impacto das teorias de Charcot e de Freud que Jean-Jacques Courtine chega a afirmar no terceiro volume da ambiciosa compilação *História do Corpo* que o século XX, a partir da psicanálise, “inventou teoricamente o corpo”. (COURTINE, 2008, p. 7)

destaca que o projeto de Charcot na Salpêtrière poderia ser descrito como uma “fábrica de imagens”, projeto de cunho científico, terapêutico e pedagógico. O destaque para o caráter pedagógico – de ensinamento – de como são as mulheres (no caso as histéricas) é também um caráter probatório, de provar o que se deseja, e preventivo. Na época se relegava – como ainda se dá hoje – à fotografia o princípio da neutralidade objetiva, fazendo-a agir como documento probatório da verdade, e não à toa será descrita como ‘a verdadeira retina’ (HUBERMAN, 2015, p.59) do cientista. Segundo McClintock (2010) a fotografia é serva do projeto imperial, assim como ao capturar a imagem corporal da histeria feminina e exibi-la, a fotografia serve à psicanálise clínica para confirmar a autoridade da ciência.

Ao frisar que a fotografia estava associada a outros fenômenos panópticos como o museu, a exposição, a galeria, o circo e o zoológico, McClintock está sublinhando a dimensão espetacular deste meio. Citando o antropólogo Johannes Fabian, a autora nos lembra que a tradição empírica ocidental era regida pela ideia de que visualizar uma cultura ou sociedade se transforma em quase a mesma coisa que compreendê-la.

‘O objetivismo constitui o mundo social como um espetáculo apresentado a um observador que assume um ‘ponto de vista’ sobre a ação, que se põe à parte para observá-la e transferindo para o objeto os princípios de sua relação com ele, que o concebe como uma totalidade destinada apenas ao conhecimento, em que todas as interações são reduzidas a trocas simbólicas’. Esse elevado ponto de vista – a postura panóptica – é gozado por aqueles em posições privilegiadas na estrutura social, aos quais o mundo aparece como um espetáculo, um palco, *uma performance*. (MCCLINTOK, 2010, p. 188)

De forma que entrevejo uma possível relação entre os dispositivos visuais de criação de narrativas – como o museu e a musealização³¹ de culturas e de pessoas por meio de exposições coloniais ou dos zoológicos humanos, enquanto fenômenos históricos de objetificação humana em que o corpo exposto tem suas características físicas e socioculturais abusadas, assim como os *freak shows* e a fotografia colonial – e o aparecimento do desejo de tratar criticamente essas questões via arte da performance, principalmente em contextos geopolíticos que foram historicamente colonizados.

³¹ De acordo com a antropóloga Nina Vincent (2015), a musealização pode ser entendida como o processo de valorização dos objetos oriundo de uma seleção daquilo que é transferido de seu contexto específico para o contexto do museu. Isto faz com que o objeto adquira um status museal, passando a ser visto como um documento. A ideia de musealização foi usada aqui com o objetivo explícito de frisar que no contexto histórico específico em que haviam exposições coloniais e zoológicos humanos certos corpos e certas culturas eram vistos como meros objetos.

Desde o século XIX até princípios do XX, a exibição dos ditos “zoológicos humanos” ocorria nas metrópoles imperiais da Europa. Em feiras ou em ambientes supostamente mais cultos, como as exposições etnográficas, corpos “raros” – relegados pela Igreja Católica e pela ciência às categorias de não-humano ou sub-humano e que eram, na maioria das vezes, pessoas escravizadas – foram exibidos muitas vezes em formato de diorama, no centro do cenário e por vezes literalmente enjaulados, com seus trajes “autênticos”, em um entorno que deveria assimilar o ambiente do qual provinham estes corpos ou “espécies raras”.

Destaco aqui um marcante tratamento destas questões por meio da arte da performance. Trata-se da obra *Dos ameríndios aún no descubiertos/ The Guatinaui World tour* (1992) feita pelos artistas latino-americanos Coco-Fusco e Guillermo Gómez-Peña em Madrid, capital da Espanha, no marco da “comemoração dos quinhentos anos de colonização espanhola nas Américas”. Segundo Gómez-Peña (2002) a ação era uma forma de recordar aos estadunidenses e europeus a outra história da performance intercultural, ou seja, as infames exposições “pseudoetnográficas” de seres humanos tão populares nestes contextos. Primeiramente na plaza de Colón, em Madrid, Fusco e Gómez-Peña foram exibidos em uma jaula metálica durante três dias como

ameríndios ainda não descobertos provenientes das ilhas Guatinaui (españolización de what now). Eu estava vestido como um asteca de Las Vegas [...] e Coco como uma *táina* natural da Ilha de Gillian. Os guias do museu nos davam de comer na boca e nos conduziam ao banheiro atados em coleiras de cachorro. Um placar taxonômico exposto ao lado de uma jaula descrevia nossos trajes e características físicas e culturais em linguagem acadêmica. (GÓMEZ-PEÑA, 2002, p. 83)

Segundo o artista, durante um ano e meio de turnê em que estiveram exibindo-se em destacados museus de distintos países, quarenta por cento do público de cada país acreditava que a exibição era “real”, que realmente eram um casal indígena recém descoberto. Mesmo convencidos de que “a performance era real”, nunca ninguém tentou liberá-los ou protestou contra as condições extremas de exibição.

Em *O corpo exótico, espetáculo da diferença* (2012), a historiadora Margaret Rago se pergunta pela estruturação do olhar europeu sobre a alteridade assim como pelas condições em que emergem os zoológicos humanos, espaços nos quais

mulheres e homens substituem os animais, a fantasia e o desejo coloniais transformam o outro em corpo exótico, expressão da irracionalidade e da sensualidade excessiva, domínio absoluto do instinto sobre a razão, logo, incapacidade de autogoverno. Em especial, é a figura feminina que se torna o

principal repositório dos preconceitos sexuais e das estigmatizações construídas cientificamente desde as teorias da degenerescência, que floresceram na Europa do século XIX. Na produção dos monstros masculinos e femininos de um mundo obcecado pela higiene, pela beleza e pela normalidade, são principalmente as mulheres que pecam por excesso sexual, em especial as índias, as negras e as prostitutas. Estas são consideradas mais atrasadas do que as “mulheres castas”, que também são vistas como inferiores em relação aos homens pobres, por sua vez, mais incapazes do que os proprietários brancos: as hierarquias de classe, gênero e etnia se constroem e se repõem. [...] Na classificação da sexualidade bestial, as mulheres situam-se entre a histérica e a ninfomaníaca. (RAGO, 2012, p. 2-3)

Consta que a primeira montagem de um zoológico humano foi em 1874 e se atribui à ideia a Carl Hagenbeck, um *cidadão de bem* que trabalhava com bichos em zoológicos de animais. A última exposição de um zoológico humano foi em 1958, na Bélgica e foi interrompida devido a protestos dos países vizinhos e pressão da imprensa internacional. Estes zoológicos humanos se popularizaram por toda Europa e posteriormente pelos Estados Unidos, e o público destes podia chegar a 400 mil pessoas ao longo de uma exposição. Conta-se que os visitantes além de compararem as características dos corpos das pessoas que eram “exibidas” jogavam nas jaulas ou nos cenários pedaços de alimentos e outras “coisas”. Para Rago é relevante termos em mente que a prática conhecida como zoológico humano passa a ocorrer no mesmo período em que estão em voga as teorias de degenerescência da moral, as teorias da evolução e o desenvolvimento a Antropologia Criminal ou Forense, à qual McClintock também destaca como tendo se beneficiado da fotografia já que a mesma permitia captar e catalogar fisionomias “desviantes” para detecção, encarceramento e disciplina. A autora destaca que os zoológicos humanos marcam uma ruptura com a exibição de monstros exóticos de épocas anteriores pois nesta nova modalidade ocorre uma sofisticação dada pelo cruzamento de espetáculos e produção de saberes. Portanto, funcionava como entretenimento e simultaneamente servia para forjar material empírico para as pesquisas antropológicas e para a construção do conceito de raça.

Se bem a “exibição de monstros exóticos” não deva ser confundida com o dispositivo racializador e racista conhecido como zoológico humano há uma conexão pois segundo Ieda Tucherman, autora de *Breve história do corpo e seus monstros* (2012), este tipo de exibição da “monstruosidade” sofrerá uma relevante mudança de status no século XIX. Parece impossível rastrear as origens da “exibição de monstros”, tal “fenômeno” começara a sofrer mudanças justamente a partir do advento da colonização, no qual tem início as relações e os efeitos da colonialidade. Na Inglaterra, por exemplo, remonta ao período elisabetano (1558-603) o registro de exibição de monstros, ou seja, corpos considerados anormais – por diferenças

corporais e capacitivas – que serão especificamente chamados de *freaks*, em locais de comércio, como as feiras e logo mais de forma itinerante, nos circos. Porém Tucherman afirma que os *freak shows* terão seu auge no século XIX ao considerar por exemplo a imensa feira *Bartholomew Fair* ativa até 1840.

A autora afirma que no século XIX os *freak shows* exibiam mulheres barbadas, anões, gêmeas siamesas, gigantes, mulheres gordas, pessoas tatuadas etc., ou seja, corpos considerados como habitantes da fronteira da normalidade/humanidade, mas que serviam de parâmetro para definir os limites destas. Se na Idade Média a exposição de corpos “anormais” era restrita à corte dos reis e às exposições privadas, na modernidade seu deslocamento para o âmbito público como entretenimento popular está relacionado a uma específica necessidade de produção de identidade/alteridade na Europa e nos Estados Unidos e ajuda a corroborar as teorias da evolução da ciência ocidental. Na modernidade tais corpos serão publicamente expostos, cientificamente explicados, desmistificados mas mantidos a uma distância segura. Considerando a colonialidade como a face perversa da modernidade, a exibição de pessoas vivas cujos corpos eram considerados grotescos, bizarros e anormais aponta não necessariamente para a ideia de raça biológica mas para uma necessidade científica de definição do corpo “bom, são, saudável, normal”, algo que além da suposta superioridade da raça branca garanta o limite da normalidade.

A exibição dos *freaks* irá servir para que a ideia da raça biológica funcione como fundadora da suposta superioridade do europeu e da supremacia branca, uma vez que a modernidade/colonialidade “devolverá” às pessoas negras e indígenas sua humanidade (tirada para que pudesse escravizar essas pessoas) na condição de serem raças biológicas distintas e inferiorizadas. Assim, o Outro do europeu, projetado em pessoas negras e indígenas, já não é mais, pelo menos científica e teoricamente, um sub-humano ou não-humano, apesar de possuir algo diferente – sua raça –, explicado cientificamente. Os *freaks*, por sua vez, não fazem parte do discurso racial, mas serão utilizados para que o discurso racial funcione. No século XIX, os *freaks* continuam sendo monstros, mas servem à ciência moderna ocidental para definir os limites entre o corpo normal e “anormal”, patologizado pelo discurso médico-científico orientado pela razão universal e pela noção de progresso histórico, apontando para o surgimento do homem ideal. De lá para cá os discursos foram mudando, como afirma José Gil em *Metafenomenologia da monstruosidade* (2000):

há cada vez menos monstros entre os homens reais cujas patologias (autênticas ou ideológicas) se encontram classificadas cada vez mais longe do domínio

teratológico. Desde os “deficientes” mentais até ao índio das Américas (sobre o qual Vaz de Caminha, que acompanhou Álvares Cabral na viagem de descoberta do Brasil, ainda se interrogava se seria humano ou “bestial”), já não existem mais monstros, unicamente homens. (GIL, 2000, p. 170)

O monstro, para Gil, é parte de um amplo sistema de figuras do Outro. Mas, se não abandonamos de todo a crença na existência de monstros é porque estes não se configuram como sendo opostos aos humanos, e sim porque situam-se nos próprios limites da humanidade.

No período histórico localizado entre o auge das exposições de monstros exóticos, ou teratológicos, definidos por suas “deformidades corporais” e então pensados como resultantes da invasão de poderes sobrenaturais no domínio do humano, e a popularização da prática racista dos zoológicos humanos, há um marco que parece se situar entre os dois e abre passagem para esta segunda modalidade de exposição. É o controverso caso ocorrido entre 1810 e 1815, na Inglaterra e em Paris. Durante cinco anos, uma mulher do sul da África, Sara Bartmann ou Sartjie, despertou o racismo disfarçado de curiosidade macabra e o fetichismo colonial tanto de pessoas comuns quanto da comunidade científica da França.

Apesar de existirem abundantes estudos sobre este caso, pouco sabemos da Sara Bartmann por ela mesma. Sua história nos é contada pelos “cidadãos de bem” que a levaram para a Europa, pelos que a contrataram ou escravizaram para exhibir-se e pelos que ávidos e frustrados por não conseguirem examinar seus órgãos genitais em vida – diziam que ela não deixava – a dissecaram depois de morta.

Entre os muitos estudos sobre a história de Bartmann destaco o de Anne Fausto-Sterling, *Gender, Race and Nation: The comparative anatomy of the Hottentot Women in Europe 1815-1817* (1995). Diferentemente dos diversos estudos sobre Bartmann – que tentam em vão inferir coisas sobre a vida de Bartmann sem ter registros feitos pela própria que pudesse ajudar na reconstituição de sua história, Fausto-Sterling vai voltar-se para os interesses dos homens da ciência que a perseguiram em vida e em morte. Tudo o que podemos inferir sobre a vida de Baartman é uma construção, uma tentativa de ler nas entrelinhas. Ela teria sido descendente de um povo³² extinto que se autodenominava khoi-khoi mas que foi chamado de Hotentote pelos colonizadores holandeses. Vivía na região de Cabo da Boa Esperança, hoje pertencente à África do Sul e foi levada para a Europa por ingleses que a prometeram uma vida melhor e uma carreira artística.

³² Ao atentarmos para o epistemicídio provocado pela modernidade/colonialidade, não podemos deixar de observar como certos termos – por exemplo, usar o termo sociedade para falar de alguns povos, e tribos para falar de outros – são utilizados para desvalorizar as culturas, cosmogonias e filosofias de povos não-ocidentais.

Em Londres, as exposições espetacularizadas em que Bartmann supostamente “performava a si mesma” ocorreram em locais com o *Egyptian Hall of Picadilly Circus*. É digno de nota que – por não se tratar de uma peça de teatro – comumente diz-se que ela performava a si mesma. Esta suposta performatização de si alimentava as expectativas e o imaginário colonial europeu acerca da “selvagem negra”, exotizada e ultrasexualizada por conta de características corporais. Segundo Fausto-Sterling (1995), após a temporada de Bartmann no *Picadilly*, outra Vênus toma seu lugar. Tratava-se da Vênus da América do Sul, uma mulher indígena denominada como “Botocuda” (termo genérico que engloba distintos povos indígenas cujo tronco linguístico é Macro-Je) que exibia suas 104 cicatrizes pelo corpo, alegadamente por ser uma adúltera. Muito provavelmente esta é uma outra história muito mal contada.

Existem diversos estudos que afirmam que Bartmann foi obrigada a exibir-se como “selvagem exótica” em circos, feiras e em exposições exclusivas para médicos e anatomistas. Ela foi interrogada em 1810 pelo tribunal que se instalou devido à pressão do movimento abolicionista da Inglaterra indignado com a forma como eram conduzidas as exposições de Bartmann, que ficava atrás das grades e era guardada por um homem que a mandava sentar, andar, comer e permitia que o público tocasse em seu corpo para comprovar a veracidade dos atributos do mesmo. O objetivo era investigar sobre sua condição de vida, pois suspeitava-se que ela era escravizada. Ao tribunal foi apresentado um contrato entre Bartmann e o homem que a exibia, que a havia contratado também para fazer serviços domésticos. Os relatos do tribunal afirmam que Sara Baartman depôs em holandês dizendo que havia ido à Europa por livre e espontânea vontade, que estava ciente de que receberia uma quantia pelos shows e que gostaria de receber roupas mais quentes. (FAUSTO-STERLING, 1995) Como só se conhecem os relatos dos médicos e anatomistas que a examinaram no contexto do Museu de História Natural da França, além dos raros documentos sobre o tribunal e reportagens de jornal da época, não saberemos nunca se Bartmann foi coagida a mentir para a corte sobre sua condição ou não.

Entre as pessoas influentes e “de bem” responsáveis por suas exposições de cunho etnográfico/científico que analisaram e dissecaram Baartman, tanto viva quanto morta, estava o médico e naturalista francês Georges Cuvier. Em 1815 ela foi conduzida ao *Jardin du Roi*, no Museu de História Nacional da França e amplamente examinada por Cuvier, professor de anatomia comparada, considerado pelos franceses como “o pai” da paleontologia e da anatomia comparada. Suas teorias acerca de Bartmann contribuíram para a legitimidade da escravidão e para a institucionalização do racismo científico do século XIX, que falava na “inferioridade da

raça negra".³³ Baartman morreu um ano depois de ser examinada por Cuvier e cinco anos após chegar à Europa para servir aos olhares ávidos dos homens brancos perpetradores da violência colonial e ficou conhecida como a Vênus Negra ou Vênus de Hotentote.

Não é de se desprezar a coincidência histórica de que uma década antes de Cuvier dissecar Sara, havia ocorrido a Revolução do Haiti, que fora colônia francesa. Derrotados pela população negra diversas vezes nos frentes de batalha haitianos, os franceses estavam apavorados com o poder de organização e capacidade de resistência do povo que eles sequestraram da África para serem escravizados no Haiti. Fascinado com Bartmann, Cuvier sabia que ela falava três línguas – inglês, francês e holandês – e se dizia incrédulo que seu crânio se assemelhasse com o de um povo caucasiano habitante das Ilhas Canárias, mas mesmo assim resolveu categorizá-la como o elo perdido entre os primatas e os humanos.

Como afirma Fausto-Sterling, a expansão colonial europeia – que permite o advento da modernidade, os valores e as matérias primas para tal – forja a ciência moderna. E os dispositivos cênicos e de representação visual como a fotografia, os zoológicos humanos, os *freak shows* e as exposições coloniais, da maneira como foram manejados não estão dissociados da operação da modernidade/colonialidade que através destes e do racionalismo científico forja seus Outros, monstruosos ou racializados, para que possam ser explorados, escravizados e postos a serviço da construção da ideia da supremacia da raça branca e da superioridade do corpo masculino, europeu e estadunidense.

As imagens e o imaginário gerado a partir delas, assim como os desejos e afetos produzidos por meio destes dispositivos visuais de dispor/expor os corpos poderiam ser considerados pelas pesquisas em que tenta-se buscar a gênese da arte da performance nas vanguardas europeias do início do século XX.

Porque se se quer buscar a origem da performance na Europa no período histórico que compreende as vanguardas do início do século XX, não podemos esquecer que a modernidade a que estão atreladas é somente a outra cara da colonialidade. As motivações que orientam as

³³ Segundo Grosfoguel (2016) o racismo científico e epistêmico constitui-se como um dos maiores problemas de nosso tempo, gerados pela inferiorização do conhecimento dos povos colonizados. "O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo. Essa legitimidade e esse monopólio do conhecimento dos homens ocidentais tem gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo". (GROSFOGUEL, 2016, p. 25) Para um aprofundamento da questão ver seu artigo: *Del extractivismo económico, al extractivismo epistémico y al extractivismo ontológico: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo* (2016).

renovações artísticas proposta pelos futuristas, dadaístas, surrealistas etc. (e as que incidem sobre a arte moderna de forma geral) vinculadas à busca por estilos que expressem a vida moderna, os efeitos da revolução industrial e das novas tecnologias como cinema e fotografia, ainda que sejam motivações críticas, não estão desvinculadas de como opera a colonialidade do saber. Seria importante lembrar, nas reflexões sobre a gênese da arte da performance, a influência das “artes africanas” no processo de criação das vanguardas europeias do século XX ou a experiência de Antonin Artaud com o povo indígena Tarahumaras (povo que para ele era exemplo de uma cultura pura e estática no tempo) e que o leva a forjar seus pensamentos sobre um teatro mais visceral. Estes são apenas dois simples e conhecidos exemplos do que, a meu ver, precisaria ser enfatizado nas buscas genealógicas da performance. Porque artistas das vanguardas, tanto as da Europa como as dos Estados Unidos estavam bastante informados, mesmo que em alguns casos isso não fosse completamente “consciente”, acerca de culturas e expressões artísticas não europeias e não-brancas que se valiam do corpo como suporte de criação. Talvez, os estudos da performance que se interessam por propor genealogias políticas para o surgimento da performance artística ou aqueles que se dedicam a pensar na “virada performativa das artes” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 24) tivessem muito a ganhar ao se debruçar atentamente sobre tais fenômenos, não pelo ponto de vista de somente uma das caras da moeda, como geralmente é feito, mas mirando ambos os lados: tanto para a modernidade quando para os efeitos concretos, corporais e subjetivos da colonialidade que lhe é subjacente.

1.2 – Entre visibilidade e invisibilidade: o lugar das mulheres na arte da performance

Outra motivação para problematizar e repensar as narrativas hegemônicas sobre a arte da performance diz respeito ao lugar das mulheres artistas neste campo. Durante a trajetória de pesquisa prática e teórica de performance, atentei para o fato de que a arte da performance era o primeiro “gênero artístico” em que as mulheres haviam ganhado algum destaque. Tal fato está relacionado, em parte, pela ausência de cânones no campo da performance no momento em que este “destaque” passa a ocorrer.

Até os anos de 1960 e 1970, momento em que considera-se que a arte da performance havia conquistado um lugar como meio de expressão independente e viável, não haviam muitas referências de mulheres artistas atuantes em outros campos da arte. Onde estavam as diretoras de teatro, as pintoras, as musicistas, as escritoras, as dramaturgas? A historiografia feminista já demonstrou que em todos os contextos geopolíticos existiram, sim, referências, principalmente nas artes plásticas e na literatura. No contexto latino-americano, por exemplo, segundo a

curadora e historiadora de arte Cecilia Fajardo-Hill (2018), muito mais mulheres participaram da formação da arte do século XX do que o número normalmente contabilizado. De acordo com a curadora, as artistas latino americanas cumpriram um papel essencial na criação das linguagens artísticas de seu tempo. No entanto, nos relatos históricos e exposições de arte que servem como grandes referências do meio, os homens são os configuradores da história da arte. A autora reitera que apenas algumas mulheres são escolhidas para representar o meio artístico, sendo destacadas repetidas vezes. É o caso, no Brasil, de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e mais recentemente Lygia Clark e Lygia Pape. No caso das brasileiras que se destacam no campo das artes, elas são majoritariamente oriundas das elites econômicas e intelectuais. As exceções, de certa forma, acabam servindo para não questionarmos a norma, dificultando a crítica sobre a ausência de mulheres artistas na história da arte.

Olhando para um contexto mais amplo poderia se argumentar que o mundo estava mudando, era a época da Guerra Fria, as mulheres brancas haviam recém conquistado – pelo menos na letra da lei – importantes direitos no final do século XIX e início do XX, como o direito ao voto.³⁴ As mulheres brancas haviam assumido posições de trabalho nas fábricas com o grande contingente de homens indo pra guerra. E as mulheres que puderam dedicar-se à arte, ou seja, em sua esmagadora maioria mulheres brancas e oriundas da elite ou da classe média, estavam se emancipando de amarras que as conservavam à sombra dos homens. O tempo histórico em que se considera que a arte da performance ganha independência artística é o mesmo tempo histórico no qual considera-se que houve a segunda onda feminista³⁵.

³⁴ Os aportes feministas que orientam esta pesquisa reiteram a necessidade de afirmar que a “cidadania”, o direito ao voto e a trabalhar fora, pleiteada pelo dito “segundo sexo”, não era “uma cidadania” que se estendia às mulheres negras, indígenas e pobres. O acesso ao trabalho nunca foi “vetado” às mulheres empobrecidas ou às mulheres negras escravizadas, por exemplo. Além disso, a garantia de direitos civis vinculados ao acesso a uma cidadania plena, como é o caso paradigmático do direito ao voto, tampouco se estendia facilmente a mulheres racializadas e pobres. Por exemplo, no Brasil, durante muito tempo, o analfabetismo decorrente de sua condição histórica de precarização imposta era um obstáculo para aceder a este direito. No que diz respeito à relação analfabetismo/voto a situação vai se modificando lentamente ao longo do tempo devido ao esforço de famílias racializadas e pobres para que suas crianças ingressassem na educação básica. Como não recordar aqui Carolina de Jesus em *Diário de Bitita* (2014), livro póstumo no qual faz diversas reflexões sobre como a questão do analfabetismo prejudicava a vida e a garantia de uma suposta cidadania de pessoas racializadas. Neste livro a autora, uma das escritoras brasileiras mais reconhecidas internacionalmente, conta o esforço que tinha que fazer para frequentar o ambiente racista da escola, mesma época em que as mulheres brancas comemoravam seu acesso à cidadania por meio do voto. Em 1985, a lei passa a permitir que todos os cidadãos, incluindo pessoas analfabetas, votem.

³⁵ O feminismo dominante, ou seja, as correntes feministas que ganham destaque na chamada segunda onda feminista, foram amplamente criticadas por diversas mulheres e feministas racializadas, lésbicas e do terceiro mundo como um “feminismo branco” (PISCITELLI, 2008) que tende a homogeneizar as demandas, invisibilizar as diferenças históricas entre os distintos grupos de mulheres.

É importante ressaltar que a arte da performance começa a ganhar os contornos que hoje conhecemos na mesma época em que emergiriam outros diversos movimentos sociais por direitos, como o movimento pelos direitos civis de pessoas negras, os movimentos estudantis, os movimentos anti-guerra, movimentos de emancipação de países africanos que ainda eram mantidos como colônia europeia, movimentos contra as ditaduras militares em toda América Latina e uma revolução comportamental no que diz respeito à sexualidade.

Sabemos que uma das questões centrais dos feminismos tem sido a luta pela própria representação e pelas políticas de representação visual. No artigo “*The Feminist Art Program At Fresno And Calarts, 1970-75*”, (1996) a artista paraguaia naturalizada americana Faith Wilding, cujo nome se tornou um marco na chamada “arte feminista” estadunidense, afirma que o destaque inédito dentro do campo da performance – ainda que mínimo se comparado ao espaço institucional e midiático dado aos homens artistas – que várias mulheres experimentaram nos anos sessenta e setenta advinha de uma consciência aguda de que estas eram sujeitos construídos, condicionados e formados com base em um gênero.

Cabe salientar que tal destaque não é somente obra do acaso ou da boa vontade de críticos e historiadores de arte. É fruto da obstinação de mulheres que exerciam funções pedagógicas na academia ou como críticas de arte e historiadoras. Um marco reconhecido por muitas historiadoras da arte estadunidense é a ousada exposição *26 Contemporary Women Artists*, organizada por Lucy Lippard em 1971, que reunia a obra de vinte e seis mulheres, entre elas Howardeena Pindel e Adrian Piper.

Segundo Wilding (1996), que nos EUA participou ativamente de projetos pedagógicos feministas envolvendo artistas mulheres como o *Womanhouse*³⁶, a consciência aguda relativa à performatividade do gênero era conseguida através dos mais diversos mecanismos, por exemplo, falar das próprias experiências. Em sua opinião, tal mecanismo, conhecido como “elevação de consciência” ou *consciousness raising*, fazia com que tais artistas voltassem sua atenção para o próprio corpo como principal elemento a ser trabalhado em sintonia com suas experiências vividas.

Em *Here and now... Again... and Again...* (2011) a teórica e crítica de performance Ana Bernstein afirma que a performance arte das décadas de 1960 e 1970, ao usar o corpo como meio, diluindo, assim, as fronteiras entre sujeito e objeto, deve ser entendida menos como um gênero artístico e mais como um movimento de resistência. Segundo Bernstein resistia-se,

³⁶ O *Womanhouse* foi parte do projeto de pedagogia feminista implementado por Judy Chicago e Miriam Shapiro em 1971, como parte do Programa de Arte Feminista que desenvolveram no Instituto de Arte da Califórnia (CAL Arts) EUA. Para saber mais sobre o projeto consultar: <http://www.womanhouse.net/statement>

através da performance, às noções tradicionais de arte, à arte representativa, ao entendimento da arte como uma esfera separada da vida e à comercialização da arte. Não por acaso nesse “movimento de resistências” que paulatinamente se transformará em gênero artístico veremos emergir o trabalho de artistas mulheres que até então eram, quando muito, o objeto representado nos quadros ou atrizes dirigidas por “homens de teatro”.

Talvez seja bom recordarmos, mesmo que pareça uma cantilena, que até os anos de 1960 e 1970 era raro encontrar mulheres pintoras, diretoras de teatro, fotógrafas e cineastas cujos trabalhos fossem tão aclamados quanto o de homens que ocupavam tais profissões. Não muito depois que artistas como Joseph Beuys ou Yves Klein começaram a ser glorificados por explorar o corpo na arte da performance – ainda que alguns, como Klein, se valessem do corpo “das outras”, como na problemática obra em que o artista assinava seu nome no corpo de mulheres colaboradoras –, diversas artistas mulheres como Yoko Ono, Martha Rolser, Adrian Piper, Carolee Schneemann, Howardeena Pindel, Judy Chicago, Faith Wilding, Ana Mendieta, VALIE EXPORT, entre muitas outras, começaram a despontar na cena da performance estadunidense e europeia. Por meio de um uso pungente de seus próprios corpos, elas os expunham criticamente, apontando o corpo como um artefato culturalmente construído no que diz respeito ao gênero, à sexualidade e à raça, por exemplo.

Pouco conhecemos as artistas mulheres latino-americanas que praticamente neste mesmo período histórico (1960 a 1985) estavam desenvolvendo performances e/ou práticas artísticas performativas tão potentes poética e politicamente quanto as artistas estadunidenses e europeias mais conhecidas. Em muitas das obras dessas artistas o corpo, delas e/ou do público, jogava um papel importante. Cito apenas algumas destas artistas: Maris Bustamente (México), Monica Mayer (México), Polvo de Galina Negra (México), Jesusa Rodríguez e Liliana Felipe (México), Ana Mendieta (Cuba/EUA), Tania Bruguera (Cuba/USA), Margarita Azurdia (Guatemala), Ana Maria Maiolino (Brasil), Ana Bella Geiger (Brasil), Celeida Tostes (Brasil), Leticia Parente (Brasil), Lygia Clark (Brasil), Sônia Andrade (Brasil), Maria Evelia Marmolejo (Colômbia), Maria Teresa Hincapié (Colômbia), Cecilia Vicuña (Chile), Diamelia Eltit (Chile), Victoria Santa Cruz (Peru), Graciela Carnevale (Argentina), Marta Minjuín (Argentina), Narcisa Hirsch (Argentina), Antonieta Sosa (Venezuela), Yeni and Nan (Venezuela).³⁷

³⁷ Obviamente a lista é parcial e não reflete todas as mulheres artistas de países da América Latina que naquele período trabalhavam com performances ou práticas artísticas em que o corpo fosse o eixo central da obra. Essa lista tem por base o arquivo *re.act.feminism #2 – a performing archive*, exposição itinerante que tive a oportunidade de estudar em 2012 e 2013. Eleonora Fabião atuou como pesquisadora convidada do projeto, participando da curadoria de obras das artistas de Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile, Peru, Colômbia, Venezuela, Panamá, México e Cuba. O arquivo que compunha a exposição, com obras de artistas da América Latina e da EUA, Europa Ocidental e do Leste, Mediterrâneo e Oriente Médio pode ser acessado em:

Vale ressaltar que nem todas essas artistas estavam tratando “especificamente” de questões de gênero ou trabalhando com pautas feministas em suas obras. Como nota Fabião (2014) e também a historiadora Andrea Giunta (2018), muitas dessas artistas latino-americanas estavam lidando com questões de violência das ditaduras militares, heranças coloniais e críticas sócio-políticas relacionadas às desigualdades latentes na região.

As relações de contaminação entre a performance arte e os movimentos/teorias feministas são alvo de vários estudos estadunidenses e europeus, como fica evidente no livro *Performance, uma introdução crítica* (2010), do teórico Marvin Carlson. Especialmente no capítulo *Performance e Identidade* o autor traça, ainda que de maneira superficial, porém cheia de referências, uma genealogia da influência das teorias feministas nos trabalhos de performance de artistas mulheres. Segundo ele, a relação “inicial” da performance arte com o modernismo e o minimalismo dificultava que artistas mulheres buscassem um engajamento político em suas obras. Citando a teórica e crítica de arte Lucy Lippard, conhecida por conceitualizar acerca da “desmaterialização do objeto da arte”, Carlson destaca que a *body art* em seus princípios foi dominada por performers identificados com o gênero masculino, como Vito Acconci, Bruce Nauman e Denis Oppenheim, enquanto performers como Carolee Schneemann, Yvone Rainer e Yoko Ono inicialmente enfrentaram dificuldades de reconhecimento por abordarem questões “demasiado pessoais” e “próximas do teatral”, obtendo pouco ou nenhum apoio de pares artísticos e críticos de arte.

Mudanças significativas ocorreram já ao final dos anos 1960 e começo dos 1970. A chamada segunda onda feminista, juntamente com os movimentos sociais já mencionados, impactaram profundamente muitas artistas da época. A performance – por seu caráter não representacional, muitas vezes considerado “autobiográfico” e contestador dos equipamentos artísticos tradicionais, como museus e galerias – será encarada como um dispositivo artístico adequado para reivindicações relacionadas a questões de gênero, sexualidade, raça e classe. Tal fato, aliado às críticas que possuíam às instituições artísticas vigentes, contribuiu para que muitíssimas performances³⁸ optassem por espaços alternativos e espaços públicos, muitas vezes sem qualquer tipo de documentação.

Distintos autores (WILDING, 1996; CARLSON, 2010; PRECIADO, 2013; PINHO & NOGUEIRA, 2012) citam como significativos no desenvolvimento estadunidense da arte da

<http://www.reactfeminism.org/index.php>

³⁸ No recorte desta tese não busco distinguir entre a arte da performance e *body art*. Mais adiante apresentarei a distinção de Amelia Jones entre ambas e argumentarei meu posicionamento por não distinguir entre tais categorias neste texto.

performance relacionada a questões feministas os programas de arte criados no sul da Califórnia por Judy Chicago e impulsionados também por Faith Wilding e Suzanne Lacy (Fresno State e Cal Artes, 1970 e 1971 respectivamente), que além de serem enviesados por teorias e práticas artísticas feministas tinham a performance como meio artístico privilegiado. A performance proporcionava às mulheres maior autonomia sob suas criações, uma vez que não precisavam se submeter a estruturas tradicionais e mais rígidas de produção artística, como as encontradas no teatro, na dança e na relações de aprendizado das artes visuais.

Tal autonomia atraiu grande número de interessadas em se expressar artisticamente, dando vazão a questões muitas vezes consideradas menores inclusive dentro das pautas de esquerda e das agendas liberais de direita. A atuação das mulheres estadunidenses na arte da performance alcançou tamanho espaço que foi inclusive dividida em três eixos por Moira Roth, que classificou as performances como podendo estar relacionadas à experiência, ao passado coletivo e à exploração de estratégias de ativismo feminista. (CARLSON, 2010) Também os movimentos feministas e as teorias dos estudos de gênero se influenciaram muito por trabalhos de performance, pois as preocupações com a autoimagem, com a representação visual e as construções normativas de gênero e raça, com o cotidiano, com a exploração do corpo das mulheres e de outros corpos subalternizados pelo heteropatriarcado e pelo capitalismo eram preocupações comuns a diversas/os artistas, ativistas e teóricas/os.

Tanto Carlson (2010) como Goldberg (2006) citam várias mulheres performers em seus livros. No entanto, o destaque dado aos homens é consideravelmente maior, principalmente em Goldberg. Além disso, vários performers homens por ela citados se valeram de corpos de mulheres – muitas vezes nuas, é preciso que seja dito – que permanecerão para sempre anônimas, para criar alguns de seus trabalhos mais paradigmáticos. Neste livro encontramos diversas passagens com descrições similares sobre “o uso” do corpo de mulheres em performances assinadas por homens. A autora afirma, por exemplo, que na performance de Wolf Vostell denominada *You* havia “uma garota nua sobre uma mesa, abraçada ao tanque de um aspirador de pó”. (GOLDBERG 2006, p.123) Em *City Scale*, de Dewey, havia “uma modelo despindo-se na janela de um apartamento (GOLDBERG, 2006, p. 125). Na conhecida *As antropometrias do período azul* de Yves Klein, ele havia pintado “os corpos das modelos com seu azul perfeito, pedindo-lhes que pressionassem os corpos encharcados de tinta contra as telas preparadas”. (GOLDBERG, 2006, p.135) De acordo com o próprio Klein “elas se transformaram em pincéis vivos (...) *Sob minha orientação*, a própria carne aplicava cor à superfície, e o fazia com irretocável exatidão”. (GOLDBERG, 2006, p. 135) Goldberg salienta

ainda que Klein estava maravilhado com o fato de seu corpo “*permanecer limpo, sem sujar-se, ao contrário das modelos, lambuzadas de tinta*”. (GOLDBERG, 2006, p. 135)³⁹

É preciso reconhecer o grande esforço de levantamento da arte da performance no livro de Goldberg. Desde 1979, quando foi lançada a primeira edição, a autora tem revisado seu material. É preciso também ter em mente que muitas das informações sobre tais performances se perderam, pois muitas delas foram feitas sem que houvesse uma preocupação maior com o registro (não só fotográfico, como audiovisual ou escrito). Assim, não chegamos a saber o nome de muitas mulheres que foram previamente convidadas por seus colegas para colaborar em suas performance. Porém, se algo de suas performances sobreviveu, se sabemos hoje algo sobre tais obras, é porque as mesmas deixaram rastros, do contrário, não saberíamos nada acerca destas ações. De forma que resulta difícil fechar os olhos para a omissão dos nomes das artistas colaboradoras em suas próprias narrativas sobre suas performances.⁴⁰ E, infelizmente, sem nome e com uma descrição do tipo que encontramos em Goldberg, não há como não sentir que a presença de tais mulheres nestas performances é uma presença objetificada.

Estamos em 2017, em pleno século XXI, e o apagamento sistemático de mulheres artistas da história persiste até hoje. Pensemos, por exemplo, na enciclopédia de arte produzida pelo Itaú Cultural, no tópico que define a performance como uma forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Após traçar as linhagens artísticas estadunidenses e europeias às quais a performance seria filiada, a descrição segue colocando a ênfase nas relações entre arte e vida cotidiana, que “assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte constituem preocupações centrais para a performance.” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019) A entrada da enciclopédia destinada a este campo cita o trabalho de nada menos que vinte artistas, todos homens.⁴¹ Se este exemplo, por vir de onde vem, pode parecer pouco significativo, pensemos no âmbito acadêmico e olhemos para o artigo *A dessacralização da performance* (2011), do professor Gilmar de Carvalho, que cita nada menos que quarenta e dois homens (entre artistas e intelectuais) e somente três mulheres, a teórica

³⁹ Grifo meu. O fato de Klein afirmar que estava maravilhado em permanecer limpo – ou seja, em não arriscar colocar seu corpo tão diretamente – enquanto outras pessoas – neste caso mulheres – implicam e arriscam diretamente seu corpo para que o trabalho dele seja reconhecido e aclamado, aliado ao fato de que sequer se divulga o nome destas mulheres, parecem-me problemáticas sexistas tão óbvias que falam por si mesmas.

⁴⁰ Nesse sentido é gratificante encontrar o ensaio *This is not my body* (2013), de Elisabeth Lebovic, que destaca o trabalho de Sophie de Tauber junto ao Cabaré Voltaire, e as obras de Louise de Bourgeois, Carolee Schneemann, Ann Halprin, Yoko Ono e etc. como sendo trabalhos de suma importância nos anos 1970. Segundo Lebovic (2013) na obra destas artistas o corpo captura a imagem, deixando de ser um material inerte e um meio passivo usado por fazedores de imagem.

⁴¹ O material pode ser acessado em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3646/performance>

Natalie Davis e duas artistas, Rita Lee e Clarice Lispector.⁴² Não precisamos ir tão longe para compreender que algo acontece.

Considerando que talvez ocorra um paradoxal apagamento das artistas mulheres em uma forma de arte que parece ser a primeira na qual as mulheres ganharam algum destaque, não há como deixar de atentar para a perspicaz crítica feita em 1971 por Linda Nochlin no seu conhecido ensaio “*Por que não houve grandes artistas mulheres?*” acerca das condições cruciais para que a grande arte seja produzida e sobre a aparente natureza associal das realizações artísticas. A argumentação de Nochlin é vital para pensarmos as articulações entre performance e feminismos, pois a autora faz uma dura e importante crítica neste ensaio, afirmando que não se trata de demonstrar a importância do negligenciado. Ou seja, não se trataria de demonstrar que houve grandes mulheres performers que não ficaram (re)conhecidas.

A espinha dorsal de sua crítica aponta para o entendimento da noção de genialidade do artista como um “poder atemporal e misterioso, de alguma maneira incorporado à pessoa do Grande Artista”, (NOCHLIN, 2016, p. 14) ao mesmo tempo em que critica o “senso comum do que seria arte: a ingênua ideia de que arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida pessoal em termos visuais”. (NOCHLIN, 2016, p.7) Sua argumentação caminha para desvelar um aspecto que poucas vezes é levado em conta: sob que condições a grande arte é produzida? Quais as condições cruciais ou necessárias para que a “grande arte” seja produzida? Ao perguntar “por que não houve grandes artistas mulheres?” a autora busca evidenciar que a formulação em si está mal colocada.

Neste artigo, apesar de reconhecer que não existe algo que possa ser considerado como um estilo ou sensibilidade feminina na forma de se expressar que justificaria a existência de uma qualidade artística feminina, Nochlin afirmará que “a arte produzida por um grupo de mulheres conscientemente unido e intencionalmente articulado determinado a impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina deve ser identificado como arte feminista”. (NOCHLIN, 1971, p.4)

Entendo a importância que historicamente teve a criação e o uso da categoria de arte feminista. Porém, proponho a reflexão de que atualmente qualificar uma obra ou uma performance artística como sendo arte feminista é lidar com questões complexas e diversas entre si. Além disso, quem poderia fazê-lo? Certamente existem desafios incontornáveis ao apontar algo como sendo arte feminista, uma vez que não podemos deixar de notar que

⁴² Se nem todos os quarenta e dois homens citados por Carvalho (2011) são performers, estas três mulheres tampouco o são.

historicamente essa categorização também foi usada por críticos que buscavam “um modo fácil de classificar o material e, em alguns casos, desqualificar a seriedade das intenções da obra”. (GOLDBERG, 2006, p 145)

1.3 – Performance e Feminismos: desafios sutis e vias de mão dupla

Seria importante considerarmos que a expressão arte feminista ou, em nosso caso, *performance feminista* pode fazer o feminismo funcionar como um adjetivo, atribuindo a uma performance específica a qualidade de ser feminista. Designar ou categorizar um trabalho artístico como sendo feminista envolve intrincadas tramas de autoridade. Quem pode designar algo como sendo arte feminista, performance feminista? Quem produziu o trabalho artístico certamente pode fazê-lo, agora se essa atribuição vem de fora, seja por parte da crítica de arte ou da curadoria, nos encontramos muitas vezes com uma situação delicada e, por vezes, excludente. Seriam performances feministas somente as que endereçassem questões de gênero relativas a pautas feministas? Ou quaisquer ações artísticas feitas por mulheres (cis e trans)⁴³ e pessoas que se identificam como *queer* ou não-binárias poderiam ser consideradas feministas? Ações artísticas que endereçassem questões de gênero, porém feitas por sujeitos homens (cis ou trans), poderiam ser consideradas feministas? Quem dá a carteirinha da arte feminista? E quem pode recebê-la?

Tomando o pensamento de Nochlin (1971) como base, pode-se afirmar que a arte feminista distingue-se das demais por ser uma arte essencialmente crítica ao patriarcado, à misoginia e à opressão contra as mulheres. Acerca da arte feminista dos anos 1970, Preciado (2013) afirma que esta não deve ser entendida nem como um estilo nem como um movimento,

⁴³ Os termos cis e trans fazem referência, respectivamente, à cisgênero e transgênero. O primeiro se relaciona a pessoas que estariam de acordo, ou confortáveis, com o gênero que lhes fora assignado pelo sistema médico-jurídico ao nascer. O segundo seria relativo a pessoas que não estão de acordo e que irão contestar tal assignação, e/ou o próprio regime binário de produção de sexo-gênero. Porém tais termos também vem sendo criticados por intelectuais transfeministas, uma vez que podem ajudar a reforçar diferenças essencialistas e de cunho biológico. Ao usar tais termos aqui o objetivo está em ressaltar as problemáticas que devem ser enfrentadas, pois observo que *arte feminista* é uma categoria muitas vezes utilizada para se referir a trabalhos feitos, em sua maioria, por "mulheres cisgênero". Para um aprofundamento das questões relativas ao uso dos termos supracitados sugiro ver Preciado (2008), assim como *Transfeminismos, Epistemes, fricciones y flujos* (2014) compilado por Miriam Solá y Elena Urko. No contexto brasileiro algumas fontes importantes são *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade* (2015), de Viviane Vergueiro e *Transfeminismos* (2018), de autoria de Helena Vieira e Bia Pagliarini, em colaboração com Amara Moira, Indianara Siqueira e Jaqueline Gomes de Jesus, que compõe a obra *Explosão Feminista* (2018), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda.

mas sim como “um conjunto heterogêneo de operações de desnaturalização das relações entre sexo, gênero, visualidade e poder”. (PRECIADO, 2013, n.p.) Demorei anos para perceber a ausência da categoria raça – e a imbricação entre gênero e raça, isso sem falar na colonialidade – nesse conjunto de desnaturalizações. Não estou dizendo que essa ausência se confirma em todo escopo teórico de Preciado, pois estaria sendo muito injusta, uma vez que o pensamento sobre a imbricação entre gênero e raça está sim presente em diversas análises do filósofo, além do que algumas das principais referências teóricas e artísticas que articulam gênero e raça com as quais eu venho trabalhando há anos, e que são de grande importância nesta pesquisa — como Gloria Anzaldúa, Angela Davis, Adrian Piper, entre muitas outras — me foram passadas por Preciado. Porém, no curto texto em questão o autor não toca na questão da raça em nenhum momento, apesar de citar artistas como Adrian Piper e Ana Mendieta, consideradas “mulheres de cor” nos EUA. A ausência de uma discussão sólida sobre a imbricação entre a categoria raça e a categoria gênero pode ser detectada em diversos estudos, das mais distintas procedências, sobre arte feminista. E talvez isto diga algo sobre a própria categoria *arte feminista*.

Portanto penso ser importante destacar onde os discursos acadêmicos acerca da arte feminista foram forjados: Londres, Nova York, Los Angeles e Toronto. Essa constatação é feita por Amelia Jones e Erin Silver no artigo *História da Arte Feminista Queer – Uma Genealogia Imperfeita* (2016). Se bem tais autoras apontam que existem antecedentes na história da arte que tratam de preocupações feministas (como as artistas lésbicas e companheiras Claude Cahun e Marcel Moore), consideram que o ponto de inflexão da arte feminista está posto na segunda metade do século XX, porque acompanha, como já dito anteriormente, o surgimento da segunda onda feminista, assim como os movimentos pelos direitos civis de pessoas negras, entre outros. Jones e Silver situam o ponto de inflexão nesse período pois consideram que o quê se transforma a partir de 1960 são os comportamentos em relação à diferença e às estratégias para teorizar e evidenciar vários modos de alteridade.

Ao examinar a fundo o desenvolvimento da ideia de arte feminista e *queer* as autoras vão salientar diversos debates e disputas ocorridos na formação deste, hoje, quase cânone. Ressalto apenas que uma das disputas internas se dava entre a pertinência ou não de fazer uso da categoria de arte lésbica como instrumento de análise, uma vez que uma das críticas veiculadas por mulheres lésbicas era que a categoria de arte feminista estava sendo proposta por teóricas heterossexuais de cuja sensibilidade discordavam. Ficou famosa – e foi acertadamente muito criticada pela comunidade artística lésbica – a colocação de Judy Chicago e Miriam Shapiro em *Female Imagery* (1973) de que “as mulheres tendiam a fazer arte e imagens centralizadas, ecoando nosso 'núcleo central, um lugar secreto que deve ser

penetrado'." (JONES & SILVER, 2016, p. 250) As autoras destacam ainda que dentro do circuito de arte feminista existiam sim inclusões ou edições especiais sobre arte lésbica, porém este circuito era majoritariamente dominado por preocupações de mulheres heterossexuais, brancas e de classe média. O fato de haverem adendos especiais à arte lésbica demonstraria que a arte feminista dominante operava uma naturalização dos desejos e modos de vida heterossexual. Com a ascensão da teoria *queer*, as preocupações das próprias envolvidas em afirmar a arte lésbica como categoria de análise importante são engolidas. Ao identificar o desenvolvimento de ambas categorias de análise (feminista e *queer*), Jones e Silver fazem algumas ressalvas, entre elas, a de que é preciso frear o impulso da história da arte feminista de postular categorias de gênero como separadas das identificações interseccionais. O contexto analisado por Jones e Silver é centrado no hemisfério norte.

Uma mirada plural acerca da aplicação da categoria arte feminista na América Latina pode ser encontrada em *Arte Feminista e "artivismo" na América Latina: um diálogo entre três vozes* (2018), no qual Julia Antivilo, Monica Mayer e Maria Laura Rosa abordam obras de outras artistas que durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 produziram trabalhos que hoje são identificados como arte feminista. É sintomático que as três afirmem que as influências teóricas feministas que mais ressoam nos contextos artísticos de cada um dos países abordados (Chile, México, Argentina) vinham de autoras norte-americanas ou europeias. Também é certo que nos contornos latino-americanos as artistas feministas citadas por elas usaram linguagens contemporâneas mais experimentais. Da mesma forma que as artistas do hemisfério norte passam a questionar a identidade como algo estável e tratar de imbricações entre o público e o privado, o pessoal e o político, as artistas latino-americanas assumem seus corpos como o locus de criação e a performance passa a ser um dos principais meios escolhidos.

Meu foco aqui não está exatamente em contestar a validade da categoria arte feminista nem seu uso, principalmente nesse momento político específico de tanta perseguição a movimentos sociais e teorias culturais que contestam a ordem heteropatriarcal e racista vigente. O que defendo é a importância de percebermos certas ausências, de nos fazermos certas perguntas e de estarmos atentas a diversidade de argumentos que existem a respeito da questão.

No contexto estadunidense, me parece relevante citar brevemente a análise feita pela crítica de arte Laura Cottingham no artigo *Notes on Lesbian* (1996), no qual denuncia a heterossexualização do movimento de arte feminista, assim como afirma que, devido ao modo como vinha sendo conceitualizada e manipulada, a arte feminista estava se convertendo em uma mera tendência mercadológica.

No contexto brasileiro atual, parte da diversidade de argumentos sobre a categoria de arte feminista fica evidente no livro *Explosão Feminista* (2018), organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, especificamente no capítulo dedicado às artes. Neste capítulo⁴⁴, artistas vinculadas às artes visuais, à performance, à poesia, ao cinema, ao teatro e à música discorrem sobre o tema. Como afirma Duda Kuhnert (2018), uma das autoras deste capítulo, são infinitas as nuances entre arte e feminismos apresentadas por artistas/ativistas feministas. Algumas artistas entrevistadas por ela reivindicam seus trabalhos como sendo arte feminista enquanto outras, nas quais me incluo, colocam a ênfase nas vias de mão dupla entre a arte da performance e os feminismos.

A recente exposição *Mulheres Radicais: arte-latino americana, 1960-1985*, sediada pela Pinacoteca de São Paulo em 2018, também se dedicava a apresentar um pensamento sobre arte feminista, sendo “a primeira genealogia de práticas artísticas radicais e feministas na América Latina e de artistas latinas com o foco em preencher uma lacuna na história da arte do século XX”. (FAJARDO-HILL & GIUNTA, 2018, p.17) As curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta afirmam que apesar de muitos estudos recentes se debruçarem sobre o conceitualismo e outros movimentos artísticos na América Latina, o reconhecimento da contribuição das artistas latino-americanas era quase nulo, com exceção de umas poucas figuras. Tomando como missão visibilizar obras que consideram pioneiras e que haviam se tornado invisíveis nas narrativas da história da arte do período, reuniram uma quantidade significativa de artistas na mostra. São cerca de 124 artistas e 280 obras. As curadoras sublinham que o enfoque conceitual da mostra se ancora na noção de corpo político. De acordo com a perspectiva da dupla, as artistas escolhidas propõem trabalhos em que aparece um “corpo diferente, um corpo pesquisado e redescoberto, profundamente vinculado à situação política vivenciada em grande parte do continente na época, em especial nos vários países regidos por governos autoritários que pretendiam controlar o comportamento, o pensamento e o corpo.” (FAJARDO-HILL & GIUNTA, 2018, p. 17)

⁴⁴ A autoria do capítulo relativo aos campos artísticos citados é respectivamente dividida entre Duda Kuhnert, Julia Klein, Érica Sarmet, Marina Cavalcante Tedesco, Julia de Cunto e Maria Bogado. As artistas citadas e/ou entrevistadas neste capítulo são de distintas gerações, marcadas por diferentes categorias sociais e afinadas com distintas vertentes dos feminismos, o que permite que um amplo panorama relativo à arte feminista apareça. Justamente por querer apresentar um panorama amplo dos feminismos da contemporaneidade, a publicação incorre em pelo menos um erro grave, dando legitimidade para uma autora que veicula um discurso de ódio contra pessoas trans. Entretanto, o livro reúne uma quantidade enorme de pesquisadoras, ativistas, artistas e intelectuais seriamente comprometidas com feminismos que não cerceiam a liberdade de autodeterminação dos corpos e que prezam pela autocrítica.

As curadoras afirmam que em nenhum país da América Latina, exceto o México, houve um movimento de arte feminista equiparável aos movimentos dos Estados Unidos e Europa, que tiveram programas dedicados à educação em arte feminista, como o *Feminist Studio Workshop*, no *Woman's building* em Los Angeles. E corroboram argumentando que, com isso, não querem dizer que não haviam artistas feministas abaixo do México, somente que as artistas latino-americanas que atuavam em organizações feministas, ou se identificavam como feministas, eram exceções. Declaram que a maioria das artistas que compõem a mostra não estavam comprometidas em criar obras feministas, embora argumentem que, como curadoras e historiadoras da arte, elas podem hoje identificar preocupações feministas em suas produções.

Ao considerar, como propõe a exposição *Mulheres Radicais*, a arte feminista como uma arte que politiza o corpo feminino, teríamos que nos colocar certas perguntas: O que estamos considerando como politização do corpo? O que estamos considerando como “corpo feminino”? A anatomia? De que corpo feminino se está falando? Quantas destas artistas que visibilizaram e politizaram seus corpos eram negras ou indígenas ou lésbicas ou trans? Será que as operações de visibilização e politização do corpo feminino racialmente categorizado como branco são similares a estas mesmas operações feitas por um corpo feminino racialmente categorizado como não-branco? O que confere o caráter de *radical* atribuído a estas artistas, as experimentações formais/temáticas de suas obras? O objetivo de colocar essas perguntas não é inferir que as artistas e as obras presentes na mostra não eram boas, nem que elas não estavam a politizar seus corpos, nem que não fossem radicais em suas proposições. A intenção é nos incentivar a perceber os desafios que estão postos. Quantas dessas artistas eram radicais somente na estética e na linguagem? Quantas delas tinham o feminismo como ética e modo de vida?

Um aspecto central para as imbricações entre arte e feminismo é a profunda transformação iconográfica observada por Giunta (2018), no que diz respeito às representações do corpo a partir da década de 1960, quando se considera que surge a arte feminista. Não só se inverte o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido historicamente representado, por meio do nu, do retrato, das imagens da maternidade, como também as artistas passam a abordar questões que não haviam sido exploradas artisticamente antes. Surgem questionamentos sobre os estereótipos aplicados às mulheres e a tudo que se considera como universo feminino, assim como tabus acerca das sexualidade e dos desejos. Segundo Giunta, os sistemas de representação então vigentes serão solapados pelo uso de materiais e linguagens inéditas.

Nesse contexto, a autora também destacará que a arte da performance tornou-se um instrumento privilegiado a partir do qual as artistas compreenderam e enunciaram o corpo como campo de batalha. Debruçando-se especificamente sobre o caso da América Latina, a autora diz que a relação entre corpo e violência é central e que as artistas latino-americanas do período abordado estavam mais vinculadas a questões políticas ligadas a movimentos de resistência às ditaduras militares que assolavam a região.

Em *Trocas Vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970* (2017), Lucy Lippard afirma que buscar a contribuição do feminismo para a arte é uma pista falsa. Sua opinião é que não deveríamos buscar a contribuição do(s) feminismo(s) nas inovações técnicas ou estilísticas, nem pelos usos de novos materiais ou de conteúdo autobiográfico. Deveríamos buscar perceber se, nessa imbricação entre feminismos e arte, estamos mudando o próprio caráter da arte, ou o que se entende por arte. Ou quem faz ou acessa o que é considerado arte. Porque mais do que um conjunto de teorias culturais, mais do que um movimento heterogêneo de luta por direitos, o feminismo é um modo de vida.

Desde os anos 1970, a categoria de “arte feminista” tem sido útil para que muitas pesquisadoras abordem questões urgentes em obras de artistas mulheres. Além disso tem servido para criar um singular espaço de enunciação para práticas artísticas preocupadas em tratar de relações de poder, diferença e desigualdade entre os gêneros ou de explorar a fundo o caráter político do corpo. Porém, se seguirmos a tônica de muitas historiografias de arte feminista que descartam a intersecção entre gênero, sexualidade, raça e classe essa categoria pouco nos serviria, principalmente no contexto latino-americano.

Por isso prefiro a cautela de pensar nas vias de mão dupla. Pondero também que a circulação atual da categoria “arte feminista” corre o risco de ser alvo de uma captura mercadológica neoliberal, que entre outras coisas opera por um reducionismo complexo, tachando o feminismo como um adorno/penduricalho de tal obra. Trata-se de um paradoxo para mim também que muitas vezes oscilo entre achar ótimo haver cada vez mais arte feminista circulando, enquanto não paro de me perguntar sobre os modos de produção dessa arte. Na maioria das vezes, ao afirmar que uma obra é arte feminista faz-se pela experimentação formal, pelo tema/material escolhido ou pela forma como trata certos conteúdos, mas será que se considera também como funcionou esta obra no que diz respeito aos seus modos de produção e de circulação? Esta obra foi feita em aliança com outras mulheres, valorizou e financiou outras mulheres na produção de suas matérias primas ou serviços de suporte? Houve exploração ou subcontratação do serviço de outras mulheres, tanto enquanto a artista dispunha de seu tempo e sua criatividade para criar tal obra quanto especificamente nos modos de produção/de

circulação da obra em si? São perguntas que me assolam porque não é só de inovação e conteúdo que se faz um movimento.

No ensaio *Donde está Ana Mendieta* (1999) a teórica e historiadora Jane Blocker afirma que a onda de reação conservadora antifeminista – o famoso *backlash*⁴⁵ – ensina as feministas que a igualdade de gênero não é simples e tampouco definitiva, de forma que a visibilidade e o êxito de qualquer mulher no mundo da arte devem ser analisados com um calculado ceticismo. Para a autora é preciso ter sempre em mente a pergunta: a quem beneficia esse êxito e por quanto tempo? Tratar algo como “arte feminista” pode muito bem ser uma armadilha contra a própria proposição contida no trabalho artístico pois, segundo a autora, “no calor dos novos descobrimentos pós-modernos [...] feminismo e multiculturalismo são atrações turísticas oficialmente aprovadas”. (BLOCKER, 1999, p. 103)⁴⁶

Segundo Bernstein (2011), quarenta anos após seu estabelecimento, a arte da performance se desloca de uma posição marginal para ocupar uma posição central, adentrando completamente o mercado da arte e seus modos de mercantilização. Este fato seria bastante incongruente com certas premissas que orientaram o pensamento da teórica da performance Peggy Phelan (1993) sobre a ontologia da performance, para quem a performance não pode ser registrada ou documentada e nem “participar de qualquer outro modo na circulação *de representações de representações*; no exato momento em que ela o faz, torna-se numa coisa diferente da performance”. (PHELAN, 1993, p.171)

No artigo *Three ‘Artists’ Walk into a Museu* (2014), produzido para o catálogo da exposição *Re.Act feminism #2 – a performing archive*, Rebecca Schneider faz uma aguda crítica sobre as políticas de inserção e exibição do trabalho de artistas mulheres em renomadas instituições artísticas. A autora atenta para a relação entre a política de exibição de certos trabalhos como o de Cindy Sherman e Marina Abramovic no MOMA, The Museum of Modern Art, e os principais aspectos do chamado capitalismo cognitivo. Schneider alerta para a economia da experiência que impera nessa fase do capitalismo, economia que celebra a produção e o consumo de afetos e de experiências.

Devemos ter tais pontos em mente ao considerar e celebrar a entrada no mundo da arte legitimado – grandes museus, centros de arte e galerias – da “performance feminista” ou de arte crítica produzida por mulheres.⁴⁷ De acordo com Schneider, foi seguramente através de

⁴⁵ Políticas de reação conservadora antifeminista veiculadas sobretudo pela mídia (BLOCKER, 1999).

⁴⁶ Tradução minha. No original: ¿a quién beneficia este existo y por cuánto tiempo? [...] el feminismo y el multiculturalismo son atracciones turísticas oficialmente aprobadas. (BLOCKER, 1999, p.103)

⁴⁷ É curioso notar que Marina Abramovic, atualmente alçada ao posto de maior ícone da performance, não se auto define como feminista e rechaça aproximações de suas performances com temas feministas. Sua intenção

múltiplos esforços de mulheres feministas que o trabalho de artistas mulheres pôde ser exibido, preservado e levado em consideração na história. Segundo a autora, muita “bateção de cabeça”⁴⁸ teve que ocorrer para mudar formatos hegemonicamente masculinos, como a academia, e para que as artistas mulheres ganhassem espaço – ainda que estereotipado – no mundo e no mercado da arte. (SCHNEIDER, 2014) Tal fato se deve a velha ideia de que os trabalhos de artistas mulheres sempre estiveram demasiado ligados a sentimentos, emoções, questões pessoais e autobiográficas, trabalhos que seriam primitivos e autoindulgentes e que, sendo assim, não mereceriam um lugar ao lado dos mestres – leia-se com ironia: artistas homens – da inovação formal e da iluminação criadora.⁴⁹ No capitalismo cognitivo, o acesso a fotos, vídeos, testemunhos e até às chamadas re-performances é legitimado pela economia da experiência que também é produzida através destes, na sua maioria trabalhos que ocorreram na metade do século XX, aos quais as atuais gerações não tiveram acesso, ou que ocorreram como eventos únicos.

Se fôssemos levar em conta as permanentes revisões críticas às quais os feminismos têm se proposto, teríamos que elaborar melhor a que feminismo(s) a arte feminista em questão se alia. Nesse sentido teríamos, talvez, que abrir diversas formas de categorização: arte feminista negra, arte feminista interseccional, arte transfeminista, arte queer, arte feminista indígena, arte

é marcar seu trabalho como universal e atemporal. Entretanto, muitas das questões levantadas em seus trabalhos remetem a relações de poder no que diz respeito à diferença entre os papéis sociais entre os gêneros, à diferença entre os corpos de homens e mulheres, à sexualidade feminina, à objetificação e uso do corpo da mulher. Abramovic faz questão de reivindicar seu passado na Iugoslávia, e sua criação numa sociedade em que, supostamente, homens e mulheres não eram diferenciados, para declarar-se como “não feminista.” Sua insistência em não ser vista como feminista parece ser um empenho em distanciar-se de uma categoria política central para a luta pelos direitos civis por querer que seu trabalho seja reconhecido universalmente, com toda a originalidade e genialidade atribuídas à noção moderna de artista - noção que é identificada com a figura do homem. Particularmente não me afino com o discurso nem com os últimos trabalhos de Abramovic. Infelizmente, vejo-a corroborando com os jogos de poder do mundo da arte de forma muito problemática. Creio que uma crítica a seus posicionamentos como artista é válida aqui pela importância que sua figura tem no mundo da arte contemporânea e especificamente no campo da performance. A meu ver, seus últimos trabalhos e enunciações – particularmente no filme *The space in between* (2016) – são bastante controversos no sentido em que ela tentar alçar-se a uma posição de genialidade e sensibilidade artística enquanto explora a cultura alheia de maneira extrativista e colonial. Ainda que o filme mostre curandeiras humildes e figuras-chaves para o desenvolvimento das obras que compuseram a exposição *Terra Comunal* (SESC SP, 2015), o faz somente para enaltecer a figura e a criatividade experimental de Abramovic. A afirmação “não sou feminista” pode ser encontrada em distintas fontes, por exemplo:

https://www.vice.com/pt_br/article/jpegdb/marina-abramovic-v2n10

⁴⁸ Tradução minha, no original: Certainly the feminist effort to get women’s work exhibited, preserved, and given account in the history has involved a lot of head-knocking (to cite Freud) to change the male-dominant formats of the industry and academy. (SCHNEIDER, 2014, p. 83)

⁴⁹ Tamanho era o rechaço às obras de artistas mulheres que a expressão “o pessoal é político” – segundo Armando Pinho e João Manuel de Oliveira (2012), esta teria sido criada por Carol Hanish – que apareceu em 1970 foi cunhada com o intuito de explicitar como as relações de poder desiguais entre os gêneros se imiscuíam na vida cotidiana e doméstica, operando tanto a nível psicológico quanto social.

feminista descolonial, etc. Portanto, sugiro que poderia ser mais produtivo pensarmos que certas práticas artísticas e certos processos criativos operam em frequências que podem ser relacionadas a pautas e teorias feministas que considerar ações, performances ou objetos artísticos como sendo feministas em si.

O campo de debate sobre o uso ou não da categoria segue em efervescência. Em 2016, a artista e pesquisadora Roberta Barros lançou um livro intitulado *Elogio ao Toque ou como falar de arte feminista à Brasileira* (2016), assim como promoveu ciclos de debates em distintos estados do Brasil sobre a articulação entre arte e feminismos. Participei de dois destes ciclos tanto apresentando performance quanto como debatedora ou espectadora.⁵⁰ As ressalvas que faço ao uso das categorias performance feminista ou arte feminista têm a ver com a problemática que percebo na utilização desta forma de classificação na atualidade. Não estamos mais na mesma época histórica em que esta categoria de análise surgiu. Desde os anos 1960 e 1970 para cá, o campo das teorias feministas se expandiu consideravelmente e vem operando constantemente revisões e autocríticas importantíssimas. De forma que atualmente utilizar-se de arte feminista para falar de um trabalho me parece algo delicado, que implica em desafios sutis e às vezes até imperceptíveis. Pode contribuir para o estreitamento da recepção e das interpretações acerca da obra, assim como pode remeter antecipadamente a temas, formatos, estratégias e estéticas particulares vistos pelo senso comum como negativos ou “menores”.

Durante um dos ciclos de debates ocorridos no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, em 2016, surgiram questões acerca da relação entre autodeclarar-se feminista e vincular sua obra à categoria de arte feminista. A artista plástica Cristina Salgado, presente na plateia e sinalizada por uma das teóricas especialistas convidadas para o debate, foi confrontada a dizer se as obras dela poderiam ou não ser consideradas feministas. Salgado disse que não achava que suas obras poderiam ser consideradas feministas com o argumento de que ela não buscava “premeditar a criação”. Na ocasião, isto foi interpretado por Heloisa Buarque de Hollanda, uma das debatedoras presentes, como um problema que persiste até hoje, que consiste no rechaço de várias artistas e intelectuais a vincular-se, ainda que discursivamente, ao feminismo.

Identifico e concordo que exista um rechaço, mas pondero que há uma diferença entre compreender-se como feminista – o que em minha opinião implica em pensar e agir

⁵⁰ A performance 6 minutos foi apresentada no seminário "Como falar de arte feminista à brasileira?" em fevereiro de 2016, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica e em junho de 2016 no Diálogos sobre o feminino realizado no CCBB de São Paulo, no qual participei também como debatedora. Ambos tiveram curadoria de Roberta Barros. No segundo capítulo apresentarei algumas reflexões sobre esta ação.

coletivamente junto a outras/es para dismantelar de distintas formas as estruturas de poder que sustentam o heteropatriarcado racista, capitalista e colonial – e descrever sua própria obra, performance ou objeto como “arte feminista”. Ao contrário de Salgado, penso que de certa forma sempre premeditamos nossas criações artísticas. Porque nossos impulsos criadores estão ligados a nossas experiências vividas. Na área de estudos que nos interessa aqui talvez seja mais coerente e mais justo tratar das relações de mão dupla que há muito tempo ocorrem entre o campo da performance e de algumas teorias e movimentos feministas.

Em outros contextos geopolíticos, a produção de conhecimento que articula as relações entre a performance artística e os feminismos ocorre há bastante tempo. No contexto brasileiro as coisas têm melhorado, mas infelizmente a relevância do campo de saber constituído pelas teorias feministas ainda é pequena em setores como a crítica, a pedagogia e a criação artística.⁵¹

Talvez a escassez de material que trate de diálogos entre a performance/artes do corpo e o campo dos feminismos no Brasil tenha a ver com questões levantadas por Heloisa Buarque de Hollanda no artigo *O Estranho horizonte da crítica feminista no Brasil* (2001). Segundo a autora, a grande resistência de identificação com o feminismo por parte dos mais distintos grupos de mulheres no Brasil se deve à forma pela qual foi construído o movimento feminista dominante no país e às pautas que abraçou.

Os movimentos feministas organizados começam a ganhar intensidade aqui durante a década de 1970, no período ápice da ditadura militar (1964-1985). É importante frisar que nem as lutas feministas nem os movimentos feministas “surgem” nesta década. De acordo com Buarque de Hollanda, essa conjuntura político-militar fez com que o movimento feminista *dominante*⁵² se vinculasse a grupos de esquerda e, de forma problemática, à Igreja Católica e

⁵¹ Neste sentido, é importante destacar algumas pesquisas brasileiras que enveredam por discussões similares a esta, no que toca a relação entre feminismos e arte, como o são as teses ou dissertações acadêmicas de Camila Olivia de Melo, *Do palco ao asfalto...* (2014), de Talita Trizoli *Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira* (2012), de Lino Alves de Arruda, *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação* (2013), de Luana Saturnino, *Figurações feministas na arte contemporânea* (2008), de Maria Célia Orleato Selem, *Políticas e Poéticas feministas* (2013) e de Stella Fischer (2017), *Mulheres, Performance e Ativismos: a resignificação dos discursos ativistas na cena latino-americana*. Esta última possui muitas semelhanças com a pesquisa que levo a cabo aqui, no que diz respeito aos suportes teóricos, aos temas e às artistas pesquisadas. Porém a leitura de sua tese me fez notar que entre nossas investigações existem significativas diferenças relativas às abordagens críticas e teóricas que fazemos sobre os mesmos temas e até sobre as mesmas artistas.

⁵² A ênfase é minha, pois existiram movimentos feministas múltiplos no Brasil. Isso fica evidente ao entrar em contato com o livro *Mulheres e Movimentos* (2005), de autoria de Claudia Ferreira e Claudia Bonan. O próprio prefácio do livro, assinado por Buarque de Hollanda, deixa explícito que o movimento de mulheres e feministas no Brasil não pode ser considerado homogêneo. Tanto esta quanto Sonia Alvarez, que escreve uma das apresentações do livro, reconhecem que no movimento haviam “mulheres múltiplas” (BUARQUE DE HOLLANDA, 2005, n.p.) e que por meio desta obra as autoras conseguem “romper com o mito de que as feministas brasileiras e latino-americanas são brancas, das classes mais favorecidas, 'mal amadas' e 'vendidas ao imperialismo’”. (ALVAREZ, 2005, n.p.)

seus setores mais progressistas, aqueles que eram opositores do regime militar. Aqui, a agenda prioritária do movimento feminista dominante não se ateu a pautas específicas relativas aos direitos das mulheres. Priorizou, por suas alianças, tratar de direitos civis e liberdade política e social a enfrentar temas centrais como violência doméstica, feminicídio, igualdade salarial e de oportunidades, direito ao divórcio, ao aborto e à liberdade sexual. O escopo de reivindicações ao que se atrelou o pensamento feminista dominante no Brasil determinou em grande parte o desinteresse pelo conjunto de discursos críticos feministas, apesar de tais discursos terem avançando enormemente em suas proposições nos últimos trinta anos.

Como apontado em notas anteriores, é importante recordar que o feminismo da segunda onda (anos 1960 e 1970), criticado por algumas feministas como “feminismo branco” (PISCITELLI, 2008, p. 266) não representa a multiplicidade de vozes e perspectivas feministas que também se expressavam no período. Entretanto, essa rotulação crítica deve ser levada em conta uma vez que conceitos como interseccionalidade e articulação das diferenças, entre outros, passaram a circular com maior intensidade na chamada terceira onda feminista. Porém, muitos desses conceitos haviam sido forjados ainda na segunda onda, justamente para criticar a universalização do sujeito mulher pelas feministas brancas, bem como a universalização dos modos “corretos” de resistência que, conseqüentemente, promoviam um apagamento das particularidades e especificidades de cada sujeito e das múltiplas formas de opressão e ação. Nesse sentido, a publicação de *Esta Puente, mi espalda* (1981), livro que foi inicialmente organizado por Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa, é uma referência imprescindível, pois reúne textos de mulheres racializadas como negras, indígenas, chicanas, latinas, lésbicas e do chamado “terceiro mundo”, nos quais as autoras debatem profundamente estas questões, forjam novos conceitos e pavimentam o caminho para o que mais tarde será chamado de feminismo interseccional.

Já estamos em outro momento no que diz respeito aos pensamentos feministas no Brasil, apesar de no plano material e cotidiano não termos avançado significativamente na maioria das tradicionais pautas centrais elencadas acima. O interessante dos ventos feministas que há algum tempo sacodem diversos contextos nacionais e internacionais é o entendimento da interseccionalidade das opressões, da matriz de poder e articulação das diferenças e dos efeitos da colonialidade na subjetividade. Esses ventos e os conceitos que os acompanham foram criados por mulheres que não eram reconhecidas pelos movimentos feministas heterocentros e dominantes, compostos majoritariamente por mulheres brancas de classe média ou elite, e que precisamente por isso ficaram mais conhecidas.

Os ventos críticos que há tempo sopram levaram também a uma reavaliação sobre quais são os sujeitos políticos que os feminismos abraçam e, conseqüentemente, a busca de alguns corpos por outras formas de se definir, como é o caso dos movimentos transfeministas organizados que surgiram nas últimas décadas. De acordo com a pesquisadora e ativista Miriam Solá, autora da introdução do livro *Transfeminismos, Epistemes, Fricciones y Flujos* (2014), o termo transfeminismo surge nas Jornadas Feministas de Córdoba ocorridas em 2000. É oriundo de uma necessidade política de considerar a multiplicidade do sujeito feminista, abarcando pessoas transexuais, transgênero, travestis e pessoas que não necessariamente se adequam ao sistema normativo e binário de gênero. Além disso, Solá aponta que a relativização das identidades que o termo *queer*⁵³ propõe poderia levar a um ocultamento da assimetria entre homens e mulheres. Trata-se de um reconhecimento de que a crítica ao binarismo de gênero operada pelos estudos *queer* poderia invisibilizar as desigualdades estruturais de gênero. Assim, o termo busca manter um vínculo com as lutas feministas que nos precederam e evita que esqueçamos que ainda existem diferentes posições de poder entre homens e mulheres na sociedade. (SOLÁ, 2014)

Defendo que o diálogo entre as artes e o amplo conjunto de discursos críticos feministas – sem que isso seja necessariamente atrelado a fazer uma arte feminista – é de suma importância, principalmente neste momento. Mais do que nunca isto se deve a uma total descrença na lei e no Estado como os únicos capazes de proporcionar transformações sociais. Além do que, creio que as mudanças devem ocorrer primeiro e fundamentalmente no plano da subjetividade, onde podemos “dar lugar aos processos de singularização, de criação existencial, movidos pelo vento dos acontecimentos”. (ROLNIK, 1996, p. 3) E é aqui que se firma, para mim, a importância da arte da performance e do uso do corpo como suporte, tema e agenciador do discurso cênico.

O conceito de performance, por mais disputado que seja, também vem sendo utilizado na elaboração de discursos críticos por parte de algumas correntes teóricas dos feminismos e da teoria *queer*. Embora não se deva confundir performance com o conceito de performatividade

⁵³ *Queer* é uma palavra da língua inglesa que designa algo como estranho, excêntrico, ridículo, raro. É também uma forma pejorativa de se referir a homens e mulheres considerados “homossexuais” ou dissidentes do sistema binário, político e econômico, constituído pela heterossexualidade, por isso autointitulados “sexo-dissidentes”. No final dos anos 1980 o termo foi re-apropriado por movimentos homossexuais anglo-saxões para fazer do insulto precisamente o lugar da enunciação que lhes era negado. Os estudos *queer* começam a ser desenvolvidos contestando as políticas estatais de inserção e normalização das diferenças, que se davam através de políticas de afirmação identitárias, como o movimento homossexual dominante. Noções tradicionais sobre corpo, sexo, gênero e sexualidade são problematizadas. Entre seus teóricos mais destacados estão Eve Kosofsky Sedgwick, Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Gloria Anzaldúa, Michael Warner e José Estebán Muñoz, Judith Butler e Paul B. Preciado.

utilizado por Judith Butler para quebrar a linearidade ontológica entre sexo, gênero e sexualidade (Butler afirma que o gênero não precede sua performatividade, ou seja, a ação estilizada e repetitiva de atos corporais), a ideia de “performance de gênero” aparece em seu livro *Problemas de Gênero – Feminismo e subversão da identidade* (2003). Neste, a autora propõe considerarmos o gênero não como uma identidade estável, e sim como sendo tenuemente constituída no tempo e instituída no espaço exterior por meio de uma repetição estilizada de atos. E se indaga sobre que “tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e de desejo”. (BUTLER, 2003 p. 240)⁵⁴ Como Butler não define o que entende por performance, devemos ter muito cuidado em aproximações entre seus conceitos e o campo da arte da performance. Ao mencionar brevemente o pensamento de Butler sobre performatividade e sobre seu uso do conceito de performance, meu objetivo é sublinhar as vias de mão dupla que há tempos ocorrem entre o campo dos feminismos e dos estudos de gênero e o campo de estudos da performance. Uma aproximação cuidadosa entre a arte da performance e o conceito de performatividade de Butler pode ser encontrada em *The Transformative Power of Performance* (2008), no qual Fischer-Lichte, para desenvolver sua estética do performativo, estuda a obra de Butler – assim como a imprescindível obra de John L. Austin – e afirma que ambos veem a “realização dos atos performativos como performances públicas e ritualizadas”. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 28)

A relação entre corpo, gênero e a arte da performance também foi importante no desenvolvimento das teorias de Preciado. Num ensaio intitulado *Género y Performance 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...* (2004), o filósofo se pergunta como foi possível que, durante os anos 1990, a noção de performance então comumente vinculada ao âmbito da arte fosse utilizada por pensadoras como Butler ou Sedgwick para desnaturalizar a diferença sexual e desestabilizar tanto as noções de gênero essencialistas como as construtivistas. Apontando três grandes linhas de procedência para o uso da noção de performance no âmbito do “feminismo queer” do início dos anos 1990, Preciado elenca o uso de performance pelo discurso psicanalítico; o uso do termo performance na tradução para o inglês das teorias de poder e subjetividade tanto de Foucault (relativas ao conceito de disciplina) como de Pierre Bourdieu (relativas ao conceito de habitus); e o uso da arte da performance como estrutura central para a ação política e estética por parte da arte feminista dos anos 1970.

⁵⁴ A tradução acima foi retirada da versão publicada em 2003. No original, publicado em 1990: What kind of gender performance will enact and reveal the performativity of gender itself in a way that destabilizes the naturalized categories of identity and desire. (BUTLER, 1990, p.139).

Segundo o filósofo, a primeira definição de “gênero como performance” se dá no âmbito do discurso psicanalítico quando, em 1929, Joan de Rivière, que era casada com o psicólogo Ernest Jones e estava sob sua tutela, dá uma palestra na cidade de Londres na escola de psicanalistas em um encontro da classe. Na conferência intitulada *Womanliness as masquerade*, Rivière faz uma reflexão sobre o que caracterizaria a “a mulher intermediária”, uma suposta posição entre o que seria “a mulher heterossexual” e “a mulher homossexual”, ambas categorias descritas previamente por Ernest Jones. A mulher intermediária, ou “mulher heterossexual masculina”, designaria uma posição entre o normal e o patológico. Rivière centra-se nesta “mulher heterossexual masculina” para fazer visível a condição teatral ou atuada, não só da feminilidade como do que posteriormente viria a ser chamado pelo conceito de gênero, atentando para a feminilidade como uma “máscara”. É significativo que já no início do século XX uma mulher branca, categoria que até então não era reconhecida como sujeito pleno de enunciação pública e política, aponte, publicamente, para a performatividade intrínseca ao conceito de feminino. Esta conferência, esquecida pela psicanálise e recuperada por Teresa de Lauretis e Butler, permite a Preciado afirmar que é Rivière quem começa uma grande linha reflexiva sobre o gênero como performance, como representação e como o lugar mesmo onde se projetam os signos. Na linha de pensamento inaugurada por Rivière, o gênero será descrito

como uma máscara debaixo da qual só se oculta outra máscara, uma imitação detrás da que se esconde outra imitação. O original aparece assim como uma naturalização retrospectiva da máscara. Uma naturalização que não é outra coisa senão o efeito de um processo político de normalização.
(PRECIADO, 2004, p. 5)

Ao discorrer sobre a contribuição da arte da performance no desenvolvimento das teorias de gênero e das teorias *queer*, Preciado ressalta que nos EUA estes campos de pensamento haviam sido impactados pelas obras performáticas e intervenções urbanas feitas desde o final da década de 1960 por grupos de mulheres feministas do Sul da Califórnia. Elas se apropriavam da “máscara” da feminilidade como um instrumento útil de crítica e interpelação social acerca da condição das mulheres na sociedade. E muitas destas ações se davam no espaço público.⁵⁵ Isto leva o filósofo a afirmar que a filiação da performance

⁵⁵ Um dos exemplos mais conhecidos é a ação realizada em 1968, num protesto performático crítico aos concursos de Miss, ocorrido em Atlanta, EUA. Na ação, as mulheres depositavam seus sutiãs, saltos altos, cílios postiços, maquiagens, cintas modeladoras, entre outros objetos e próteses reguladoras do corpo “feminino” numa caixa de lixo feita de papelão, onde estava escrito algo como Lata de Lixo da Liberdade (*Freedom Trash Can*), nome pelo qual veio a ser conhecida a ação. Ao contrário do que se popularizou, não foram “queimados sutiãs”, tal lenda se deve a uma matéria jornalística que comparava a ação destas mulheres com a queima de

feminista não se dá com as vanguardas europeias do início do século XX e sim com a tradição política aberta pelas lutas das minorias no movimento pelos direitos civis. Estas ações se diferenciavam do feminismo clássico estadunidense, que buscava igualdade através da afirmação de sua diferença e com isso afirmavam a feminilidade como natural, essencial e biológica. Ao contrário, estas artistas e ativistas começaram a contestar a naturalidade da feminilidade. Segundo o autor, por meio dos grupos de tomada de consciência⁵⁶ estas artistas perceberam que o que se considerava a feminilidade da mulher era algo forjado por meio de inúmeras “performances” (realização eficaz de disciplinas e habitus) cotidianas e obrigatórias como usar um tom de voz baixo, doce e cordial, para ficarmos somente em um exemplo. O corpo feminino aparecerá como efeito de uma repetição ritualizada de normas de gênero que a performance, como instância pública e visível, virá a revelar de forma consciente. O processo de repetição regulada através da qual se produz e se normaliza o gênero se dará a ver por meio da performance, como em *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler.

De forma que Preciado sugere algo muito parecido a Wilding (1996), quando esta reflete sobre o destaque das mulheres na arte da performance: “talvez seja a consciência performativa da feminilidade que permite explicar a relação constitutiva entre o ativismo feminista e a performance”. (PRECIADO, 2004, p. 6)⁵⁷ Entusiasmado com a arte da performance, o filósofo afirma que as práticas artísticas e as políticas performativas interessadas em desestabilizar noções essencialistas de gênero, como também o fazem as *Drag Queens* e *Drag Kings*, não tem lugar no corpo individual e sim na transformação dos limites entre o espaço privado e o espaço

latas de lixo no Vietnã, como protesto contra a invasão dos EUA no país. Outro protesto performático ocorreu no mesmo dia e cidade, também criticando o concurso de Miss. Intitulado *Miss Black America*, e organizado por um homem, o evento criticava a ausência de mulheres negras concorrendo ao concurso de beleza.

⁵⁶ Segundo Preciado (2004), o método de tomada de consciência era uma circulação horizontal e homogênea da palavra, da escuta e da ação performativa, configurando-se como uma narração autobiográfica e coletiva. Nesse processo a performance era usada para teatralizar os papéis de gênero, raça e classe que aparecem nas narrações. Para o filósofo, o resultado deste processo de agenciamento performativo é a formação do sujeito político do feminismo da segunda onda.

⁵⁷ Seria estratégico que não perdêssemos de vista que apesar de se valer do conceito de performatividade de gênero, Preciado afirma que este é insuficiente para tratar das ficções somatopolíticas que somos. A partir da teoria de Butler entende-se que a performatividade de gênero é inerente a todos os corpos. No entanto, a ideia de performatividade de gênero deixa oculta a produção tecnobiopolítica e farmacopornográfica do corpo. Alguns exemplos de por quê, na visão de Preciado, o conceito de performatividade de gênero não dá conta de explicar como se produz ativamente o gênero no regime de poder atual, chamado por ele de regime farmacopornográfico, são tanto a ingestão de hormônios sintéticos por mulheres cisgênero, através do uso de pílulas anticoncepcionais ou para evitar os efeitos da menopausa assim como a ingestão de Viagra por homens heterossexuais, ou de hormônios sintéticos por pessoas trans. Tanto a ingestão da pílula anticoncepcional como a ingestão do Viagra, a reposição hormonal, a pornografia ou a mera divisão de espaços por gênero (como nos banheiros) são ações produtoras e “estabilizadoras de gênero”. Tanto a normatividade binária dos gêneros como suas dissidências ou seus desvios estão sendo permanentemente produzidos pelas ficções somatopolíticas que somos todes.

público. Por isso, estas performances seriam sempre a criação de um espaço político. Mais que ressignificação ou resistência, tais práticas artísticas e políticas performativas convertem-se em um espaço de experimentação, de produção de novas subjetividades e, portanto, em uma alternativa às formas tradicionais de fazer política. (PRECIADO, 2004)

Seguindo o pensamento do filósofo neste ensaio que, apesar de potente, não expõe abertamente a imbricação entre gênero e raça, poderíamos pensar que desde aquela época artistas que se utilizavam da arte da performance como Ana Mendieta, Adrian Piper e Howardeena Pindel possuíam uma visão ainda mais aguçada sobre seus próprios corpos por lidarem com a opressão de gênero racializada. Piper, por exemplo, irá pensar e explorar em suas performances a racialização do corpo como um efeito performativo, desnaturalizando as características “intrínsecas” à raça ao propor a performance *Funky Lessons (1983)*.⁵⁸ Nesse sentido, Piper busca colocar em evidência o conjunto de práticas e atos corporais performativos através dos quais a raça, mas também o gênero, a classe e a sexualidade, se atualizam e ganham contornos definidos.

Não por acaso o investimento na materialidade do corpo, com suas características particulares e marcas sociais segue sendo uma tendência artística amplamente utilizada, e muitas vezes preferida, por corpos não-hegemônicos ou não-normativos no que tange a classificação do sistema moderno colonial de gênero.

No livro *Body Art – Performing the Subject (1998)*, Amelia Jones sinaliza que o uso do corpo como objeto artístico foi tremendamente questionado nos anos de 1970 e 1980 tanto por correntes críticas de arte afiliadas ao pensamento formalista e greenberiano quanto por destacadas críticas feministas como Mary Kelly e Griselda Pollock.

É importante salientar que Jones trabalha com uma diferenciação entre a performance e a *body art*. Ao optar por focar a *body art*, Jones quer colocar a ênfase num momento específico da história da arte da performance – situado entre os anos 1960 e 1970 – no qual emergem obras em que a implicação do corpo do artista com todas as suas dimensões de raça, sexo, gênero, classe etc. passa a ser central. Para distinguir este momento do período inicial da arte da performance (também Jones faz questão de sublinhar que este remonta ao dadaísmo e às vanguardas europeias do século XX) e para diferenciar estas obras específicas das demais ações englobadas pelo amplo espectro da arte da performance, diversos autores passam a se utilizar da expressão *body art* ou *body works*.

⁵⁸ A ideia de Piper é mostrar que “pessoas brancas podem dançar” funk, desnaturalizando assim a máxima de que haveria algo genético que faria com que os corpos negros tivessem alguma propensão específica para realizar certos movimentos corporais. Para mais informações consultar: http://www.adrianpiper.com/vs/video_fl.shtml

Seguindo a demarcação entre ambas denominações/categorias, ela afirma que a performance era tipicamente conhecida por ser motivada por uma crença redentora na capacidade da arte de transformar a vida social, por ser um veículo para mudança social e por uma imbricação radical entre arte e vida. (JONES, 1998) Já a *body art* não seria tão ambiciosa nem aspiraria a uma tal redenção utópica. Além da ênfase na centralidade do corpo do artista, a autora afirma que tais trabalhos não necessariamente precisavam se dar diante de uma audiência, fato que também os diferenciaria das demais ações consideradas até então como sendo performance. Jones está interessada em trabalhos que acontecem por meio de um ato do corpo e que podiam muito terem sido feitos para serem experimentados pela fotografia, filme e/ou texto, não necessariamente precisavam ter sido performados diante de uma audiência.

Apesar das obras que compõem esta tese terem sido especificamente criadas para serem performadas ao vivo, para ou com o público, muitas destas poderiam ser pensadas pelos mesmos critérios que a autora usa para se referir à *body art*, devido à sua ênfase na centralidade e particularização do corpo da artista e pela forma como estes corpos se lançam na ação tensionando as maneiras por meio das quais os sentidos são produzidos.⁵⁹ Entendo a distinção feita por Jones, mas não compartilho de uma visão tão rígida entre as fronteiras que separariam a arte da performance da *body art*, as artes do corpo.

A autora afirma que a *body art* recebia críticas tanto por fazer um uso “rudimentar” das ferramentas artísticas tradicionais quanto por não se utilizar de estratégias da vanguarda, como o efeito de distanciamento de Brecht. Efeito este que, na visão de Jones, a *body art* se opõe, já que ao invés de se distanciar do espectador o reclama e o involucra por meio de um intercâmbio subjetivo que também provoca prazeres. As críticas que a *body art* recebia também vinham de teóricas ou artistas feministas que repudiavam o uso do corpo próprio em performance, principalmente por mulheres, por acreditar que devido à objetificação do corpo da mulher na sociedade patriarcal⁶⁰ a obra seria automaticamente alvo do fetiche masculino, interditando assim qualquer reflexão crítica veiculada por ela.

Passadas mais de quatro décadas de ascensão e rechaço da *body art*, e de permanentes revisões das teorias críticas do feminismo, importa, sim, refletir sobre certos usos do próprio corpo em performances contemporâneas atentando para teorias feministas que levam em consideração a interseccionalidade dos eixos de diferenciação social, as sequelas/efeitos da

⁵⁹ Minha opção por não diferenciar *body art* e performance também é motivada pelo fato de que as artistas e coletivos com os quais dialogarei nesta tese nomeiam mais frequentemente suas ações como performance. Como a *body art* faz parte da história da arte da performance, minha opção aqui é por não fazer tal diferenciação.

⁶⁰ É importante notar que a ideia genérica de “sociedade patriarcal” é insuficiente para pensarmos nas especificidades e na historicidade de cada sociedade que opera via valores e legislações jurídicas patriarcais.

colonialidade e que consideram que o sujeito político mulher(es) não abarca as problemáticas que travamos cotidianamente como sujeitos não hegemônicos.

Segundo Jones é importante evitarmos articulações entre os feminismos e a performance (ou a *body art*) que os coloquem como causa-efeito um do outro. Neste estudo, a autora opera uma análise pós-estruturalista, fenomenológica e feminista para desvelar os mecanismos pelos quais mesmo a crítica e história de arte pós-modernas estão esvaziadas de “políticas corporais” e de questões de subjetividade e identidade.⁶¹ Sua intenção tem sido mostrar os dispositivos através dos quais a *body art* foi renegada pela história da arte e inclusive desvalorizada por parte de importantes críticas feministas.

Para Jones, as artes do corpo propõem um engajamento intersubjetivo na relação com o público, evidenciando e contribuindo para a descentralização e o deslocamento do sujeito cartesiano. Seus pontos centrais de análise são: a intersubjetividade que se dá entre artista e público quando o corpo da/o/e performer é o objeto artístico da performance; a contingência de todo o significado e da noção de alteridade; a mudança no regime de recepção da obra de arte e o abalo do modelo kantiano de julgamento estético desinteressado conseguido através de critérios objetivos.

Em um denso exame de todos esses pontos Jones indica que as críticas que a *body art* e a performance sofreram eram desincorporadas e enviesadas pela monocultura de modelos teóricos de análise do self e da alteridade baseados na visão. Essa é a crítica que a autora faz às análises feministas que rechaçavam o uso do corpo em obras artísticas que fossem feitas por mulheres: a preponderância de um regime visual nos modelos teóricos de análise que vem desde a teoria cartesiana e que permanece na psicanálise através de teorias lacanianas da constituição do self.⁶² Através desse tipo de análise feminista, simplesmente pelo fato do corpo estar presente e em primeiro plano, a *body art* foi rejeitada como sendo essencialista, pois refém da anatomia, e reacionária.⁶³

⁶¹ A autora argumenta que geralmente as críticas pós-modernas são esvaziadas de tais questões pois colocam ênfase em estratégias de produção como a apropriação, a alegoria, e a crítica institucional. Segundo ela: In this turn away from the body, postmodernism came increasingly to be defined not in relation to subjectivity, identity, or embodiment but was generally stripped of its corporeal policies and situated in terms of strategies of production. In mainstream critical writing, dominated by venues such as October and Artforum, postmodernism came to be defined again and again in relation to strategies such as appropriation, allegory, pastiche, or more broadly, institutional critique. (JONES, 1998, p. 29)

⁶² Como exemplo Jones cita e problematiza as análises de Mary Kelly e Griselda Pollock sobre o uso do corpo na *body art*.

⁶³ Uma importante fonte que busca reforçar que as performances feitas durante os 1960 e 1970 não eram somente de cunho essencialista, apesar de se valerem do próprio corpo como objeto artístico, é o catálogo da exposição #2 *Re.Act feminism – a performing archive*, que, com relação a isso, cita o trabalho da brasileira Letícia

Também uma noção problemática de presença acompanhava os discursos de alguns praticantes, de críticos e de espectadores de performance e *body art*, dando margem para afirmações de que a performance possuiria um poder especial de veicular a presença do artista de forma direta e não mediada.⁶⁴ Tal noção de presença de forma direta e não mediada é altamente questionada por Jones (1998; 2011; 2013), principalmente acerca da mercantilização atual da performance, cujo diferencial com relação a outras formas artísticas seria um adicional de presença.

Seguindo e ampliando suas reflexões, poderíamos considerar que performances feitas, sobretudo, por mulheres cis, trans, homens trans e pessoas não-binárias em que essas utilizam seu próprio corpo nu possuiriam o potencial de desafiar a mirada escopofílica, recusando o processo fetichizante e ativando um modo de produção e de recepção da obra que é altamente intersubjetivo. Isto se deve ao fato de que, segundo Jones, as artes do corpo quando insistem na intersubjetividade teriam a potência de expor o circuito do desejo que informa a produção e a recepção de significados.

A relevância de refletirmos sobre a interseccionalidade dos marcadores sociais em cada corpo – e de convocarmos a importância de teorias feministas e descoloniais para o centro do debate sobre a arte da performance – se mostra urgente quando surgem ponderações contra os clichês ou gestos mais repetidos na arte da performance, como ocorre no polêmico artigo da artista e jornalista colombiana Ursula Ochoa, que desconsidera que cada corpo é um corpo e que, portanto, cada gesto deve ser lido atrelado ao corpo que o performer. Ainda que este seja um artigo jornalístico, ao qual talvez não devêssemos dar tanta importância, proponho acompanharmos a discussão para sedimentarmos o caminho que nos levará à ideia de corpo-encruzilhada.

No problemático texto publicado em 2014, *La incesante repetición (los 10 gestos y elementos formales más repetidos del arte de la acción)*, Ochoa argumenta contra o que considera gestos, materialidades e técnicas clichês da performance. Em sua crítica ela junta trabalhos de artistas distintos sem nem mesmo nomear os trabalhos e artistas citados, fazendo uma compilação arbitrária, baseada somente em identificar, arquivar, catalogar gestos ou elementos comuns. Entre os dez gestos mais clichês da performance citados por ela encontram-se, entre outros: o uso da nudez, uso de sangue, fazer “pintura vaginal”, usar alimentos ou

Parente, entre muitas outras performers, como sendo desafiadores de categorias identitárias puras ou essencialistas.

⁶⁴ Uma interessante problematização da noção de presença na arte da performance vem sendo trabalhada pelo filósofo Charles Feitosa em *Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia* (2018) e *A questão da presença na Filosofia e nas artes Cênicas* (2017).

fluidos no corpo, escritura corporal (escrever no corpo ou deixar que escrevam sobre este). Este artigo foi alvo de muitas polêmicas e de respostas, como a de Carlos Monroy (2014) e a de Bia Medeiros (2015).

A própria Ochoa (2015) deu-se ao trabalho de rebater tais críticas em artigo posterior.⁶⁵ O que interessa pontuar para os fins deste trabalho é que os argumentos de Ochoa quanto ao uso dos dez gestos clichês da performance não levam em consideração que o corpo é o lugar por excelência no qual se travam as principais batalhas que vivemos. Ochoa parece passar por alto, por exemplo, que a “bio-necropolítica” (LIMA, 2018) incide sobre os corpos e sobre as sexualidades. E que a modernidade/colonialidade e os discursos de verdade da ciência, da medicina e da Antropologia criaram ficções somatopolíticas como raça, diferença sexual, gênero, identidade sexual etc., além de múltiplas patologizações do ser baseadas na anatomia ou em escolhas pessoais de como usar as múltiplas capacidades corporais que temos.

Assim, não é o mesmo uma mulher fazer uso da nudez artística que um homem fazer uso de nudez. Numa performance artística, não é o mesmo que uma mulher negra fique nua que uma mulher branca o faça. Não é o mesmo que uma mulher gorda fique nua que uma magra o faça. Que uma lésbica fique nua não é o mesmo que uma heterossexual o faça. Que um homem gay fique nu não é o mesmo que um homem hetero o faça. Que uma lésbica negra fique nua não é o mesmo que uma lésbica branca o faça. Que um homem gay negro fique nu não é o mesmo que um homem gay branco fique nu.⁶⁶ Que uma pessoa com “deficiência” fique nua não é o mesmo que uma “não-deficiente” fique nua.⁶⁷

De forma que Ochoa, ao dizer que “o nu é a forma mais básica de conceber uma performance” (OCHOA, 2014, n.p.) parece ignorar, propositalmente ou não, que para muitas performers ficar nua não é um ato simples ou desprovido de problemáticas. Ochoa tenta matizar sua crítica dizendo que em algumas performance o nu é relevante. Como exemplo, cita a uma

⁶⁵ Por considerar que o debate gerado pelas réplicas e tréplicas a partir da publicação original de Ochoa contém importantes questionamentos para os estudos da performance, disponho os links, em ordem, a seguir:

<http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>

<http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-mala-leche-de-lo-light-al-re-formance/>

<http://esferapublica.org/nfblog/consideraciones-sobre-el-arte-del-performance/>

<http://bitacoradetextos.blogspot.com.br/2015/03/consideraciones-sobre-el-arte-de.html>

⁶⁶ É claro que algumas destas posicionalidades, como a questão da sexualidade, não serão necessariamente evidentes para o público. Entretanto, o objetivo aqui é chamar atenção para o fato de que cada corpo terá suas razões, facilidades ou dificuldades para realizar uma performance e que a relevância de seus atos não pode ser desvinculada da particularidade de seu corpo.

⁶⁷ As aspas correspondem ao fato de que, segundo a teoria da *Crip*, oposição binária entre uma pessoa com deficiência, ou descapacitada, e uma pessoa sem deficiência, ou capacitada, oculta o fato de que todos os corpos são “descapacitados” de entrada, e todos os corpos recorrem a técnicas e a próteses para “melhorar” sua relação com o mundo. A teoria *crip* questiona a normatividade e a naturalização dos corpos ditos capacitados.

ação de Marina Abramovic, defendendo o uso do nu em *Imponderabilia* (1977), que Abramovic fez com seu então parceiro de performance, Ulay. Logo após menciona que tal performance foi recriada diversas vezes, inclusive pela colombiana Maria José Arjona no MOMA em 2010, quando da exposição retrospectiva da obra de Abramovic. Ao não criticar o uso da nudez na re-performance do MOMA, Ochoa demonstra, sem expressá-lo, que escolheu um lado.

Poderíamos até tomar seu artigo como um ataque aos *performers* pobre mortais, escrito a pedido de grandes performers, estes sim criadores de “gestos originais”.⁶⁸ Pois, ora veja, na performance de Abramovic e Ulay, ambos estavam nus encostados cada um num lado do batente de uma porta estreita, pela qual os visitantes de uma galeria deveriam passar para entrar ou sair dela. Então a nudez ali tinha um sentido de gerar um toque ou um contato quase direto inevitável, e talvez incômodo, entre os corpos dos visitantes que queriam entrar e os corpos dos artistas, e isto para Ochoa era relevante. Entretanto, na re-performance no MOMA citada por Ochoa os espectadores não precisavam passar necessariamente, obrigatoriamente, entre Arjona e o outro performer que encontravam-se nus, um de frente para o outro, mas posicionados numa porta excessivamente larga que não necessariamente implicava na fricção entre os corpos. Para ter acesso às outras obras que se encontravam expostas em demais galerias do MOMA, os espectadores poderiam escolher passar por eles ou não. (FABIÃO, 2011) Ou seja, neste caso os visitantes não necessariamente deveriam passar “entre” um corpo considerado de mulher e um corpo considerado de homem para continuar seu percurso museístico.

Seria esse uso da nudez na re-performance de *Imponderabilia* (2010) igualmente “relevante” ao nu da performance “original”, feita 33 anos antes, na Itália? Somente se fosse por ser fiel à obra pois, devido à diferença no contexto espacial em que se deu a re-performance, a nudez da *Imponderabilia* apresentada no MOMA não possui a mesma carga provocativa que a performance “original”. Em um posicionamento que oscila entre conservadorismo e o moralismo, Ochoa afirma que, de forma geral, o uso da nudez “só pretende ocultar através do escândalo o tremendo vazio conceitual e formal que um trabalho possui” (OCHOA, 2014, n.p.). Para ela, seria nossa tarefa “ressignificar o corpo e deixar de fazê-lo de uma maneira tão simplista e vã”. (OCHOA, 2014, n.p.)

⁶⁸ Pois claro, Ochoa não condena tais gestos por si. Condena o que chama de uso vazio ou automático de cada um destes gestos. Em cada ponto cita artistas que o realizaram com grande maestria ou relevância: Abramovic é citada duas vezes, Zhang Huan também por duas vezes. Tania Bruguera, Shigeko Kubota, Carolee Schneemann, Peter Greenway, Dennis Oppenheim, Allan Kaprow, Francis Alys, Yves Klein, entre outros, também são citados. Curiosamente, Ochoa se insere neste pavilhão ao expressar através de um mea culpa que ela própria já se utilizou de mais de um destes gestos em seus trabalhos artísticos. Já para os pobres mortais ou estudantes de arte, ela deixa o conselho de avaliar bem a pertinência de cada material.

De forma que Ochoa parece ignorar que cada corpo é um corpo. Que, devido a colonialidade e a matriz de poder colonial, um gesto feito por uma pessoa branca pode ter distintas acepções que o mesmo gesto feito por uma pessoa negra. Que o contexto em que a pessoa realiza o gesto tem interferência sobre este gesto ou sobre como o mesmo será interpretado. Além de passar por alto que muitas performances, apesar de trabalharem com a materialidade política de seus próprios corpos, assim como de objetos e localidades, investem em um caráter abstrato ou não narrativo justamente para dar vazão à maior gama de interpretações possíveis.

Assim, compreender que cada corpo é um corpo e que cada corpo é marcado por uma série de eixos de diferenciação que se encontram dispostos em uma matriz de poder se mostra relevante para os estudos sobre a arte da performance. De maneira que a ideia-força “corpo-encruzilhada” que apresentarei mais adiante se mostra pertinente para âmbito da criação artística interessada em tecer ações que indaguem e problematizem a matriz de poder no qual os corpos criadores se inserem.

1.4 – Questões em torno de corpo, regimes de poder e arte no Ocidente

Em *Performance e Teatro, poéticas e políticas da cena contemporânea* (2009), ao apontar o que considera serem algumas das tendências dramaturgicas da arte da performance, Fabião destaca uma espécie de renúncia em performar personagens fictícios, em contraposição ao desejo de explorar características próprias, exibir seu estereótipo social, investindo em dramaturgias pessoais e por vezes biográficas. Como exemplo destas características próprias cita etnia, nacionalidade, gênero e outras especificidades corporais. Neste artigo, a autora pondera que a questão talvez não seja saber o quê é o corpo, em termos de forma ou função, e sim que “um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado”. (FABIÃO, 2008, p. 238) Proponho aqui que refletir sobre como o corpo tem sido definido e tratado em diversos campos de saber pode nos auxiliar a compreender a centralidade que o corpo cobra em algumas performances.

Definir o que é um corpo e que corpos são válidos, desde uma perspectiva não religiosa e sim secular, ou seja, científica e supostamente “neutra e objetiva”, é uma tarefa que a modernidade e seus projetos de mundo tomaram para si. A perspectiva científica, “neutra e objetiva” é historicamente uma perspectiva de origem moderna/colonial e capitalista. Não

podemos esquecer que modernidade/colonialidade são faces da mesma moeda. Havia objetificação de corpos antes do colonialismo, da modernidade e do capitalismo? Sem dúvida. Mas não ocorria nem se explicava da mesma forma. Havia escravização de pessoas antes do colonialismo, da modernidade/colonialidade e do capitalismo? Sem dúvida, mas não se dava nem se explicava da mesma forma. Havia desigualdade entre homens e mulheres antes? Sem dúvida. O que ocorre ao longo dos últimos séculos é que passa-se a legitimar certos corpos e a patologizar outros, passa-se a racializar/escravizar e generificar/subordinar pessoas sob um novo regime de verdade.

Na modernidade o corpo passa a ser definido por um regime de poder, de verdade e de subjetivação que deixa de ser teológico e passa a ser científico. Este regime de poder opera por uma ordem taxonômica que classifica os corpos por meio de categorias binárias opostas e hierárquicas. A taxonomia, aparato classificatório por excelência da modernidade, é também um aparato de produção de visibilidade que possui efeito performativo pois não “descreve” a realidade, e sim a produz quando a significa, demarca e delimita.

Por outro lado, existem diversas sociedades indígenas que sequer têm uma palavra específica para corpo pois não o concebem como algo separado da mente, nem do cosmos, nem do entorno. É o que aponta a antropóloga Sonia Maluf, no artigo *Corpo e corporalidades nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas* (2001). A “fabricação dos corpos” é uma noção muito importante no entendimento de várias cosmogonias ameríndias, para as quais, grosso modo, o corpo nunca é, sempre está sendo feito, o corpo é um processo. “O corpo ameríndio não é uma substância fixa dada pela ‘natureza’: o corpo não é um dado, mas é performado, praticado. É um conjunto de atitudes, de afecções, de modos de ser, de *habitus*”. (MALUF, 2011, p. 93) O corpo não é mero abrigo da natureza em um ser humano universal, genérico. Mas também não é um simples receptáculo de símbolos culturais pois possui papel ativo na produção da cultura e dos sentidos e reflexões sobre suas experiências vividas.

Então aqui, ao pensar *corpo*, quero pensar também experiências vividas e processos de subjetivação. Creio que esta abordagem possibilita uma aproximação à singularidade do corpo que performa, mas sem necessariamente aderir a um pensamento sobre tal performance como “autobiográfica”, pois por mais que experiências e informações pessoais sejam manejadas em cena, não se trata de um simples voltar-se para si. Interessa-me sair do registro de “performance autobiográfica”. O conceito de autobiografia tem sido largamente utilizado para referir-se ao uso de material ou informação pessoal na performance. No entanto, como vemos no artigo *Performance solo e o sujeito autobiográfico* (2001) de Ana Bernstein, a utilização do que comumente se considera material autobiográfico em performances ocorre de distintas maneiras

e muitas delas distanciam-se da concepção de autobiografia na qual está implícita um foco na vida individual da performer e uma afirmação da identidade do nome próprio.

Em *El Cuerpo del Artista* (2006) as teóricas Tracey Warr e Amelia Jones apontam algumas articulações entre a performance e os feminismos, ponderando que os pensamentos acerca do quê é o corpo, problematizações sobre como este é descrito e concebido, estão presentes tanto nas teorias feministas quanto na arte. (WARR, 2006) Para as autoras, a maior mudança do século XX está na transformação do entendimento de corpo, uma mudança no próprio estatuto de corpo. E nisto tem implicação diversos campos de saber, desde os Feminismos, passando pela Ciência e a Medicina, até a Filosofia, Antropologia, Psicologia. Estas mudanças agem causando uma erosão na noção de “eu” como forma finita e estável, contribuindo para desmoronar o projeto identitário da modernidade.

Seguindo as trilhas de Jones (2006), podemos pensar que se o corpo é o lugar onde o domínio público se encontra com o privado, onde o social se negocia e se produz, o corpo também transborda sentidos.⁶⁹ De forma que pensar a performance em articulação com o campo de saber constituído pelos feminismos parece estratégico, uma vez que uma das grandes contribuições dos discursos críticos feministas é reconhecer que vidas vivem em corpos. Pode parecer ingênuo e cansativo repeti-lo mas, considerando a tradição metafísica desencarnada que encampa o pensamento ocidental, capitalista e colonial moderno sobre gênero, raça e sexualidade, repetiremos: infelizmente, as vidas não valem o mesmo simplesmente porque são vividas em corpos que o sistema moderno colonial de gênero, com sua lógica categórica hierárquica, oposicional e binária, tratou de relegar a condições próximas ao “não-humano”. (LUGONES 2011, p.105) Assim, ao pensar sobre a arte da performance em contextos latino-americanos, também deveríamos observar este tipo de prática artística em articulação com teorias descoloniais, pois os efeitos da colonialidade incidem diretamente no corpo. Poderíamos dizer que, mais do que incidir, os efeitos da colonialidade atuam na produção dos corpos.

Ao atentar para o interesse de artistas da performance para com seu próprio corpo, deseja-se apontar para a emergência do enfrentamento aos dispositivos biopolíticos e necropolíticos da colonialidade neste campo artístico. Parece haver um reconhecimento por parte das artistas de que o corpo, como materialidade significativa, é continuamente forjado a partir de discursos e normas reguladoras que restringem seu pertencimento a determinado

⁶⁹ Jones propõe que o corpo “es el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido.” (Jones, 2006, p.20) Reconhecendo a importância da produção acadêmica de Jones para a história da arte, resolvi aqui desdobrar a proposição acima citada pois, se o corpo é o local onde o social se negocia, seria interessante pensarmos que é também o local onde, mais do que se adquirem, se transbordam sentidos.

sexo/gênero, a determinada raça, como sendo normal ou patológico, por exemplo. Reconhece-se o corpo como sendo sempre um corpo marcado pela ordem discursiva e simbólica do poder.

O corpo que serviu – e que ainda serve – aos propósitos do capitalismo, da colonização e da modernidade/colonialidade é o corpo racializado, sexualizado, generificado. Um corpo que serve ao propósito de produção da vida sob determinadas condicionais.

Há que se considerar que o importantíssimo escopo de pensamento de Foucault acerca da biopolítica, assim como os valiosos aportes filosóficos do pensamento de Preciado, às vezes deixam lacunas no que diz respeito a endereçar plenamente os efeitos da colonialidade e sua necropolítica. (LIMA, 2018)⁷⁰ Entretanto, o pensamento teórico-corporal de Preciado foi de grande importância para o desenvolvimento de diversas questões da investigação que aqui se apresenta. Foi importante, inclusive, para que a pesquisa partisse para outros paralelos, buscando um aprofundamento do pensamento feminista descolonial e feminista interseccional que possivelmente contrastam, em alguma medida, com seu próprio pensamento.

Em suas teorias acerca de sexo, gênero e sexualidade, Preciado opta por um viés transdisciplinar para analisar as variáveis entre poder, saber e corpo. Reflete sobre algumas genealogias somatopolíticas na modernidade, oferecendo um aparato conceitual para pensarmos os processos de naturalização do corpo, desde então até os dias de hoje. Para os fins desta pesquisa, seu pensamento interessa, pois nele relega-se um altíssimo valor à arte em geral e para a performance, em particular.

Como afirma em *Testo Yonqui* (2008), os sistemas de representação são o lócus onde se dá a produção da verdade. Este lócus possui um efeito performativo, ou seja, não descreve a realidade, e sim a cria quando a descreve, uma vez que a significa, demarca e delimita. Para Preciado os sistemas de representação são “científico-técnicos” e as práticas artísticas também estão dentro destes sistemas de representação que alinham poder, verdade corpo.

Apoiando-se nas teorias do historiador Thomas Laqueur e do filósofo da ciência Bruno Latour – para quem os debates científicos se dão no terreno da estética e no domínio da representação –, Preciado evidencia que arte e ciência trabalham com a mesma epistemologia político-visual. Em seus escritos, o valor relegado à arte é, assim, elevado a um nível político específico. Por meio de criações artísticas, produzem-se verdades e maneiras de subjetivação que não são menos importantes nem menos efetivas que as produzidas por outros campos, como

⁷⁰ Um interessante aporte sobre a relação entre os conceitos de biopolítica de Foucault e de necropolítica de Achille Mbembe (2018) é desenvolvido pela antropóloga Fátima Lima em *Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe* (2018).

as verdades científicas, clínicas ou psicológicas. Para Preciado a ciência é a nova religião da modernidade. Porque tem a capacidade de criar, e não simplesmente de descrever a realidade.

Mas não só a ciência tem esse poder performativo. A arte e o ativismo se parecem a ciências de laboratório. Também tem o poder de criar (e não simplesmente de descrever, descobrir ou representar) artefatos. A arte, a filosofia ou a literatura podem funcionar como contra-laboratórios virtuais de produção de realidade. (PRECIADO, 2008, p.33)

Um corpo não pode ser entendido, lido, classificado ou pensado como algo natural, preexistindo ao contexto no qual se insere. O conceito de biopolítica de Foucault que trata, sobretudo, de uma gestão e controle técnico, e em escala inédita, sobre a vida e os corpos, foi necessário para que Preciado propusesse a teoria de que não estaríamos mais operando somente por meio do modo disciplinar – e de controle – do regime da biopolítica, mas também em um regime farmacopornográfico. Este último seria o regime de poder atual que se sobrepõe, sem solapar inteiramente, o regime biopolítico e o regime tanato-político. Se para Foucault o corpo é concebido como o principal terreno de intervenção da biopolítica, para Preciado, o corpo é uma plataforma tecno-viva, um arquivo biopolítico e uma prótese cultural.

Para compreender melhor como foram se construindo as mudanças nos discursos sobre o corpo, é útil voltar brevemente às reflexões do sociólogo Marcel Mauss, datadas do início do século XX, nas quais propõe que o corpo é o primeiro objeto técnico do homem. No ensaio *As Técnicas do Corpo* (1934), ao analisar as técnicas corporais de distintas culturas, o sociólogo francês coloca à prova a naturalidade do corpo e explicita o caráter de artificialidade que nos constitui.⁷¹ A análise de Mauss sobre a dimensão social do corpo é interessante pois aponta para a dimensão histórica das técnicas corporais. Nesse sentido, educação e tradição conformam os corpos, pois é através destas que se transmitem as técnicas.⁷² Não há nada natural, nem mesmo uma maneira de andar. O que existem são técnicas e usos corporais, ou melhor, a adaptação do corpo ao uso que se pretende fazer dele. Técnicas e usos pertencem sempre a uma época e a um contexto cultural, sócio-político e econômico e devem ser compreendidas levando-os em conta. Essa reflexão nos leva a entender que não podemos nunca falar sobre o corpo, estamos sempre falando de/sobre *um corpo*.

Quase meio século depois de que o pensamento de Mauss sobre a dimensão social que constitui o corpo viesse à tona, Foucault fará uma significativa contribuição acerca das

⁷¹ O ensaio constitui a sexta parte do livro *Sociologia e Antropologia*, publicado postumamente na França em 1950. A obra conta com ensaios escritos por Mauss desde o início do século XX.

⁷² É neste sentido também que Diana Taylor (2013) pensa a performance como um ato de transferência.

dimensões sociais e históricas que estavam operando grandes transformações na carne dos indivíduos. Em *O nascimento da medicina social* (1979), Foucault observa que as concepções de corpo, vida e morte haviam mudado do século XIX em diante, em estreita relação com as mudanças econômicas e técnicas no que diz respeito à industrialização crescente e à explosão demográfica nos grandes centros. Durante os séculos XVII, XVIII e princípios do XIX, o capitalismo mercantil se apropria do corpo e de sua força de trabalho. Vestígios dessa apropriação voraz podem ser encontrados no sequestro de pessoas do continente africano, na escravização destas e de pessoas indígenas das Américas e no fenômeno de caça às bruxas no contexto europeu.

Em *Calibán y la bruja. Mujeres Cuerpo y Acumulación Originária* (2013), a escritora, teórica e ativista feminista Silvia Federici apresenta uma importante crítica ao aparato analítico de Foucault sobre a biopolítica, uma vez que este não explora a relação íntima entre biopoder, capitalismo e técnicas de poder específicas que diziam respeito ao disciplinamento do corpo das mulheres e sua relação com a nova organização econômica e social. Em suas análises, tanto Foucault quanto Karl Marx passam por alto que trabalho doméstico é trabalho não-remunerado e, assim, naturalizado, ignorando o trabalho de reprodução da mão de obra. Somente vêem o trabalho social, industrial.

A autora analisa a caça às bruxas na Europa em articulação com o cerceamento dos campos comuns operados pelo desenvolvimento do capitalismo mercantil. Federici entende o capitalismo como um permanente exercício de violência e subjugação da possibilidade de uma reprodução social autônoma. Este irá incidir principalmente sobre o corpo das mulheres – que se tornará um espaço de reprodução não-pago. Não bastasse o cerceamento dos campos comuns, o capitalismo, que se desenvolvia a passos largos, se apropriará também dos saberes e técnicas coletivas de gestão do próprio corpo, como os saberes e técnicas utilizados pelas “bruxas”, que segundo a autora eram possuidoras de conhecimentos que as possibilitavam controlar o próprio corpo no que diz respeito, por exemplo, ao uso, ou não, de sua fertilidade e, ainda, à interrupção voluntária de gravidez. A caça às bruxas, uma guerra contra as mulheres que durou pelo menos dois séculos, mais do que uma perseguição religiosa ou de cunho ideológico, teria sido uma perseguição econômica e uma usurpação dos seus saberes, que logo seriam privatizados e controlados pelo Estado.

Essa seria a preparação da passagem do regime soberano tanato-político, no qual o poder deixará de ser um poder de dar a morte, para um regime biopolítico, no qual o poder incide sobre a sexualidade e sobre o controle dos corpos. Neste, não mais se nega, limita ou expropria a vida, como no regime de poder precedente, o regime soberano. No regime biopolítico são

inventadas novas formas de gestão e controle da vida. Produz-se, em escala mundial, a vida. Não se trata mais de reprimir ou adestrar e, cada vez menos, de uma disciplina negativa.

Trata-se de vigiar as forças vitais, de otimizá-las; gerir e controlar as populações, de exterminá-las se for preciso, mas sempre “a favor da vida”. Há um claro interesse de gestão do corpo nacional, relacionado com as ideias de progresso características da modernidade. A lógica operante é uma lógica biológica/científica e não mais a lógica soberana/teológica. Através do iluminismo e do racionalismo científico – que irão inventar a ideia de “raça” – legitima-se, por exemplo, o racismo como mecanismo fundamental do estado moderno, já que é este que decide entre o que deve viver e o que deve morrer.

Quando se trata de gerir e controlar as populações, de otimizar as forças vitais, é sobre o corpo “individual” que incide o biopoder, e nisso uma grande constelação de autores concorda, ainda que discordem em diversos pontos sobre como essa incisão se dá, e o que se pode fazer a partir dela. Em *O Avesso do Nihilismo: Cartografias do Esgotamento* (2013), Peter Pál Pelbart debruça-se sobre o nihilismo contemporâneo e a biopolítica, destacando “o superinvestimento do corpo que caracteriza nossa atualidade”. (PELBART, 2013, p. 27) Em *O Corpo Como a Última Utopia* (2006), Francisco Ortega alerta para o fato de que a importância do corpo individual nas sociedades ocidentais desloca para o corpo um foco tão intenso de preocupação que “gera desinteresse pelo mundo”. (ORTEGA, 2006, n.p.)

Tal superinvestimento ou exagero de foco se dá porque o corpo é o território privilegiado de intervenção e das constantes atualizações do capitalismo, da colonização e da modernidade/colonialidade. Porém, é uma intervenção que já não precisa mais vir de fora como através das instituições disciplinadoras que operavam uma verdadeira ortopedia política, um exoesqueleto disciplinário. (PRECIADO, 2008) A intervenção, a vigilância e o controle sobre si agora partem do próprio sujeito, e é sobre a interioridade de seu corpo, sobre seus fluídos, seus processos biológicos e sua subjetividade que incide o farmacopoder.

Os sistemas de produção de subjetividade deixam de ser duros e externos, o que caracteriza o regime biopolítico disciplinar, através de arquiteturas exteriores ao corpo, para serem maleáveis e interiorizados, característicos do regime farmacopornográfico. E é para essa inserção mais radical no controle dos corpos, na gestão do sexo e da sexualidade que Preciado atentará ao propor sua concepção de corpo e da conformação deste por novas técnicas de saber e de representação visual, ou seja, de invenção da verdade.

Ao lançar uma mirada crítica ao corpo biopolítico, Preciado opta pela expressão *ficção somatopolítica* para falar de corpo⁷³. Segundo o filósofo, o corpo é o artefato biopolítico mais singular porque é uma ficção somatopolítica que tem a capacidade de estar vivo e de dizer “eu”. Assim, corpo não é um dado natural. Todo corpo se inscreve dentro do regime de somatopoder do qual é produto. Todo regime de poder é um regime político-visual.

Levando em conta as “tecnologias leves” de intervenção nas corporeidades e subjetividades disponíveis atualmente, Preciado aponta como pontos nodais de transição do regime disciplinar para o regime farmacopornográfico: o uso médico-científico da categoria de “gênero”, em 1947⁷⁴; a invenção e consumo massivo da pílula anticoncepcional a partir de 1960; a crise da AIDS dos anos 1980 e a maneira como tal crise foi encarada pelo estado. A gestão política e técnica do corpo, já apontadas por Foucault, são o novo negócio do milênio. Porém, mais que o corpo, o que é gerido é o sexo e a sexualidade. Por isso Preciado se aventura em uma análise *sexopolítica* da economia mundial. A biopolítica, como regime de controle social, teria tomado o sexo como objeto de gestão da vida, mas operaria agora “através de novas dinâmicas do tecnocapitalismo avançado”. (PRECIADO, 2008, p. 27)

É isso o quê para o autor configura a mudança do sistema de saber-poder disciplinar para o sistema saber-poder farmacopornográfico. Neste último há “uma articulação de um conjunto de novos dispositivos micro-prostéticos de controle da subjetividade com novas plataformas técnicas biomoleculares e midiáticas”. (PRECIADO, 2008, p.36) O regime farmacopornográfico se caracterizaria também pela vigilância médico-jurídica e pela espetacularização midiática através de técnicas digitais e informáticas de produção e difusão de informação.

Entretanto, a posição do filósofo é de que nunca há uma transformação total de um regime a outro, o que ocorre é uma superposição e articulações estratégicas, entre cada novo

⁷³ Ao dizer que somos ficções somatopolíticas, Preciado não está negando a realidade material dos corpos, mas adicionando o caráter de produção técnica-química e simbólica de nossos corpos, oriundo de técnicas farmacopornográficas (por exemplo, a pílula anticoncepcional) como ao caráter performativo dos processos corporais.

⁷⁴ O destaque dado à utilização médico-científica do termo gênero advém da importância da qual essa criação é consequência. Segundo Preciado, ao utilizar-se da categoria gênero, em 1947, John Money estaria demonstrando a capacidade de se intervir em um corpo como uma plataforma viva, ao contemplar a possibilidade de modificar tecnicamente o corpo do indivíduo para fabricar uma “alma” masculina ou feminina. Nesta visão, o sexo designaria a diferença anatômica e o gênero, a pertinência desse indivíduo a um grupo culturalmente reconhecido como masculino ou feminino. Resumidamente, gênero seria algo assim como “a alma”, ou o sexo psicológico, no qual se vislumbrava a possibilidade de se intervir tecnicamente. O manejo da noção de gênero como categoria sociocientífica teve efeitos problemáticos por operar através do mesmo sistema de oposição binária hierárquica: gênero masculino e gênero feminino. A ideia de Money era que através de intervenções na anatomia seria possível adequar às normas corpos desviantes destas, como corpos intersex.

regime de poder e os seus anteriores, como seria o caso do regime farmacopornográfico com o biopolítico/disciplinar e deste com seu precedente, o regime soberano ou tanato-político. Para Preciado, a mudança significativa entre o regime biopolítico/disciplinar e o regime farmacopornográfico, os dois regimes de poder mais próximos – no Ocidente –, se deve, sobretudo, à mudanças na concentração da gestão e no lócus de produção e verificação de verdade. No regime biopolítico/disciplinar, a produção e regulação das técnicas de verdade, de verificação e, conseqüentemente, as técnicas de produção de corpos e de subjetividades estão concentradas nas mãos da ciência e da medicina, e a gestão do corpo pertence ao Estado. Já no atual regime farmacopornográfico, tais técnicas concentram-se com mais intensidade nas mãos do livre-mercado. É assim que para Preciado o corpo se torna, por excelência, e de forma inédita, o espaço mesmo de produção de capital.

Porém, ainda que o livre-mercado jogue um papel importantíssimo, continua sendo a ciência com sua “autoridade material” (PRECIADO, 2008, p. 3) e status de religião universal de nossos tempos quem tem a capacidade de inventar artefatos vivos, já que incide sobre o corpo como uma plataforma tecno-viva. Preciado recorre a Latour para enfatizar o papel exercido pela imagem (científica e/ou artística) e seu caráter preponderantemente legitimador dos discursos científicos sobre os corpos, principalmente com os avanços tecnológicos nos aparatos de verificação visual da medicina ocorridos no início do século passado. Ambos autores reconhecem o poder performativo da ciência de “criar, e não simplesmente de descrever, a realidade”. (PRECIADO, 2008, p.33)

As teorias e estudos *queer*, transgêneros, transexuais e de deficiências são de enorme importância na teoria de Preciado, uma vez que permitem compreender as transformações intelectuais e filosóficas no que diz respeito ao entendimento do corpo. Tais estudos centram-se na análise discursivo-visual sobre os corpos, porém são fundamentalmente críticos ao âmbito da representação. Surgem nos anos 1980 nos Estados Unidos, justamente durante a crise da AIDS e de certa institucionalização e estatização do feminismo. Preciado ressalta que as políticas e teorias *queer* não pretendem delimitar o campo nem da crítica, nem da análise da representação e que tampouco esgotam o âmbito das teorias de gênero e da sexualidade.

A seu ver tais teorias contribuíram para uma revisão radical de questões centrais dos feminismos que devido à incorporação de certas demandas feministas nas políticas públicas acabaram sendo deixadas de lado, como é o caso de examinar a fundo o caráter político do corpo. Se seguirmos sua linha de análise pode-se dizer que noções fundantes do pensamento ocidental como os binômios homem/mulher; masculino/feminino; normal/patológico; heterossexual/homossexual só seriam inteligíveis como ficções biopolíticas que servem para

condicionar as possibilidades de existência num regime de poder que regula a vida, baseado no lucro e na soberania nacional. Tal regime de poder também regula possíveis desbordamentos ao hierarquizar tais noções. O que leva, conseqüentemente, a uma aposta pela identidade como amálgama entre singularidades.

Assim, o capitalismo produz, antes de qualquer coisa, identidades e modos de subjetivação. É um regime de poder que visa a reprodução de corpos aptos e úteis para produção da mais-valia. A questão das intervenções cirúrgicas e químicas em corpos cientificamente classificados como intersex serve bem para exemplificar como certos corpos são impossibilitados de existir (antes mesmo de que possam escolher, pois geralmente as intervenções são feitas logo após o nascimento) dada uma materialidade que desafia a lógica binária. Tais corpos são mutilados para garantir o binômio masculino/feminino⁷⁵.

Já os estudos de deficiência e as teorias *crip* trazem outras inquietações igualmente importantes para a análise defendida por Preciado porque definem o corpo como constitutivamente incapacitado. Todo corpo é incapacitado dada sua permanente relação com a técnica. Desde que se nasce até o envelhecimento sempre dependemos, todes nós, de técnicas e de próteses para sobreviver, o que nos torna a todes incapacidades, logo deficientes, desde sempre. A reavaliação da relação do corpo com a técnica e com as diversas próteses que utilizamos para nos relacionar com o mundo exige que repensemos o que é *um corpo* e desfaz as hierarquias entre corpos normais e deficientes.

Um dos pontos chaves da análise de Preciado é a atenção que o filósofo dispensa à arte, pois a(s) arte(s) fazem parte do regime de verdade e de subjetivação, regimes amparados pelos sistemas de representação que são tanto científico-técnico quanto artísticos. Preciado faz questão de enfatizar que todo regime de poder depende de um regime de verdade e de um regime de subjetivação, e reitera que todo regime de poder é um regime político-visual. Neste marco, a fotografia e o cinema, por exemplo, são considerados tecnologias potentíssimas de produção de visibilidade e de intervenção nas subjetividades. Intervir nas políticas de representação visual com corpos “não autorizados”, com corpos que deixam de ser objetos e passam a ser sujeitos, ou que desconstroem alguns dos já citados binarismos estruturantes da sociedade ocidental seria uma das principais tarefas das intervenções feministas de hoje em dia.

⁷⁵ É nesse sentido que Monique Wittig em seu livro *El pensamiento heterosexual* (1992) chega a afirmar que a heterossexualidade é um regime político e não simplesmente um prática sexual. Preciado, em suas teorizações sobre o corpo no regime farmacopornográfico, segue essa lógica afirmando que, além de um regime político, a heterossexualidade é um conceito econômico.

Para Preciado o corpo é, em última instância, um conjunto de decisões coletivas. E produto de intensas negociações. Isto porque, dado o processo de secularização do corpo na modernidade, os responsáveis por determinar o que vem a ser um corpo são a comunidade científica e o regime de representação visual hegemônico (regimes de produção e verificação da verdade, no qual as artes estão localizadas) em estreita articulação com as demandas do regime de poder (o governo e as leis) vigente. Logo, o corpo é uma ficção viva, efeito de um conjunto de técnicas de poder, de técnicas de representação e de técnicas de subjetivação.

Entretanto, o corpo não é simplesmente um dado passivo sobre o qual agem o bio e o necropoder. É também a potência mesma que torna possível a contestação das arestas bio-necropolíticas (LIMA, 2018) e farmacopornográficas de gestão e de definição que legitimam quais são os corpos aceitos. Mas, talvez, seja preciso que “o corpo” torne-se consciente destas arestas para, assumindo sua condição de artefato vivo, recuperar a potência de insurgir-se contra elas.

1.5 – Aportes do Feminismo Interseccional e do Feminismo Descolonial

Para refletirmos sobre como os feminismos, e o seu abrangente campo de estudos, podem contribuir com o pensamento e a prática da arte da performance temos de entendê-lo como algo mais do que um movimento político-social heterogêneo que busca a libertação e a igualdade “das mulheres”⁷⁶ ou uma teoria especializada na opressão “das mulheres”. O campo de conhecimento constituído pelos feminismos se firma como teoria crítica da cultura e é assim reconhecido em vários países e em diferentes contextos geopolíticos. Segundo Buarque de Hollanda (2001) o feminismo como área de conhecimento ganha reconhecimento teórico e estatuto acadêmico a partir da segunda metade dos anos 1970.⁷⁷

⁷⁶ Até porque, acompanhando o pensamento da teórica bell hooks em *Feminist Theory: from margin to center* (2000) as agendas políticas que pautam a libertação das mulheres como uma possibilidade de adquirir igualdade com os homens brancos da classe dominante deixa oculto que “a liberdade” dos homens brancos da classe dominante se assenta sobre privilégios sustentados pelo sistema de exploração e opressão de outros corpos.

⁷⁷A autora faz uma importante observação sobre a rápida institucionalização deste campo de estudos no Brasil. Para compreendermos a falta de interesse ou ignorância das “grandes universidades” do sudeste com relação à pertinência deste campo de estudos no Brasil, devemos ter em conta que “ao contrário dos outros países, a questão [...] da institucionalização dos centros sobre a mulher não foi tema de discussão ou preocupação. Parece ter acontecido de forma “súbita” e “natural”. Entretanto, observando a distribuição geopolítica destes centros e programas, podemos perceber que os bastiões acadêmicos da Universidade de São Paulo, Universidade de Campinas e da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que são os grandes centros formadores da área de letras, mostram-se ainda razoavelmente impenetráveis para as mulheres. Os programas de estudos feministas desenvolveram-se, na realidade, no nordeste, no sul e no centro-oeste, em universidades que estavam em processo de consolidação de suas pós-graduações”. (BUARQUE DE HOLLANDA, 2003, p. 18)

Estimular e propor pedagogias radicais e emancipatórias, que trabalhem desde perspectivas e epistemologias feministas me parece estratégico tanto para os processos criativos teatrais e performáticos quanto para os discursos acerca da imagem em cena. Durante minha graduação no bacharelado em interpretação do curso de Artes Cênicas da Unirio observei que o refinado tratamento dado ao corpo cênico e à interpretação cênica não era ancorado em questões relativas a gênero e raça por exemplo, marcadores sociais importantíssimos para o pensamento sobre os discursos do corpo e da imagem.

O teatro clássico, na cultura ocidental/ocidentalizada, tem uma longa tradição em querer representar a realidade, e logo “o Outro”. A representação “do Outro” – do diferente – como pertencendo a um amplo processo de colonização é uma das principais críticas trazidas pelos feminismos, principalmente pelos feminismos de cor⁷⁸ ou pelas “teorias de mulheres do terceiro mundo”, correntes nas quais se destacam autoras como Glória Anzaldúa e Trinh T. Minh-ha. Como afirma a cineasta e professora Trinh T. Minh-ha em *Difference: ‘a Third World Women Issue’* (1987), para alguns ouvidos o verdadeiro sentido da diferença é estranheza e incompletude. Criticando essa ideia, e vivendo como mulher de origem vietnamita nos EUA, Minh-ha afirma que “o entendimento da diferença é uma responsabilidade em comum [a todos nós] que requer o mínimo de força de vontade para começarmos a nos aproximar do desconhecido”. (MINH-HA, 1987, p. 10)⁷⁹

As perspectivas, teorias e práticas feministas que convocarei adiante buscam pensar corpo e diferença de forma localizada. Os estudos feministas de que esta pesquisa se vale não se pautam por categorias essencialistas ou ontológicas nem de raça, nem de sexo/gênero, nem de sexualidade. E não tem como foco olhar somente para a opressão de gênero ao propor suas argumentações. Fazem parte de um campo de conhecimento que vem produzindo alguns dos discursos críticos dos mais significativos do século XX.

Como aponta a cientista política Sonia Alvarez em *Feminismos Latinoamericanos* (1998), trata-se de um amplo, heterogêneo, policêntrico, multifacético e polifônico campo discursivo de atuação/ação. Mas não se trata somente de um campo que luta por direitos “iguais”, “equivalentes” ou “diferenciados”. Como afirma a socióloga Luiza Bairros em *Nossos Feminismos Revisitados* (1995), tampouco se trata de um equivocado entendimento de que as mulheres compartilham uma opressão comum. O aporte intelectual de muitas autoras e ativistas

⁷⁸ O Feminismo de Cor, forjado nos EUA, diz respeito a uma coalizão de sujeitas racializadas: negras, indígenas, asiáticas e latino-americanas.

⁷⁹ Tradução minha. No original: The understanding of difference is a shared responsibility, which requires a minimum of willingness to reach out to the unknown. (MINH-HA, 1987, p. 10)

negras exige que os feminismos “chapa branca” entendam que o quê compartilhamos não é uma opressão comum por sermos mulheres, porque tanto a raça quanto a classe, por exemplo, diferenciam o diagrama de forças e a incidência da opressão. O que compartilhamos é a luta pelo desmantelamento das estruturas de poder que sustentam um patriarcado racista, lesbofóbico, homofóbico, transfóbico, gordofóbico, classista, xenófobo e capacitista.

Os movimentos teórico-práticos do campo feminista no Brasil não ocorrem alheios aos movimentos dos outros países latino-americanos. Segundo a socióloga Ana Costa, autora de *O Movimento Feminista no Brasil* (2005), “no Brasil, bem como em vários países latino-americanos, a exemplo do Chile, Argentina, México, Peru e Costa Rica, as primeiras manifestações aparecem já na primeira metade do século XIX”, (COSTA, 2005, p.2) sendo a imprensa feminina o grande meio de divulgação de ideias feministas.⁸⁰

Curiosamente o termo feminismo – assim como diversos termos hoje utilizados pelos movimentos feministas, como gênero – tem sua origem no campo da medicina. Se pegarmos uma espiral do tempo encontraremos a origem da expressão feminismo no ano de 1871, empregada por um médico francês para aludir à feminização, através dos sintomas secundários, do corpo de homens acometidos por tuberculose. No ano seguinte seria usada por outro francês, Alexandre Dumas Filho para referir-se aos homens solidários à luta de mulheres sufragistas pelo direito ao voto. Não levou muito tempo para que o termo fosse ressignificado pelas mulheres que lutavam por seus direitos.

Os movimentos feministas são geralmente divididos em três ondas. A primeira dataria do século XIX e teria como pauta a igualdade de direitos políticos, como direito ao voto, à propriedade e ao divórcio. A segunda onda teria emergido na década de 1960 e envolveu uma problematização do caráter político do corpo, a afirmação da construção social do gênero amparada amplamente sobre a conceptualização de Simone de Beauvoir “não se nasce mulher, torna-se” em *O Segundo Sexo* (1949) e uma revolução comportamental e de experimentação da sexualidade. A terceira onda questiona a extrema centralização das teorias anteriores no eixo sexo-gênero, assim como problematiza o binarismo de gênero, o individualismo dos feminismos hegemônicos e sua inclinação à ideia de “opressão comum” entre as mulheres, o patriarcado a-histórico e demais universalismos. Segundo Buarque de Hollanda (2018) a terceira onda teria terminado em 1990, e estaríamos já na quarta onda impulsionada por uma

⁸⁰ A autora destaca a contribuição de Nísia Floresta, a incorporação das mulheres na indústria têxtil, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (em grande parte articulada por Bertha Luz, em 1922), a formação do Partido Republicano Feminista (em grande parte articulado por Leonida Daltro, 1918) e a conquista do voto em 1932/1934 como marcos importantes do desenvolvimento de movimentos feministas no Brasil, naquele momento fortemente aliados a pensamentos socialistas e anarquistas.

nova geração política mais autônoma e que preza mais pela ética do que pela ideologia. Algumas correntes do feminismo negro e do feminismo descolonial criticam esta divisão em “ondas”, pois esta não abarca a singularidade desses processos políticos no que diz respeito a experiência das mulheres negras. Segundo a antropóloga Ochy Curiel (2014) a divisão em ondas aponta para uma visão linear, única e eurocêntrica da história do feminismo.

As teorias feministas que interessam à esta pesquisa tratam de encarar a materialidade política dos corpos e as distintas relações de poder, diferença e desigualdade que historicamente atravessam e marcam os corpos. Duas correntes do pensamento crítico feminista se sobressaem no que diz respeito aos objetivos deste trabalho: as proposições dos feminismos interseccionais e dos feminismos descoloniais. Ainda que haja tensões entre essas duas correntes – que também possuem tensões internas e não se configuram como correntes homogêneas –, ambas serão mais mobilizadas ao longo do texto. Enfatizarei pontualmente algumas de suas proposições que podem ser úteis para quem trabalha especificamente com a arte da performance, com o corpo e a imagem cênica.

O Feminismo Interseccional pondera sobre a articulação dos eixos de diferenciação social – gênero, sexualidade, raça, classe, nacionalidade, etariedade, religiosidade, capacitismo etc. – e também critica a centralidade da categoria de gênero nas análises das teorias feministas, como pontua a cientista social Adriana Piscitelli em *Interseccionalidade, categorias de articulação e experiência de migrantes brasileiras* (2008). É necessário observar que as correntes teóricas do feminismo interseccional variam dependendo de como são trabalhadas outras noções fundamentais para as teorias feministas, como são as noções de diferença, desigualdade, poder, agência, privilégios e opressões. Apesar da ideia de interseccionalidade dos eixos de opressão e dos marcadores sociais de diferença ter sido anteriormente utilizada por autoras como Gloria Anzaldúa e Audre Lorde, o conceito e a teoria da interseccionalidade são formalmente atribuídos à advogada Kimberlé Crenshaw. O conceito de interseccionalidade atribuído a Crenshaw (1991) dá solidez e densidade às inúmeras críticas de feministas negras e racializadas ao essencialismo e universalismo das teorias feministas feitas por mulheres brancas de classe média ou alta.

A análise interseccional permite a percepção de que as categorias identitárias, os marcadores sociais ou eixos de diferenciação social elencados no início do parágrafo acima não existem de forma isolada nem *a priori*. Não podemos pensar o gênero como uma categoria pura, muito menos como uma categoria isolada de outros elementos que compõem nossa identidade e operam em nossa subjetividade. Porém, não podemos pensar identidade, e suas distintas dimensões, em termos de adição: gênero + raça + classe. A experiência de gênero de cada

pessoa está diretamente relacionada com seu pertencimento de raça, de classe, de nacionalidade, etc. Um importante aspecto da teoria de Crenshaw é que, além de demonstrar que não podemos pensar gênero, raça, classe etc. como categorias puras e isoladas, aponta que a articulação dos grandes eixos de diferenciação social também produz distinções intragrupo. Este aspecto das distinções intragrupo também já havia sido amplamente explorado por Anzaldúa em *Borderlands/ La Frontera* (2012) publicado originalmente em 1987 e por Audre Lorde em *Sister Outsider* (2007), publicado originalmente em 1984.

Em *A teoria da interseccionalidade nos estudos de gênero e sexualidades...* (2013), a psicóloga Conceição Nogueira se utiliza da metáfora de uma receita para pensar na interconexão entre os distintos componentes da identidade, pois ao final de uma receita todos os ingredientes estão presentes mas não são mais identificáveis em suas formas separadas e tampouco podemos voltar a ter esses ingredientes em suas formas originais. Já Crenshaw (2002) usa a metáfora de estradas que se cruzam, cada estrada correspondendo a um eixo de poder – como gênero, raça, etnia, classe etc. – para afirmar que apesar de muitas vezes estes serem vistos como separados, devemos perceber como estes se intersectam.

Essas vias são por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias. As mulheres racializadas e outros grupos marcados por múltiplas opressões, posicionados nessas intersecções em virtude de suas identidades específicas, devem negociar o tráfego que flui através dos cruzamentos. Esta se torna uma tarefa bastante perigosa quando o fluxo vem simultaneamente de várias direções. Por vezes, os danos são causados quando o impacto vindo de uma direção lança vítimas no caminho de outro fluxo contrário; em outras situações os danos resultam de colisões simultâneas. Esses são os contextos em que os danos interseccionais ocorrem – as desvantagens interagem com vulnerabilidades preexistentes. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Um problema relativo a ambas metáforas apresentadas é contribuir com a ideia de que gênero, raça, nacionalidade, etc. (os ingredientes ou as vias) existem em algum momento “em sua forma original”, ou seja, de forma pura. Para Crenshaw (1991), se não levarmos em conta a interseccionalidade podemos acabar em abusos devido a generalizações que colocam a identidade como existindo em camadas removíveis e separadas. Segundo Nogueira a abordagem interseccional é útil pois permite “fugir [...] do essencialismo (a pressuposição de

que todos os membros de uma determinada categoria são iguais porque possuem uma única qualidade em comum) e dos estereótipos”. (NOGUEIRA, 2013, p. 231)⁸¹ Em sua análise, seria preciso pensar a identidade como um processo situado dentro dos contextos sociais, existindo em correlação com as estruturas e instituições sociais, políticas e culturais.

No já citado artigo, Piscitelli (2008) recupera a historicidade do pensamento teórico feminista para introduzir o conceito de interseccionalidade. A autora, que ao utilizar a palavra performance três vezes ao final do texto parece sublinhar as relações entre performance e ênfase na importância da visibilidade da materialidade dos corpos, expõe distintas possibilidades de análises interseccionais. Define a interseccionalidade como “a multiplicidade de diferenciações que, articuladas ao gênero, permeiam o social”. (PISCITELLI, 2008, p. 263) E faz uma importante diferenciação entre duas linhas fundamentais de análise interseccional, uma que se caracterizaria por uma abordagem sistêmica, na qual a autora localiza a obra de Crenshaw, e outra que seria uma abordagem construcionista.⁸² Defendo que nesta divisão, uma abordagem do tipo construcionista seria mais eficaz para o trabalho em performance e artes do corpo, pois possibilita o entendimento de que nós nos fazemos sujeitos não só através de um poder soberano, negativo, e que “os marcadores de identidade, como gênero, classe ou etnicidade não aparecem apenas como formas de categorização exclusivamente limitantes.” (PISCITELLI, 2008, p. 268) Autoras como a já citada Anne McClintock (1995) e Avtar Brah (2006) são situadas por Piscitelli como parte da abordagem interseccional construcionista.

O pensamento da socióloga indiana Avtar Brah sobre a interseccionalidade é muito importante pois permite sair da dimensão da opressão como uma situação estanque. Desde a perspectiva expressa em *Diferença, Diversidade e Diferenciação* (2006), a autora busca pensar a diferença como categoria analítica. Ao se fazer perguntas simples e de refinada complexidade,

⁸¹ Neste artigo (2013) Nogueira faz uma breve explanação de metodologias orientadas para a análise interseccional, que podem ser de três tipos: abordagem anti-categorial, abordagem inter-categorial e abordagem intra-categorial. Não é o objetivo aqui destrinchar tais tipos de abordagem, mas visando tratar a interseccionalidade como ferramenta de trabalho e criação em performance, penso que as abordagens anti-categorial e inter-categorial são as mais interessantes, pois permitem uma desnaturalização das categorias identitárias, o que vai ao encontro do objetivo de muitas/os artistas que trabalham com performance e artes do corpo.

⁸² É útil lembrar que estes dois tipos de abordagem não estão relacionados com os três tipos de abordagem metodológica levantados por Nogueira (2013). Essa divisão entre análise sistêmica e análise construcionista estaria mais relacionada a como operam as noção de poder e de agência. Apesar do espaço não nos permitir aqui um detalhamento amplo sobre ambas abordagens, me parece importante frisar que as análises ou abordagens construcionista têm mais a contribuir para o pensamento artístico e pedagógico em artes da cena. Ao trazer análises que pautam a opressão não estou sugerindo a construção de performances ou cenas didáticas calcadas na relação simplista entre opressor/oprimido uma vez que este tipo de trabalho não me parece tão potente na medida em que só estaríamos a “revelar o [suposto] poder unilateral das representações sociais e as consequências materiais e simbólicas para os grupos atingidos pelos sistemas de subordinação”. (PISCITELLI, 2008, p. 268)

como: “como a diferença designa o ‘outro’? Quem define a diferença? [...] Como as fronteiras da diferença são constituídas, mantidas ou dissipadas? Como a diferença é interiorizada nas paisagens da psique?” (BRAH, 2006, p. 359), a autora abre passagem para pensarmos em epistemologias e pedagogias feministas que não estejam centradas somente no gênero, seja como eixo privilegiado de atenção seja como posição subordinada a priori. E isso porque Brah conceitua a diferença de quatro maneiras distintas: como experiência; como relação social; como subjetividade; como identidade.⁸³

A diferença como experiência reconhece a importância da experiência como um dos eixos conceituais dos feminismos. Sobre a importância da experiência na produção de conhecimento destaca o posicionamento de Brah de que a experiência não é um passe para o alcance direto da verdade. Esta ideia pode parecer contraditória à reivindicação da experiência como conhecimento válido do mundo, mas outras pensadoras como Bairros (1995), Donna Haraway (1995) e bell hooks (1993), também defensoras da importância da experiência, atentaram para o perigo da autoridade da experiência, apontando que é preciso ter cuidado para não cair em uma generalização que construa outros universalismos. A diferença como experiência seria melhor entendida como “uma prática de atribuir sentido, tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado”. (BRAH, 2006, p.360) A diferença como relação social revela a importância da contingência e da própria historicidade da noção (e das vivências) da diferença como diferença. Assim, segundo a autora, “a diferença como relação social pode ser entendida como as trajetórias históricas e contemporâneas das circunstâncias materiais e práticas culturais que *produzem as condições* para a construção das identidades de grupo.” (BRAH, 2006, p. 363, grifo da autora) Pensando a diferença como subjetividade, Brah pontua que ainda “precisamos de molduras conceituais que possam tratar plenamente a questão de que os processos de formação da subjetividade são ao mesmo tempo sociais e subjetivos”. (BRAH, 2006, p. 370) Por fim, na ideia de diferença como identidade:

Mas, se a identidade é um processo, então é problemático falar de uma identidade existente como se ela estivesse sempre já constituída. É mais apropriado falar de discursos, matrizes de significado e memórias históricas que, uma vez em circulação, podem formar a base de identificação num dado contexto econômico, cultural e político. (BRAH, 2006, p. 372)

⁸³ Estas distinções possibilitam paralelos com as pedagogias que a meu ver interessam ao trabalho em performance. Para um aprofundamento das distinções entre estas quatro maneiras de conceber a diferença ver Brah (2006).

O pensamento sobre as diferenças e sobre a articulação/interseccionalidade dos eixos de diferenciação social só tem a contribuir para a pedagogia da criação em performance. Por que as diferenças existem nos corpos, pelos corpos e em relação. É a partir do corpo que experimentamos e interpretamos o mundo. No citado artigo, Brah deixa brechas para pensarmos na importância da arte da performance no tratamento de questões de identidade e de diferença, como também na reprodução de estereótipos e/ou modelos racistas, sexistas, capacitistas etc. de representação do mundo.

Se a prática é produtiva de poder, então a prática é também um meio de enfrentar as práticas opressivas do poder. Essa, em verdade, é a implicação do insight foucaultiano de que o discurso é prática. De modo semelhante, uma imagem visual também é uma prática. A imagem visual também produz poder, donde a importância de entender o movimento do poder nas tecnologias do olho – artes visuais como a pintura e a escultura, prática do cinema e dança, e os efeitos visuais das tecnologias da comunicação [...]. De fato, o corpo inteiro, em sua fisicalidade, mentalidade e espiritualidade é produtivo de poder, e é dentro desse espaço relacional que desaparece o dualismo mente/corpo. (BRAH, 2006, p. 373)

É preciso que examinemos também as propostas do Feminismo Descolonial uma vez que as intelectuais e ativistas que se situam nesta corrente crítica conseguem expandir algumas limitações da lógica categorial com a qual o Feminismo Interseccional opera. De acordo com importantes intelectuais e ativistas dessa corrente, como María Lugones (2008; 2012; 2014) Ochy Curiel (2009; 2014), Yuderkys Espinosa Miñoso (2014; 2016), Brenny Mendoza (2014), entre muitas outras, o Feminismo Descolonial localiza-se no amplo espectro de feminismos críticos⁸⁴.

Em *Crítica a la Colonización Discursiva del Feminismo Occidental* (2014), Miñoso afirma que o feminismo descolonial é antes de tudo uma aposta epistêmica. Propõe-se, entre outras tarefas, a ser revisionista das epistemologias dos feminismos hegemônicos que gozam de um privilégio epistêmico graças a suas origens de classe e raça. Nesse sentido, se alia com muitos outros feminismos e recupera aportes importantes do feminismo negro, do feminismo do terceiro mundo, do feminismo indígena, do feminismo lésbico, do feminismo autônomo latino-americano, do feminismo comunitário, do feminismo interseccional, do feminismo pós-colonial, além de propor revisões críticas ao chamado feminismo materialista francês. Segundo

⁸⁴ Segundo Ochy Curiel, os feminismos críticos se diferenciam dos feminismos hegemônicos, predominantemente feitos a partir de uma ideologia branca que desconsidera seus privilégios de classe, de raça, de sexualidade e de geopolítica. Informação verbal disponível na conferência *El Feminismo Decolonial Latinoamericano y Caribeño. Aportes para las Prácticas Políticas Transformadoras* (2017): <https://www.youtube.com/watch?v=B0vLlncsg0>

a autora ao contribuir com o desenvolvimento da análise da colonialidade e do racismo, não como fenômeno mas como uma episteme intrínseca à modernidade e seus projetos liberadores, um dos aportes mais significativos deste feminismo é sua aposta “por avançar em uma epistemologia contra hegemônica atenta ao eurocentrismo, ao racismo e à colonialidade, já não só na produção de conhecimentos nas ciências sociais e humanas no geral, mas também dentro da teorização feminista”. (MIÑOSO, 2014, p. 7)⁸⁵ E isso implica questionar ativamente a pretensa opressão comum entre as mulheres.

Em certa medida o feminismo descolonial começa a se organizar como um campo de saber específico que trabalhará com teorias e ferramentas conceituais próprias a partir da análise crítica feita pela filósofa María Lugones em *Colonialidad y Género* (2008), sobre a ausência de uma sistematização referente à colonialidade do gênero nas teorias decoloniais do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) formado por pensadores como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, entre outros. O grupo M/C, que trabalha sobretudo partindo do conceito de colonialidade do poder de Aníbal Quijano, constata que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não desapareceram com a destruição do colonialismo. A singularidade do grupo M/C deriva de romper com as chamadas teorias pós-coloniais, desenvolvidas inicialmente por intelectuais do sul asiático e em voga nas academias estadunidenses e inglesas, para pensar como se dá a colonialidade nas Américas, no chão onde pisamos. Entretanto, muitos dos autores mais conhecidos da teoria de(s)colonial pouco se comprometem em atuar ativamente no território sobre o qual discursam.

De acordo com Maldonado-Torres (2007), a emergência da colonialidade do poder se dá no contexto da guerra, genocídio e conquista das Américas. Imprescindível para o sucesso do colonialismo e da colonialidade do poder é a ideia de raça. A empresa colonial e todo o projeto de mundo da modernidade não se sustentam sem a noção de raça. Maldonado-Torres afirma que as teorias estruturantes da modernidade estavam sub-repticiamente vinculadas com criação de formas de se estabelecer diferença que eram pautadas pelo mito da superioridade e da pureza de sangue da raça branca.

Desestabilizando o principal eixo conceitual do grupo, Lugones começa trazendo a perspectiva da interseccionalidade para debater o que considera a ideia totalizante de raça elaborada por Quijano, como raiz de onde emerge toda configuração moderna do poder e da exploração. Ao colocar que a colonialidade refere-se e se funda na classificação dos povos do

⁸⁵ Tradução minha. No original: por avanzar en una epistemología contra hegemónica atenta al eurocentrismo, el racismo y la colonialidad ya no sólo en la producción de conocimientos de las ciencias sociales y humanas en general, sino más bien dentro de la teorización feminista. (MIÑOSO, 2014, p. 7)

mundo em termos de raça, Quijano subvalora as distinções dicotômicas de gênero, ao mesmo tempo em que “hiperbiologiza” o gênero. Para Lugones (2008), a concepção de gênero utilizada por Quijano era inquestionavelmente biológica, além de não haver um entendimento por parte deste que o próprio significado de gênero pressupõe um dimorfismo sexual e está inscrito na lógica heterossexual, corroborando para uma distribuição heteropatriarcal do poder.

Sua proposta é expandir a ideia de sistema de mundo moderno/colonial com a qual o grupo M/C vinha trabalhando para pensar o *sistema moderno colonial de gênero* (LUGONES, 2014, p.935). Neste sentido, não se trata de uma simples adição da perspectiva de gênero à perspectiva das relações raciais como fundantes da modernidade/colonialidade. Porque segundo Lugones, a dicotomia central da modernidade/colonialidade se funda na distinção dicotômica hierárquica entre o humano e o não-humano e não somente na ideia de raça.

No descobrimento/ocultação das Américas as pessoas que aqui viviam – os diversos povos chamados de indígenas pelos europeus – foram consideradas como não-humanos, assim como as mais de dez milhões de pessoas sequestradas em África e trazidas para servir à escravidão e ao sistema de plantação moderno/colonial capitalista. Aqui, é elucidativo o pensamento de Braz França Baré, importante liderança indígena e fundador da Associação das Comunidades Indígenas do Baixo Rio Negro: “Se alguns dos nossos antepassados nos vissem no estado em que estamos e lhes perguntássemos por que eles há quinhentos anos viviam livres e tranquilos, certamente nos responderiam: ‘nós não éramos índios’”. (BARÉ, 2015, p. 40) Pessoas indígenas só foram vistas como “índios” porque não eram vistas como humanos. Humanos eram somente os europeus, homens, brancos. Esta dicotomia central entre humanos e não-humanos que funda a colonialidade veio acompanhada de outras distinções dicotômicas hierárquicas, como a dicotomia entre homens e mulheres.

o humano mesmo está dividido por dicotomias hierárquicas entre homem (europeu – depois branco – burguês na metrópole ou na colônia) e mulher (europeia – depois branca – burguesa na metrópole ou na colônia). O homem, ser humano superior na hierarquia de gênero é um ser de razão, um sujeito, mente em vez de corpo, civilizado, público. É o único ser ao qual se atribui a possibilidade de objetividade e imparcialidade que com o uso da razão permite o alcance de verdades universais. Não há nem conhecimento nem saber que não seja a produção da razão. A mulher, a única mulher que há, está subordinada necessariamente ao homem porque, de acordo com o pensamento moderno, está mais dirigida pela emoção do que pela razão, está mais próxima da natureza porque reproduz com o homem burguês a próxima geração de homens e mulheres, seres humanos, e ao mesmo tempo, reproduz o capital e raça. A mulher burguesa foi mulher e inseparavelmente humana por sua ligação reprodutiva com o homem moderno, precisamente porque reproduz capital e raça. Assegurar este legado requeria que a mulher burguesa fosse concebida como heterossexual, casta, sexualmente pura e passiva, relegada ao espaço

doméstico onde, graças a seu ser patológico (emocional), está capacitada para inculcar seu “conhecimento” aos filhos e somente aos filhos, antes da idade da razão. (LUGONES, 2012, p. 131)⁸⁶

Assim, Lugones explica que os não-humanos – pessoas indígenas e pessoas negras, colonizadas – não tinham “gênero”, ao contrário dos europeus civilizados. Ou seja, não eram entendidos em termos de homem e mulher e sim de macho e fêmea.

Necessariamente os índios e negros não podiam ser homens e mulheres, somente seres sem gênero. Enquanto bestas eram concebidos como sexualmente dimórficos ou ambíguos, sexualmente aberrantes e sem controle, capazes de qualquer tarefa e sofrimento, sem saberes, do lado do mal na dicotomia entre o bem e o mal, guiados pelo diabo. Enquanto bestas foram tratados como totalmente acessíveis sexualmente para o homem e sexualmente perigosos para a mulher. Mulher aponta então a europeias burguesas, reprodutoras da raça e de capital. (LUGONES, 2012, p. 130)⁸⁷

Transformar os colonizados/as em humanos, em homem e mulher, não era um projeto da empresa colonial. Tanto que a categoria “mulher colonizada” seria um vazio conceitual haja visto que no sistema-mundo moderno colonial de gênero as colonizadas (indígenas e negras) não eram mulheres e sim fêmeas. As mulheres (europeias e brancas) não eram colonizadas.

Para Lugones, a raça, o gênero e a sexualidade são categorias co-constitutivas da episteme moderna colonial e não podem ser pensadas por fora desta episteme – nem tampouco de maneira separada entre elas. (LUGONES, 2012) Seguindo seus pensamentos, considerar a

⁸⁶ Tradução minha. No original: Lo humano mismo está dividido por dicotomías jerárquicas entre hombre (Europeo-después blanco-burgués en la metrópolis o en la Colonia) y mujer (europea-después blanca-burguesa en la metrópolis o en la Colonia.) El hombre, el ser humano superior en la jerarquía de género es un ser de razón, un sujeto, mente en vez de cuerpo, civilizado, público. Es el único ser al que se le atribuye la posibilidad de objetividad e imparcialidad que con el uso de la razón permite el alcance de verdades universales. No hay ni conocimiento ni saber que no sea la producción de la razón. La mujer, la única mujer que hay, está subordinada necesariamente al hombre porque, de acuerdo al pensamiento moderno, está dirigida más por la emoción que la razón, está más cerca de la naturaleza porque reproduce con el hombre burgués a la próxima generación de hombres y mujeres, de seres humanos y, al mismo tiempo, reproduce el capital y la raza. La mujer burguesa ha sido mujer e inseparablemente humana por su ligazón reproductiva con el hombre moderno, precisamente porque reproduce el capital y la raza. Asegurar ese legado requirió que la mujer burguesa sea concebida como heterosexual, casta, sexualmente pura y pasiva, relegada al espacio doméstico donde, gracias a su ser patológico (emocional), está capacitada para inculcar su “conocimiento” a los niños y solamente a los niños, antes de la edad de la razón. (LUGONES, 2012, p. 131)

⁸⁷ Tradução minha. No original: Necesariamente los indios y negros no podían ser hombres y mujeres, sino seres sin género. En tanto bestias se los concebía como sexualmente dimórficos o ambiguos, sexualmente aberrantes y sin control, capaces de cualquier tarea y sufrimiento, sin saberes, del lado del mal en la dicotomía bien y mal, montados por el diablo. En tanto bestias, se los trató como totalmente accesibles sexualmente por el hombre y sexualmente peligrosos para la mujer. “Mujer” entonces apunta a europeas burguesas, reproductoras de la raza y el capital. (LUGONES, 2012, p. 130)

colonialidade de gênero seria, então, fazer uma análise da opressão de gênero racializada capitalista. E a possibilidade de prevalecer a essa colonialidade é o que vem sendo chamado de Feminismo Descolonial.

A modernidade organiza o mundo ontologicamente em termos de categorias homogêneas, atômicas, separáveis. A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade. (LUGONES, 2014, p. 935)

Mesmo reconhecendo a importância da teoria da interseccionalidade, as críticas à dimensão categorial do Feminismo Interseccional derivam daí. Quando diz que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade, Lugones quer chamar a atenção para o fato de que concebê-las de forma separada ou categorial – marcadores sociais, eixos de diferenciação – é ainda operar pela forma dicotômica hierárquica que informa a lógica da modernidade e das instituições modernas. A proposta não é deixar de “ver” a articulação das dicotomias categóricas através da qual opera tal lógica. Fazer isso seria ignorar a própria colonialidade do gênero. A indicação é que não podemos ficar somente nas categorias fossilizantes e objetificadas, que impedem aproximação aos processos de subjetivação de cada pessoa.

Ativista e antropóloga, Curiel (2014) corrobora esta crítica e adverte que mais do que trabalhar pelo viés da interseccionalidade devemos nos perguntar acerca de como historicamente foram produzidas as diferenças, ou os eixos de subordinação como raça e gênero, que impactam principalmente as mulheres racializadas e pobres. Nesse sentido, para Curiel “não se trata de descrever que são negras, que são pobres e que são mulheres, se trata de entender por quê são negras, são pobres e são mulheres”. (CURIEL, 2014, p.54)⁸⁸

Seria preciso compreender que o sistema moderno colonial de gênero se funda negando gênero às colonizadas. Apoiada em teóricas como Irene Silverblatt, Sylvia Marcos, Oyeronke Oyewumi, Lugones (2008) sustenta que antes da invasão colonial, as formações sociais encontradas nas Américas, assim como em outras culturas como a Yorùbá, não trabalhavam com a ideia de gênero no sentido dicotômico hierárquico e relativo a um dimorfismo sexual. Havia dualidade fluida. Assim, Lugones sugere pensar o gênero nas Américas como uma imposição colonial articulada à ideia de raça.

⁸⁸ Tradução minha. No original: No se trata de describir que son negras, que son pobres y que son mujeres; se trata de entender por qué son negras, son pobres y son mujeres. (CURIEL, 2014, p. 54)

Dar-se conta da colonialidade – do poder, do saber, do ser, do gênero – é dar-se conta da desumanização, da redução de seres humanos a animais, e conseqüentemente a sua inferiorização numa sociedade humano-centrada. A colonialidade do saber é um conceito desenvolvido por Eduardo Lander (2000) que se refere a uma racionalidade técnico-científica que se assume como o único modelo válido para a produção de conhecimento. Nesse sentido o saber deve ser neutro, objetivo, universal e positivo. Santiago Castro-Gomez (2007) aprofunda este conceito afirmando que este tipo de saber afirmava-se como sendo construído desde *el punto cero*, um ponto único e privilegiado desde onde se poderia traduzir e documentar com fidelidade a natureza e o mundo social. Assim, a relação modernidade/colonialidade constrói uma superioridade epistêmica e política do Ocidente sobre o resto do mundo. A colonialidade do ser é um conceito desenvolvido por Maldonado-Torres (2007) que busca explicar os efeitos da negação do ser (Dasein) na subjetividade dos povos colonizados. O filósofo afirma que a negação do ser, ou a dúvida sobre a humanidade de pessoas consideradas indígenas e negras, foi a justificativa para escravizar essas populações, expulsá-las de suas terras ou simplesmente assassiná-las.

Segundo Lugones (2014), ao considerar a colonialidade do gênero, e as múltiplas dimensões da colonialidade, nossa única possibilidade de sobrevivência como seres colonizados e marcados pela diferença colonial seria habitar esse lócus fraturado.

[...] habitar plenamente esta fratura, esta ferida, onde o sentido é contraditório e, a partir desta contradição, um novo sentido se renova.
(LUGONES, 2014, p.946)

Aqui começamos a identificar mais nitidamente o que o feminismo descolonial apresenta em distinção a análises feministas interseccionais. A proposição feminista descolonial pede que vejamos a diferença colonial como co-constituente de nossos seres. Seguindo Lugones (2014) a diferença colonial seria o espaço, tanto imaginário quanto físico, onde a colonialidade do poder é exercida. Mas também desde onde se negocia, se adapta, se desconsidera ou se integra a ela.

Adaptação, rejeição, adoção, desconsideração e integração nunca são só modos isolados de resistência, já que são sempre performados por um sujeito ativo, densamente construído pelo habitar a diferença colonial com um lócus fraturado. (LUGONES, 2014, p. 949)

O que o Feminismo Descolonial sugere é que nos movamos das leituras sociocientíficas objetificadas para leituras que consigam compreender as subjetividades ativas e as realidades

vividas. E que vejamos a concretude da colonialidade mas também as resistências, as formas como os corpos localizados e as pessoas palpáveis resistem a esta colonialidade. Para Lugones é preciso ver a multiplicidade da fratura do lócus e sair de compreensões fossilizadas que pouco ajudam no entendimento de como cada ser resiste e habita este lócus fraturado.

Sem a tensa multiplicidade, vemos somente a colonialidade do gênero como algo já dado ou uma memória congelada, uma compreensão fossilizada do ser-em-relação a partir de uma noção pré-colonial do social. Parte do que vejo é movimento tenso, pessoas se movimentando: a tensão entre a desumanização e a paralisia da colonialidade do ser, e a atividade criativa de ser-sendo. (LUGONES, 2014, p. 949)

A oposição à colonialidade é uma prática cotidiana, inscrita nos mais distintos âmbitos sociais. A descolonização, a atividade criativa do ser-sendo e os modos de resistência à colonialidade do poder, do saber e do ser e do gênero são práxis. São caminhos para se andar. São pontos de partida e não de chegada. São modos de viver.

Não se resiste sozinha à colonialidade do gênero. Resiste-se a ela desde dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada e que pode compreender os atos de alguém, permitindo assim o reconhecimento. Comunidades, mais que indivíduos, tornam possível o fazer; alguém faz com mais alguém, não em isolamento individualista. (LUGONES, 2014, p. 949)

É com essa aposta em mente e com a compreensão de que a coalizão deve se dar no ponto da diferença que Lugones termina este artigo intitulado *Rumo ao feminismo descolonial* (2014). Inspirada por autoras feministas como Audre Lorde e Chela Sandoval sua proposição é a de que busquemos acionar a consciência oposicional de uma erótica social. Trabalhar desde as diferenças sob uma lógica da coalizão e não sob uma lógica dicotômica. Como saber que estamos fazendo isso?

As perguntas proliferam neste momento e as respostas são difíceis. Elas requerem colocar, novamente, a ênfase em metodologias que se adequam a nossas vidas, de maneira que o sentido de responsabilidade seja máximo. Como aprendemos umas das outras? Como faremos isso sem nos causar dano, mas com a coragem de retomar a tessitura do cotidiano que pode revelar profundas traições? Como nos entrecruzarmos sem assumir o controle? Com quem fazemos esse trabalho? O teórico aqui é imediatamente prático. Minha própria vida – as maneiras de usar meu tempo, de ver, de cultivar um pesar profundo – é animada por uma grande ira e dirigida pelo amor que Lorde, Emma Pérez e Sandoval nos ensinam. Como praticamos umas com as outras, engajando-nos em diálogo na diferença colonial? (LUGONES, 2014, p. 950)

Ao longo dos últimos dez anos trabalhando com a arte da performance, enquanto atuadora, pesquisadora e espectadora conheci e aprendi de pessoas que cotidianamente desafiam a lógica da colonialidade, subvertendo principalmente a colonialidade do saber, do ser e do gênero. Por me sentir participando de alguma maneira desse processo, me sinto impelida a estimular que os estudos da performance e as artes da cena no geral se comprometam a trabalhar a fundo em processos de descolonização. Por entender que os eixos de diferenciação social são categorizações problemáticas e performativas, mas que deixam marcas nos corpos e subjetivam cada pessoa de forma singular, é que propõe-se pensar o corpo-encruzilhada como um “referencial precário” (FABIÃO, 2011) para os estudos da performance, os discursos do corpo e da imagem.

1.6 – Assentando o corpo-encruzilhada

Viver nas fronteiras significa que você
 Não é nem hispana índia negra espanhola
 Nem gringa, você é mestiza, mulata, cabocla, vira-lata
 Encurralada no fogo cruzado entre os campos
 Enquanto carrega todas as cinco raças nas costas
 Sem saber para que lado correr, de que lado fugir;
 Viver nas fronteiras significa saber
 Que a índia em você, traída por 500 anos,
 Não fala mais com você
 Que as mexicanas te chamam de judas, traidora
 Que negar a parte Anglo de si
 É tão ruim quanto negar a Índia ou a Negra;
 Quando você vive na fronteira
 As pessoas andam através de você, o vento rouba sua voz,
 Você é a burra, a idiota, o bode expiatório,
 Precursora de uma nova raça
 Metade e metade – ambos mulher como homem, e nenhum – um novo gênero;
 Viver nas fronteiras significa
 Colocar pimenta na sopa do leste europeu,
 Comer tortillas de trigo inteiras,

Falar Tex-Mex com sotaque do Brooklyn,
 Ser parada por *la migra* nos postos de controle da fronteira;
 Viver nas fronteiras significa que você teve que lutar muito para
 Resistir ao elixir de ouro que te acena de dentro de uma garrafa
 Não puxar o gatilho,
 Afrouxar a corda que esmaga o vazio da sua garganta;
 Nas fronteiras
 Você é o campo de batalha
 Onde os inimigos são parentes
 Você está em casa e é estrangeira
 As disputas fronteiriças foram estabelecidas
 E a chuva de tiros estilhaçou o telhado
 Você está ferida, perdida em combate,
 Morta, resistindo;
 Viver nas fronteiras significa
 Que moinho com os dentes brancos de navalha quer raspar
 Sua pele vermelha-oliva, esmagar o cerne, seu coração,
 Te socar, te beliscar, te achatar feito um rolo,
 Cheirando a pão branco, porém morta;
 Para sobreviver às fronteiras
 Você deve viver sem fronteiras
 Ser uma encruzilhada.

To live in the borderlands means you – Gloria Anzaldúa, 1987

O poema acima compõe o livro *Borderlands/La Frontera* (2012), obra na qual a escritora e artista da palavra Gloria Anzaldúa dedica-se a refletir sobre uma nova consciência que estaria se formando. Uma consciência que trabalha com a ambiguidade, desde a contradição. Uma consciência que não só tolera a ambiguidade mas que a transforma em outra coisa. Uma consciência que habita as fronteiras e as fendas. Adverte que não se trata de juntar partes separadas nem tampouco de um equilíbrio entre forças opostas.

Como mestiza, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de

todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me rejeita; mas sou de todas as raças porque a *queer* em mim existe em todas as raças.) Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/à outro/a e ao planeta. *Soy un amasamiento*, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e dá-lhes novos significados. (ANZALDÚA, 2005, p.707-708)

Esta nova consciência, chamada por Anzaldúa de consciência fronteira, também não é algo ao qual chegemos sem passar por uma dor intensa. Seguindo seus pensamentos o trabalho desta consciência passa por desmontar as dualidades hierárquicas coloniais e “de mostrar na carne e através de imagens no seu trabalho como a dualidade pode ser transcendida”. (ANZALDÚA, 2005, p.707) Acompanhando suas proposições vitais e seu pensamento crítico-poético, a perspectiva de encruzilhada se adensa não para suavizar hibridismos, como o operado pelo multiculturalismo de corte neoliberal, mas sim para localizar as fronteiras e o encontro, ainda que conflitivo, com os mundos possíveis.

“O corpo dela, a encruzilhada, uma frágil ponte, não pode suportar as toneladas de carga que o atravessam.” (ANZALDÚA, 2012, p. 96)⁸⁹

Suas formulações nos ajudam a pensarmos em nossos corpos – territórios ocupados, racializados, generificados, nacionalizados, etc. – como um espaço no qual parasitam categorias naturalizadas como opostas, mas que podemos fazer deste espaço uma plataforma de enunciação para expressar as singularidades e complexidades que nos compõe e com as quais, inevitavelmente, fazemos corpo. Sua metáfora da fronteira, mais do que um espaço geográfico, denota o espaço limítrofe no qual elementos herdados, adquiridos, impostos e, muitas vezes, presumidamente opostos não se obliteram, nem se subsumam a algo maior, mas combinam-se em formas únicas e inesperadas. A fronteira aqui é o corpo e cabe a nós habitá-lo e reocupá-lo.

⁸⁹ Tradução minha. No original: Her body, a crossroads, a fragile bridge, cannot support the tones of cargo passing through it. (ANZALDÚA, 2012, p. 96)

“Seu corpo é uma encruzilhada. A mestiça deixou de ser o bode expiatório para se tornar a sacerdotisa mor nas encruzilhadas.” (ANZALDÚA, 2012, p. 102)⁹⁰

Ao convocar aqui a ideia de corpo-encruzilhada, o faço permeada pelos pensamentos de distintas autoras, Anzaldúa é apenas uma delas. A ideia de corpo-encruzilhada alude para a chave de pensamento da teoria feminista interseccional sobre o entrecruzamento dos eixos de diferenciação social (gênero x raça x classe x nacionalidade x sexualidade x religiosidade x etarismo, capacitismo, etc.) que marcam o corpo e o expõe a situações de opressão ou privilégio, dependendo do contexto e da forma como usamos/usam essas marcas. Como vimos acima, a análise feminista interseccional argumenta que as categorias identitárias não existem de forma isolada nem *a priori*. Logo, a importância das experiências vividas de pessoa será sempre única e deverá ser levada em consideração. Para a interseccionalidade o contexto tem papel determinante, portanto presta-se atenção à sempre instável imbricação entre privilégios e opressões. Análises que minimamente não levem a interseccionalidade em conta não conseguirão abarcar as formas particulares de subordinação – nem as possibilidades de agência e resistência – dos indivíduos.

Com a ideia de corpo-encruzilhada deseja-se remeter ainda ao choque entre o fluxo de desejos, a necessidade de lhes dar passagem e construir paisagens para os processos de singularização versus o enrijecimento causado pela camisa de força de essencialismos identitários, com suas normas, tradições e maneiras corretas de existir. Parece-me útil para ajudar a pensar na coexistência de contradições nas pessoas, contradições que são operadas e/ou sentidas *no, pelo, através, com* o corpo. O corpo-encruzilhada habita as fronteiras e a rachadura – *la grieta* – de que nos fala Anzaldúa, mas também o lócus fraturado de que nos fala Lugones ao propor um feminismo descolonial

O lócus fraturado inclui a dicotomia hierárquica que constitui a subjetificação dos/as colonizados/as. Mas o lócus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as.
(LUGONES, 2014, p. 943)

Além disso, corpo-encruzilhada alude ainda à ideia de movimento, já que é na encruzilhada que caminhos perpendiculares e inesperados se encontram. Agô, Laroîê Exu. Em

⁹⁰ Tradução minha. No original: Su cuerpo es un bocacalle. La mestiza has gone from being the sacrificial goat to becoming the officiating priestess at the crossroads. (ANZALDÚA, 2012, p. 102)

Performances da Oralitura (2003) a poeta e teórica da performance Leda Martins nos convida a ver a encruzilhada a partir da concepção filosófica nagô/iorubá, assim como da cosmovisão de mundo das culturas banto. Nesse sentido, a autora coloca que a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento. Martins afirma que, no que tange a esfera do rito e da performance, a encruzilhada é o lugar das “interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 2003, p. 70) Seguindo-a, podemos entender a encruzilhada como um lugar terceiro, uma “geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais”. (MARTINS, 2003, p. 70)

Outra perspectiva que contribuiu para pensar como a ideia-força de corpo-encruzilhada pode servir aos estudos da performance chega através do pensamento da filósofa e cineasta Angela Donini. Partindo da psicologia, da filosofia, dos estudos da subjetivação, do cinema e das relações entre arte e política, em sua trajetória de pesquisa tem se mostrado importante questionar as imagens hegemônicas que nos habitam. Em *escavação nas ruínas do corpo vivo* (2017) Donini observa que existe um repertório de imagens que foram sendo injetadas como verdade em nossos corpos. De forma que questionar as imagens hegemônicas que nos habitam se faz necessário para que possamos acessar outros repertórios de imagens e assim mudar/reocupar as metáforas extenuantes que foram aplicadas aos nossos corpos. Seus apontamentos têm enfatizado que é preciso descolonizar não só nossos pensamentos, nossos corpos e nossos gestos, mas também as imagens e inconscientes que nos habitam. Por isso ela nos propõe pensar que

Ao situarmos os corpos como encruzilhadas fazemos a proposição das encruzilhadas que incidem nas trajetórias de vida como platôs (zonas de intensidade contínua) para encontrarmos ancoragem. Subvertendo a ideia de encruzilhada como ponto onde se deve tomar decisões e considerando a bifurcação que se apresenta na encruza como um repertório de mundos possíveis. (DONINI, 2017, p. 137)

Os aportes de Donini me estimularam a matizar a ideia-força aqui proposta, possibilitando pensar o corpo-encruzilhada de forma menos macropolítica e menos identitária. Sua proposta é olhar para as forças que nos atravessam ao invés de somente olhar para as formas que nos compõe. Seu viés de pensamento sugere também pensar nos estados de vulnerabilidade que ao serem acessados de forma coletiva possibilitam proximidade e alianças com outros mundos.

Nesse sentido, as artes da cena teriam um potencial imenso a contribuir com a práxis descolonial, pois trabalha-se com imagens, corpos e gestos que produzem narrativas e pensamentos capazes de incidir nos permanentes processos de descolonização das subjetividades. Perceber o corpo-encruzilhada seria implicar o corpo tanto na performance quanto no cotidiano da vida com uma consciência expandida sobre os enredamentos de mundo que nos dão contorno, podendo assim refletir criticamente sobre estes e tecer alianças afetivas para habitar o próprio corpo.

A noção de corpo-encruzilhada pode ser útil para que as pessoas que desejam trabalhar com a arte da performance utilizando suas experiências e seu o corpo como suporte possam refletir sobre o que está em tensionamento no seu corpo, sobre como este tem se subjetivado e em que encruzadas busca dar densidade às suas paisagens existenciais. Inspirada pelas ideias de Martins (2013) e de Donini (2017), proponho que habitar o corpo-encruzilhada seria uma maneira de encontrar uma *ancoragem instável*, uma atitude que nos possibilita simultaneamente encontrar centro e descentramento.

O interesse na pedagogia para a criação de performances e de ativismos no campo da arte e da educação está bastante relacionado à atenção ao que proponho pensar como *corpo-encruzilhada*, pois a meu ver tal atenção permite que por meio da performance desenvolvam-se poéticas em que se consiga trazer a tona às intersecções que operam em cada corpo, sempre com atenção ao modo contextual como estas agem, convocando a agência de quem faz a ação no sentido em que esta pessoa se lança em um ato inerentemente político ao entrelaçar suas experiências de vida com a história cultural, política e socioeconômica que ferve sob sua pele.

2 – Pedagogias que levam à encruzilhada – coletivos, processos de criação e ativação do corpo

A ocupação de nossos corpos pela colonização e a colonialidade que segue presente e vibrando dentro de nós urge o trabalho de descolonização corporal. Esta meta final de descolonização corporal desde a performance não é pretender alcançar uma chegada e sim entrar em um processo de vida e de devir e descolonizar. (CHÁVEZ, 2015, p. 91)⁹¹

Partilho com uma manada de *outridões* ganas de imiscuir o corpo em todos os processos de vida. Parece que o corpo está lá mas, mesmo reconhecendo o superinvestimento do corpo na atualidade, (PELBART, 2013) nossas relações com o mundo são altamente descorporificadas. São descorporificadas pela cegueira com relação ao outro, pelo universalismo abstrato, pela objetividade científica neutra, pelas opressões e segmentações causadas pelo sexismo, pelo racismo, por preconceitos de classe, por xenofobia, etc. Onde não há afeto, não há corpo. Geralmente a afetividade é colocada como pertencente ao corpo e a racionalidade como pertencente à mente. Considerando o próprio contexto acadêmico em que está pesquisa se dá, faço coro com antropólogo mexicano Patricio Guerrero Arias que afirma que precisamos “corazonar el conocimiento”. (GUERRERO ARIAS, 2010)⁹² Assumir o conhecimento desde o corpo e desde o coração. Isto poderia servir a processos pedagógicos e de ensino-aprendizagem dos mais variados, e não somente ao campo da antropologia ou do processo de ensino e criação artística. Porém, nos toca aqui pensar em arte e, mais especificamente, na arte da performance.

Diversos pesquisadores da arte da performance no Brasil, como o grupo de pesquisa *Corpos Informáticos*, coordenado pela professora e performer Bia Medeiros, vêm há anos publicando livros e artigos que sistematizam suas formas de criar, ensinar e fazer performance.

Que metodologia, quando se buscou por semanas inteiras enceradeiras e aspiradores de pó em ferros velhos empoeirados, risco de tétano, demasiada poeira, alguma gosma de larvas transportadas nas costas e muitas gargalhadas?

⁹¹ Tradução minha. No original: La ocupación de nuestros cuerpos por la colonización y la colonialidad que sigue presente y vibrando adentro de nosotros urge el trabajo de descolonización corporal. Esta meta final de la descolonización corporal desde la performance no es pretender alcanzar una llegada, sino entrar en un proceso de vida de devenir y descolonizar. (CHÁVEZ, 2015, p. 91)

⁹² De acordo com Guerrero Arias (2010), *corazonar* as epistemologias hegemônicas é fazer frente à colonialidade do saber. Uma das consequências mais graves da colonialidade do saber foi negar a afetividade no conhecimento e a ausência de ternura na academia. *Corazonar* o conhecimento não seria negar a razão, mas dar afetividade à inteligência.

Que história ou teoria para o descompassado desejo de estar face a face com o aqui e agora já apagado? (MEDEIROS, 2011, p. 16)

Arriscando uma resposta para esta pergunta retórica, eu diria que o campo da criação artística, e principalmente a performance, pode ganhar muito em potência ao ser permeado por epistemologias feministas afinadas com perspectivas descoloniais. A aposta que aqui faço é em direção a uma sistematização pedagógica implicada por conhecimentos feministas e descoloniais acerca das relações entre colonialidade, subjetividade, corpo e marcadores sociais de diferença, aposta que pode adensar e arejar nossas formas de aprender, ensinar e criar performances.

A ênfase crítica que as teorias descoloniais colocam sobre a colonialidade do saber indica que podemos – e talvez devêssemos – buscar outras formas de nos relacionar com o conhecimento e com a produção de saberes. Ochy Curiel (2014) sinaliza que uma das características principais da colonialidade do saber é assumir que a alteridade e a diferença colonial são objetos de investigação. Mas o que se faz geralmente é colonização discursiva e violência epistêmica, uma vez que se toma mulheres negras, pobres, indígenas, migrantes e do terceiro mundo como objeto de pesquisa sem que se questione os privilégios e o lócus de enunciação de quem faz a pesquisa. Assim, Curiel adverte que o descolamento com relação à colonialidade do saber implica várias questões em relação ao conhecimento que se produz, como se produz, para que e para quem se produz. Sobre o reconhecimento e a legitimação dos saberes subalternizados, “outros”, a autora observa que este reconhecimento não pode ser empregado para limpar as culpas epistemológicas.

Não se trata de citar feministas negras, indígenas, empobrecidas para dar o toque crítico às investigações, aos conhecimentos e aos pensamentos que se constroem. Trata-se de identificar conceitos, categorias, teorias que surgem desde experiências subalternizadas, que são geralmente produzidas coletivamente, que têm a possibilidade de generalizar sem universalizar, de explicar distintas realidades para romper com o imaginário de que estes conhecimentos são locais, individuais, sem a possibilidade de serem comunicados. (CURIEL, 2014, p. 57)⁹³

⁹³ Tradução minha. No original: no se trata de citar feministas negras, indígenas, empobrecidas, para dar el toque crítico a las investigaciones y a los conocimientos y pensamientos que se construyen. Se trata de identificar conceptos, categorías, teorías que surgen desde las experiencias subalternizadas, que son generalmente producidas colectivamente, que tienen la posibilidad de generalizar sin universalizar, de explicar distintas realidades para romper el imaginario de que estos conocimientos son locales, individuales, sin posibilidad de ser comunicados. (CURIEL, 2014, p. 57)

Seguindo os pensamentos de Claudia Miranda, professora e pedagoga comprometida com as lutas antirracistas, as pedagogias e metodologias com caráter descolonial implicam “promover outras percepções sobre a legitimidade de saberes investigativos colocados com base nos diálogos desde os movimentos sociais”. (MIRANDA, 2013, p.17) Assim, podemos pensar que essas pedagogias e metodologias são comprometidas com “agendas de reinvenção de nós mesmos, mulheres e homens, que trabalham nas brechas”. (MIRANDA, 2013, p.17)⁹⁴

De acordo com Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez, María Lugones e Karina Ochoa, coautoras de *Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial* (2013), a pedagogia feminista descolonial é entendida como um processo coalizacional, intercultural e transformador. Envolve questionar a dominação racista, colonial e capitalista e do sistema moderno colonial de gênero com o fim de produzir processos que coadunem com um horizonte de boa vida comum.

Segundo a teórica da performance Diana Taylor (2013), podemos pensar a performance como uma lente metodológica, porque isto possibilita refletirmos sobre eventos *como* performance. Segundo ela, “obediência cívica, resistência, cidadania, gênero, etnicidade e identidade sexual são ensaiados e performatizados diariamente como performances na esfera pública”. (TAYLOR, 2013, p.27) De acordo com a autora, entender tais eventos *como* performance implica que a performance funciona também como uma epistemologia, pois a “prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer”. (TAYLOR, 2013, p.27) Assim, Taylor sugere que podemos pensar as performances como atos de transferência vitais porque funcionam transmitindo conhecimento, memória e um sentido de identidade social.

Em busca de refletir sobre como metodologias passionais e pedagogias radicais podem fazer da arte da performance um modo de conhecer encarnado que possibilite atos de transferência vitais, neste capítulo apresentarei descrições e ponderações sobre algumas experiências práticas de criação que experimentei ao longo dos últimos dez anos. Antes, seria útil agudizar um pouco mais sobre as críticas relativas às sequelas causadas pela modernidade/colonialidade, pelos efeitos do capitalismo, do heteropatriarcado e do racismo no que diz respeito ao corpo e às corporalidades encarnadas.

A repressão do saber do corpo – assim como a desvalorização deste e da matéria, tanto desde perspectivas filosóficas quanto religiosas, em favor da essência, da alma ou da mente – é

⁹⁴ Tradução minha. No original: promover otras percepciones sobre la legitimidad de los saberes investigativos planteados con base en las conversaciones desde los movimientos sociales [...] agendas de reinvencción de nosotros mismos, mujeres y hombres que trabajan en las brechas. (MIRANDA, 2013, p.17)

uma das estratégias mais importantes do regime cultural e político da modernidade. O mito da identidade única e das fronteiras bem definidas serviu a um projeto colonial político de dominação e exploração de corpos e realidades. Estados nação e colonização são expressões desse projeto, também conhecido como modernidade, cuja estrutura constitui-se no sistema econômico capitalista. Esse projeto produz, e também é, um regime cultural. Tal regime efetiva-se através dos mecanismos de repressão do saber do corpo e da ferrenha tentativa de conservação de [certas] formas de existência conhecidas. Os argumentos acima são expostos pela psicanalista Suely Rolnik em um pequeno ensaio chamado *Guattari no se cessa de proliferar* (200-?) onde a autora faz uma revisão dos conceitos do teórico, desenvolvendo-os para pensar de que maneira a colonização e seu regime político-cultural-econômico incidiram nos processos de subjetivação no Brasil.

A psicanalista afirma que a conservação das formas de existência conhecidas por uma Europa ainda em formação seriam traduzíveis nas noções de absoluto, estabilidade e eternidade que vieram a se manifestar no que emergiu como o sujeito moderno – épico, narcisista e identitário –, com sua suposta individualidade e interioridade.⁹⁵ No plano econômico, vemos a emergência do capitalismo e da sociedade de classes. Como explicam os próprios autores em *Micropolíticas: cartografia do desejo* (1986), para Félix Guattari e Rolnik, a noção de cultura possui um amplo sentido: é um modo de produção do desejo, da subjetividade e do pensamento que se atualiza em certas formas de sociedade, de economia e de política. Pois bem, para Rolnik, foi esta cultura, calcada no sujeito identitário e estável, que se impôs como paradigma universal, não só para os continentes colonizados como também para as diferentes culturas sufocadas no interior mesmo do continente europeu.

Assim, Rolnik (2013) afirma que no campo do desejo, da subjetividade e da corporeidade, a modernidade e seu “inconsciente colonial” acarretaram a repressão do saber-do-corpo. O saber-do-corpo⁹⁶ é aquilo que é responsável pela pulsão de dar corpo aos afetos da atualidade. Este saber dependeria da vulnerabilidade do corpo ao mundo, da vulnerabilidade

⁹⁵ Especificamente sobre a teorização a respeito da repressão do saber-do-corpo e sobre o inconsciente colonial ver a conferência de Rolnik no 8^o Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política ocorrido em São Paulo, em janeiro de 2013. O encontro chamado de *Cidade Corpo Ação: As políticas das paixões nas Américas* tinha por objetivo refletir, através de distintos formatos como conferências, mesas redondas, grupos de trabalho e performances, sobre as intercessões entre espaço urbano, performance e ação política/artística nas Américas. Destaca-se aqui a participação dos coletivos La Pocha Nostra e Teatro de Operações, que apresentaram suas práticas artísticas no marco do 8^o encontro, cujas formas de criação serão objeto de reflexão mais adiante. A conferência de Rolnik, intitulada *O retorno do corpo-que-sabe*, pode ser encontrada em:

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>

⁹⁶ O conceito saber-do-corpo vem sendo trabalhado pela autora de distintas maneiras ou grafias, como também saber-do-vivo. Em *Esferas da Insurreição* (2018), afirma que o saber-do-corpo é “um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional próprios do sujeito.” (ROLNIK, 2018, p. 54)

frente à tensa relação paradoxal existente entre o diagrama desses afetos, em constante transformação, e a realidade vigente com suas formas relativamente estáveis, nas quais se define seu contorno identificável atual. Essa vulnerabilidade permite ao corpo um poder de avaliação dos afetos. Permite a escuta do outro e, no plano da ação, permite a atualização de verdades singulares, contextuais e provisórias, que é justo para o que se dirige a micropolítica: para a atualização dos afetos do presente. Segundo Rolnik, era a esta ética de pensamento que Guattari chamava de paradigma estético.

De acordo com autora (2013), a repressão do saber do corpo, do saber ou pensamento próprio de cada cultura, provocada pelo medo e pela humilhação, tinha por objetivo conservar certas formas de existência que interessavam ao projeto político colonizador-imperialista de lógica logocêntrica e binária da Europa, que logo mais passaria a ser também o projeto dos Estados Unidos da América. Para a autora, o Brasil teria passado por um trauma fundacional triplo, no que tange a repressão do saber do corpo, uma vez que as três culturas mais perseguidas na fase inicial da colonização foram as que, forçosamente, se encontraram aqui: grupos indígenas, afrodescendentes e árabes-judeus.⁹⁷

Segundo a psicanalista, também durante regimes totalitários e ditatoriais – como diversos países da América Latina passaram na segunda metade do século passado – se exerce uma grande repressão sobre o poder de avaliação, poder este que é proporcionado pela vulnerabilidade do corpo. É que justamente tais regimes não trabalham com verdades singulares, contextuais e provisórias. Devemos prestar especial atenção ao que parece ser o despertar desse tipo de regime na atualidade no Brasil e na América Latina.

Por fim, Rolnik ressalta que estaríamos vivendo, desde as duas últimas décadas, um novo momento no que diz respeito à estimulação da vulnerabilidade do corpo, de sua capacidade de atualização dos afetos, que é em si a capacidade que proporciona a criação e a produção de diferenças e singularidades. Este momento caracteriza-se por uma inversão no que diz respeito ao que até então ocorria com a capacidade de pensamento através do paradigma estético: ao invés de impedi-la, trata-se de incentivar sua liberação.

Entretanto, a psicanalista chama atenção para o fato de que esse estímulo a vulnerabilidade do corpo coincide com a ascensão do que se convencionou chamar de capitalismo cognitivo, cultural ou informacional. Num mecanismo perverso, ao passo que

⁹⁷ Embora me pareça complicado pensar que se tratam de três culturas, como se houvesse uma homogeneidade entre cada uma (pois sabemos que cada grupo indígena possui uma cultura própria, assim como os milhões de africanos sequestrados e escravizados não fazem parte de uma mesma cultura), sigo o pensamento de Rolnik, atenta ao fato de que tais corpos foram subjugados como fazendo parte de uma cultura específica e as diferenças culturais internas foram solapadas pelo regime moderno/colonial.

estimula essa capacidade de vulnerabilidade do corpo, o capitalismo cognitivo produz o que Rolnik chama de toxicômanos de identidade, ou de zumbis antropofágicos. Nesse regime cultural e econômico, o pensamento do paradigma estético, o uso da percepção subcortical e a consequente sensibilização do corpo vibrátil são apropriados e cafetinados, de maneira a colocá-los a serviço de interesses estritamente econômicos. A força verdadeiramente disruptiva, produtora de singularidades e de diferença, que advém dessa maneira de se relacionar com o mundo, é assim esterilizada.

De acordo com Rolnik, o corpo vibrátil opera segundo uma lógica própria de apreensão do mundo. A psicanalista denomina de percepção subcortical o modo de contato que ativa o corpo vibrátil. A partir da percepção subcortical entra-se em contato com o mundo de forma “menos contaminada pela linguagem”. (GODARD & ROLNIK, 2004, p. 4) Nesta perspectiva o outro é, então, uma “multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível tornando-se parte de nós mesmos”. (ROLNIK, 2006, n.p.) Diferentemente da percepção cortical – a outra forma de apreensão do mundo – no qual eu me guio por representações e repertórios já dados na orientação do mapa em que me movimento, a percepção subcortical e a sensibilização do corpo vibrátil permitem que novos territórios e novas formas de existência e comunicação se criem.

2.1 – Desafios da descolonização para as Artes da Cena

No que diz respeito à descolonização, os desafios colocados para as artes da cena são complexos e tocam a todas as dimensões do trabalho artístico. Implicar nossas práticas criativas em processos de descolonização requer repensar radicalmente não só nossas cenas, poéticas e estéticas, mas principalmente as pedagogias-metodologias⁹⁸ de criação artística que as conformam. E isso requer um entendimento de que, como bem pontua a ativista e psicóloga María Galindo (2016), cofundadora do coletivo boliviano Mujeres Creando, não há como descolonizar sem despatriarcalizar.

⁹⁸ Pedagogias-metodologias é uma proposição de pensar e grafar feita por Catherine Walsh (2017) em aliança com os pensamentos de Jacqui Alexander, ativista e autora de *Pedagogies of Crossing* (2005). Entende-se que escrever somente metodologia (ou pensá-la de modo separado da pedagogia) promove uma ideia de que existe uma receita pronta e um modo de como fazer. Seria, assim, uma forma de postular que toda metodologia conforma uma pedagogia. Informação verbal, palestra de Walsh realizada no curso do Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista (GLEFAS), em junho de 2017.

Em *Pedagogías Decoloniais. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir* (2013) o filósofo Nelson Maldonado-Torres chama atenção para o fato de que a pedagogia geralmente é vista como um veículo através do qual se ensinam vários conteúdos. Mesmo que seja considerada importante, raramente é considerada tão importante quanto aquilo que se ensina. E, pensando na dimensão do ensino artístico, eu adicionaria: a pedagogia-metodologia (WALSH, 2017) raramente é considerada tão importante quanto aquilo que se cria a partir desta. Neste mesmo livro a intelectual-militante e pedagoga Catherine Walsh propõe ampliar o pensamento que atrela pedagogia somente a processos educativos e contemplar “o pedagógico desde uma postura muito mais política arraigada nas lutas de existência e de viver”. (WALSH, 2013, p. 19)⁹⁹

Imiscuir os processos criativos da cena contemporânea em pedagogias feministas descoloniais, atentando sempre para as forças de subjetivação que descorporificam nossa relação com o mundo possibilitaria que tais processos criativos incidissem – em cena e no cotidiano – sobre as dimensões de gênero, sexualidade, raça, etnia, classe etc., assim como para suas imbricações. Estas dimensões são adensadas em processos criativos que reconhecem que vidas vivem em corpos e que visam trabalhar desde uma política de afetos.

No âmbito da criação artística e da experimentação coletiva sobre si, tenho vivenciado propostas que se aproximam e se contaminam de pedagogias-metodologias feministas afinadas a princípios interseccionais e descoloniais. Algumas são mais recentes como a oficina/curso de extensão Resistências Feministas nas Artes da Vida, na qual colaborei junto a Angela Donini, Cintia Guedes e Sara Elton Panamby e que visava não a criação de um produto artístico, mas sim o uso de dispositivos artísticos e procedimentos de criação que, em aliança com teorias descoloniais e feministas, possibilitassem uma escavação coletiva como condição para habitar o corpo.

Outras, como as oficinas de criação artística do La Pocha Nostra que tenho vivenciado ao longo dos últimos anos como participante e ocasionalmente como facilitadora, possuem uma pedagogia-metodologia que busca enveredar por processos importantes para a percepção e descolonização de nossos corpos, gestos, pensamentos e imagens. Em *Ethno-Techno – Writings on performance, activism and pedagogy* (2005), o chicano Guillermo Gómez-Peña, um dos fundadores do coletivo, propõe pensar o corpo como metáfora do corpo sócio-político mais amplo. O trabalho que o artista e o coletivo realizam há mais de vinte anos, tanto em cena

⁹⁹ Tradução minha. No original: lo pedagógico desde una postura mucho más política, arraigada a las luchas de existencia y del vivir. (WALSH, 2013, p. 19)

quanto pedagogicamente, tem sido o de criar mecanismos para borrar as fronteiras entre o eu e o Outro, entre “nós” e “eles”, entre medo e desejo.

Nossos corpos são territórios ocupados, e talvez o fim da performance, especialmente se és mulher, gay ou ‘pessoa de cor’ [...] é descolonizar nossos corpos e fazer estes mecanismos de descolonização aparecerem para nosso público na esperança de que se inspirem a fazer o mesmo com seus próprios corpos. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 24)

Alguns pontos de contato podem ser estabelecidos entre as experiências práticas de pedagogias e modos de criação de performance que irei convocar aqui e as epistemologias e pedagogias feministas defendidas por pensadoras como Chela Sandoval, Gloria Anzaldúa, bell hooks, Audre Lorde.

Em *Nuevas Ciencias. Feminismo cyborg y metodología de las oprimidas* (2004), a teórica Chela Sandoval elegantemente sinaliza para apropriação dos modos de consciência opositiva, de agência e de resistência “das oprimidas” pelas brancas teorias pós-estruturalistas acerca da globalização. Neste ensaio, Sandoval traz importantes contribuições ao refletir sobre uma metodologia que visa a possibilidade de construirmos “afinidade-atraves-da-diferença” e que busca alinhar o feminismo com outros movimentos e pensamentos políticos orientados para a mudança social igualitária. Um feminismo que não seja antirracista, por exemplo, jamais conseguirá uma mudança social efetiva para a sociedade como um todo.

A metodologia de que fala Sandoval (2004), forjada há séculos pela população colonizada que trata de sobreviver no hostil contexto do colonialismo e da matriz colonial de poder foi aprendida também do movimento chamado feminismo do terceiro mundo. Com esta metodologia, trata-se de criar outra zona para a consciência e o comportamento que sejam capazes de algo mais que resistir homeopaticamente às condições de violência impostas pelas hierarquias raciais, sexistas e de classe. É composta por tecnologias internas, ou psíquicas, e tecnologias externas, ou de práxis social. A autora chama a essas de tecnologias das oprimidas, ou tecnologias opositivas ao poder e conecta sua proposição com a aposta de Donna Haraway (1995), por uma objetividade científica feminista.

Sandoval aborda cinco destas tecnologias que visam gerar espaços para a coalizão e tem por objetivo motivar “afinidade-atraves-da-diferença” (SANDOVAL, 2004) e não apesar destas. Estes vínculos de afinidade seriam produzidos mediante a atração, a combinação e a relação esculpidas desde a diferença. Para a autora, seria possível constituir alianças-de-afinidade e afeto através de eixos de diferença que se intersectam dentro e fora do corpo. Seguindo seus pensamentos, esse afeto e essa possibilidade de aliança estariam conectados com

o que Anzaldúa chamou de consciência fronteira, no qual trabalha-se desde a ambiguidade e a contradição para transformá-las em outra coisa.

Para que essa consciência fronteira se ponha a trabalhar seria importante diferenciar entre as metáforas que herdamos, as que adquirimos e as que nos foram impostas. E jogar fora o que não presta. Seria importante ressaltar que na metodologia defendida por Sandoval o reconhecimento das diferenças e suas visões de mundo não devem ser vistos como intercambiáveis alegorias relativistas de infinita mobilidade.

Seguindo o pensamento de Sandoval sobre as cinco tecnologias, ou práticas, que desenvolvem este tipo de consciência, gerando afinidade-atraves-da-diferença, a primeira requer mecanismos de leitura de signos que possibilitem o que Audre Lorde chamou de mirar profundo. Esse mirar profundo implica farejar as relações de poder e o que está em jogo em cada signo. Mas também mirar de baixo para cima, desde o profundo de si, desde cada camada que compõe a terra. Mirar profundo seria uma tecnologia semiótico-material que enlaça significados e corpos.¹⁰⁰ Sandoval afirma que essa tecnologia seria próxima daquilo que Roland Barthes chamou semiologia, uma ciência da leitura dos signos de uma cultura. A segunda tecnologia passa por um processo de desconstrução das ideologias dominantes – e das metáforas que nos foram impostas – separando as formas de seus significados hegemônicos. Para isso são necessárias decodificação, transcodificação, tradução e crítica. A terceira tecnologia é a meta-ideologização, uma operação de se apropriar das formas ideológicas dominantes e utilizá-las para transformar seus significados em novos conceitos¹⁰¹. A quarta, chamada por Sandoval de “democrática”, guiaria todas as demais e partiria de um esforço de localização e reconhecimento dos modelos de objetificação que se converteram em realidade. O objetivo seria assumir a responsabilidade que jogamos no sistema de dominação atualmente existente. Só assim poderíamos chegar a produzir um tipo de amor que é uma busca de comunicação e uma atitude de conexão erótica com a/o/e outra/o/e. E por fim, a quinta tecnologia, chamada de movimento diferencial, seria uma estratégia para ver desde o ponto de vista das oprimidas e demonstraria a impossibilidade de políticas de identidade e de epistemologias que sejam inocentes e essencializantes.

Para Sandoval, essas foram as tecnologias que permitiram as coalizões que fizeram

¹⁰⁰ Esta estratégia parece se aproximar bastante da ferramenta criativa chamada de autópsia, utilizada pelo coletivo Teatro de Operações.

¹⁰¹ Esta estratégia parece se aproximar bastante da proposição de Antropologia Inversa (às vezes também chamada de antropologia reversa) utilizada pelo coletivo La Pocha Nostra. Para um desenvolvimento deste tema consultar *El Mexterminator, antropología inversa de un performancero postmexicano* (2002), de Guillermo Gómez-Peña.

possível a emergência, nos EUA, dos chamados feminismo de cor e feminismo do terceiro mundo, movimentos conhecidos por agregar uma multiplicidade de pessoas estruturalmente oprimidas devido ao processo de racialização do colonialismo. A autora afirma que geralmente não se reconhece que categorias oprimidas ou subalternizadas tenham quaisquer métodos para garantir sua sobrevivência e que as tecnologias acima descritas, saídas destes movimentos, demonstram o contrário.

Por sua parte, bell hooks, professora, ativista e autora de *Ensinando a Transgredir – a educação como prática de liberdade* (2013), propõe algumas lapidações da pedagogia de Paulo Freire, de quem foi aluna. Suas práticas pedagógicas nasceram da interação entre as pedagogias anticolonialista, crítica e feminista, cada uma das quais ilumina as outras. Segundo hooks “nossas maneiras de conhecer são forjadas pela história e pelas relações de poder”. (hooks, 2013, p. 46) Podemos pensar que nossas maneiras de criar também são forjadas pela história e pelas relações de poder. Daí o desejo de que também as artes da cena se engajem em processos de descolonização de suas práticas de criação.

As experiências pedagógicas de hooks (2013) a levaram a sistematizar alguns pontos importantes sobre a educação como prática de liberdade. Defende a convocação das experiências vividas, tanto de alunas/os/es quanto das/os/es professores, como sendo de extrema importância em articulação com os temas estudados; faz uma ênfase em que se escute ativamente a voz de cada pessoa e apresenta alguns exemplos práticos muito úteis no livro; alerta para a necessidade da criação de uma comunidade coletiva de aprendizado em que todas/os/es possam ensinar e aprender; acolhe o entusiasmo, o prazer e o lugar do Eros na sala de aula, como “força motriz que pode proporcionar fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos [...] de maneira a revigorar as discussões e exercitar a imaginação crítica”. (hooks, 2013, p. 258) Além disso, nos orienta para não fingirmos que não existe poder e autoridade em sala de aula e é categórica ao afirmar que quanto mais estimulamos estudantes a exercitarem suas singularidades, parcialidades e posicionalidade, mais são capazes de ouvirem-se entre si.

Uma questão delicada que epistemologias e pedagogias feministas orientadas por perspectivas interseccionais ou descoloniais enfrentam diz respeito ao lugar da experiência no processo de construção de conhecimento. Para hooks, a experiência particular e a posicionalidade devem ser defendidas não só por possibilitarem uma aproximação entre o mundo das/es/os alunas/es/os e o conhecimento veiculado em sala, mas também pela desconstrução da objetividade científica tradicional, neutra e sem enunciação da perspectiva própria. Vale ressaltar que tanto bell hooks (2013) quanto Haraway (1995) estimulam a cautela

ao convocarmos a experiência e a subjetividade para não as colocarmos como simplesmente superiores com relação a outros modos de conhecer.¹⁰² Mas a importância de convocarmos a experiência pessoal de cada pessoa está relacionada ao lugar da experiência no modelo de conhecimento da modernidade ocidental, que promove uma cisão entre mente e corpo, razão e emoção. Escutar e valorizar as experiências de vida de cada pessoa é uma aposta pela convocação do corpo como um todo no processo de conhecimento.

Em *Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial* (2014) Curiel afirma que uma metodologia feminista descolonial deve considerar a teoria do ponto de vista (*the feminist standpoint*) desenvolvida por Patricia Hill Collins, a qual

refere-se a experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos. Grupos têm um grau de continuidade ao longo do tempo de tal modo que as realidades de grupo transcendem as experiências individuais. [...] Embora minha experiência individual com o racismo institucional seja única os tipos de oportunidades e constrangimentos que me atravessam diariamente serão semelhantes com os que os afro-americanos confrontam-se como grupo. (COLLINS apud RIBEIRO, 2017, p. 60)

Ao levar a teoria do ponto de vista feminista em consideração, Curiel afirma que devemos sim considerar as experiências vividas de quem produz o conhecimento, uma vez que há um privilégio epistêmico (COLLINS, 1998) inerente que faz com que pessoas que experienciam uma dada situação sejam as mais aptas a falar sobre estas. Segundo Curiel isso não quer dizer que pessoas que não passam por uma dada situação ou por certas opressões não tenham capacidade de entendê-las ou investigá-las, mas que o privilégio epistêmico deve ser considerado e isso permite que as pessoas historicamente analisadas como objeto deixem de ser objetos para serem sujeitos de suas próprias narrativas. E isso implica em estarmos atentas ao “lugar de fala” que, conforme teorizado em *O que é lugar de fala* (2017) pela filósofa Djamila Ribeiro:

nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e de outras identidades, assim como faz com que homens brancos que se pensam universais se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder.

¹⁰² A crítica apresentada por Haraway, em *Saberes Localizados* (1995), se opõe a qualquer tentativa de objetividade científica que seja descorporificada. Entretanto a autora é também crítica ao que chama de “versões corporificadas da verdade”. Para ela tanto o “empirismo feminista crítico” quanto o “construcionismo radical”, polos pelos quais as diversas teorias feministas tentaram se opor à objetividade científica descorporificada, são problemáticos, assim como os relativismos e os totalitarismos são “truques de deus”. Afirma que a objetividade científica feminista significa saberes localizados pois “apenas a perspectiva parcial promete visão objetiva”. (HARAWAY, 1995, p. 21)

[...] Só fala na voz de ninguém quem sempre teve voz e nunca precisou reivindicar sua humanidade. (RIBEIRO, 2017, p. 69-90)

Em debates feministas interseccionais frequentemente vem à tona o fato de que “as pessoas que mais tem corpo” – que mais tendem a convocar características corporais e identitárias para se posicionar, ou seja, aquelas que não ocupam os lugares historicamente hegemônicos do conhecimento – são as que menos têm voz. Seguindo hooks podemos pensar que a construção de uma comunidade de aprendizado não deve ser confundida com uma neutralidade na sala de aula. Nem em espaços de criação artística. Por experiência própria e por observação, a autora diz que pessoas negras frequentemente se sentem inseguras em “ambientes neutros”, ou seja, em ambientes que questões sobre raça e racismo não são abordadas. Penso que o mesmo vale para pessoas trans ou sexo-dissidentes, quando questões acerca de homolebotransfobia são evitadas. Uma pedagogia feminista e crítica deve poder endereçar questões relativas à raça, sexo/gênero, sexualidade, classe assim como demais questões que nos subjetivam com o objetivo de gerar um ambiente onde a imaginação crítica e política sirva de substrato para a produção de conhecimento transformador.

Para pensar sobre o lugar do amor e do prazer, chamado de Eros por bell hooks, ela se inspira na poeta Audre Lorde, que no poema *Os usos do erótico: a erótica como poder*, (LORDE, 1978) apontou a importância de convocarmos a dimensão do erótico em todos os âmbitos da vida. Não o erótico aliado à certa pornografia – entendida como domínio do gozo e da mirada masculina – e sim com a experiência do gozo. Nesse sentido, como aponta a também poeta Tatiana Nascimento, tradutora do poema *Uses of the erotic... (1978)*, para Lorde o erótico é uma força que orienta e conecta todos os aspectos da vida em plenitude: “[...] o erótico não é sobre o que fazemos; é sobre quão penetrante e inteiramente nos podemos sentir no fazendo”. (LORDE apud NASCIMENTO, 2014, p. 87)¹⁰³ Ao convocar o erótico, Lorde está se referindo a um recurso – um poder – que advém de nosso conhecimento mais profundo e irracional. Alerta que esse recurso e este poder possuem ligações com capacidades de gozo e bem-estar que as mulheres tiveram que suprimir de suas vidas. Quando fala do erótico, Lorde o pronuncia como uma declaração da força vital das mulheres.

¹⁰³ A tradução para o português foi feita por Tatiana Nascimento dos Santos, sapatão negra, cantora, escritora e editora que possui um importante trabalho intelectual e ativista sobre tradução de autoras feministas negras lésbicas. Neste caso, não reproduzirei o “original” por concordar com Tatiana que pensa “tradução como encontro de alteridades que (se) estabelece (n)uma poética da diferença”. (NASCIMENTO, 2014,p.22) Sua tese de doutorado também versa sobre isso. Ambas referências estarão listadas na bibliografia.

Há muitos tipos de poder, usados e não usados, reconhecidos ou não. O erótico é um recurso dentro de cada uma de nós [...] firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos. [...] Fomos ensinadas a desconfiar desse recurso, que foi caluniado, insultado e desvalorizado pela sociedade ocidental. De um lado, a superficialidade do erótico foi fomentada como símbolo da inferioridade feminina; de outro lado, as mulheres foram induzidas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência. Daí é um pequeno passo até a falsa crença de que, só pela supressão do erótico de nossas vidas e consciências, podemos ser verdadeiramente fortes. Mas tal força é ilusória, porque vem maquiada no contexto dos modelos masculinos de poder. (LORDE, 1993, p. 53)¹⁰⁴

A seguir, adentrarei cinco experiências práticas vivenciadas no cruzamento entre a performance e a pedagogia-metodologia utilizadas para criar performances. Apresentarei algumas estratégias propositivas que podem ser eficazes para pedagogias-metodologias de criação em performance e também em outros contextos em que haja interesse em implicar-se em mergulhos sobre questões que tensionam cada corpo.

Antes, deixo ressoar a sugestão de Curiel (2014) no que diz respeito à construção de uma metodologia feminista descolonial: é importante olharmos para nossos próprios modos de produção de conhecimento, inclusive para que pensemos em que medida reproduzimos a colonialidade do poder, do saber e do ser desde nossas próprias propostas metodológicas.

¹⁰⁴ Tradução minha. No original: There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us [...] firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. [...] For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. We have been taught to suspect this resource, vilified, abused, and devalued within western society. On the one hand, the superficially erotic has been encouraged as a sign of female inferiority; on the other hand, women have been made to suffer and to feel both contemptible and suspect by virtue of its existence. (LORDE, 1993, p. 53)

2.2 – La Pocha Nostra – pedagogia fronteira e ternura radical



Figura 1 - Workshop de La Pocha Nostra, ArtCena Festival 2010, fotografia de Angela Alegria, Rio de Janeiro.



Figura 2 - Corpo Ilícito de La Pocha Nostra, ArtCena Festival 2010, fotografia de Angela Alegria, Rio de Janeiro.



Figura 3 - Corpo Insurrecto 3.0 de La Pocha Nostra, MACBA 2013, fotografia de Anyely Cisneros Marins, Barcelona.



Figura 4 - Ejercicios para artistas rebeldes de La Pocha Nostra, MACBA 2015, fotografia de Eva Carasol, Barcelona.

A importância da dimensão erótico-afetiva nos processos pedagógicos do La Pocha Nostra foi um dos fatores que mais me atraiu para sua forma de criar e de trabalhar com performance como um ato de transferência vital. A entrada nos procedimentos criativos mais utilizados pelo La Pocha Nostra se dará através das experiências corporificadas que possuo por haver participado ativamente durante distintas ocasiões de suas oficinas de criação¹⁰⁵.

O reconhecimento do processo de troca de saberes como uma forma de ativismo faz com que o coletivo promova oficinas/workshops de criação em distintos países, várias vezes ao ano, em sua maioria gratuitos, pois subsidiados por festivais de arte ou universidades. Também são responsáveis por análises teóricas de suas próprias práticas e de sua pedagogia-metodologia,

¹⁰⁵ As oficinas de criação de longa duração das quais participei ocorreram em: 2010, no Rio de Janeiro (ArtCena Festival); 2011, em São Paulo (Encontro de Antropologia e Performance da USP); 2012, em São José do Rio Preto (Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto); 2013, organizada por mim em Barcelona (dentro do ciclo 2012-2013 do Programa de Estudios Independientes do MACBA). Em 2015 fui convidada pelo La Pocha Nostra para colaborar em uma oficina intensiva de criação junto ao coletivo, naquela ocasião composto por Gómez-Peña, Dani d' Emília e Daniel B. Coleman Chávez. Esta oficina foi oferecida como uma disciplina do currículo de 2014-2015 da pós-graduação do Programa de Estudios Independientes (PEI) do MACBA, em Barcelona.

que podem ser consultadas nos livros: *Radical Pedagogy, Exercises for Rebel Artists (2011)* e *Ethno-techno, writings on performance, activism and pedagogy (2005)*.

Desde 2010 acompanho de perto o trabalho pedagógico e artístico do La Pocha Nostra. Em distintos anos, cidades e contextos pude experimentar os efeitos de sua *pedagogia radical/pedagogia fronteiriça* no meu próprio processo de aprendizado e criação. O nosso último encontro se deu a partir de um convite que me foi feito pelo coletivo para ministrarmos conjuntamente um workshop em que atuei como colaboradora convidada. Falarei agora a partir deste lugar, que ocupo como performer, colaboradora e pesquisadora.¹⁰⁶

O La Pocha Nostra foi criado em 1993 em Los Angeles, EUA, pelo encontro dos *performeros* e ativistas Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes y Nola Mariano. No contexto estadunidense cidadãos de origem mexicana eram pejorativamente chamados de *chicanos* ou de *pochos*. *Chicanos* ou *pochos* são termos usados para se referir a imigrantes, ou descendentes de famílias mexicanas que habitam as terras que foram usurpadas pelos EUA na guerra de meados do século XIX. O termo *pochos* denota impureza, descrevendo alguém que não fala sua língua materna ou que mistura sua língua materna com a do território em que habita. Apropriando-se da injúria e, segundo eles, *queerizando*¹⁰⁷ o termo *pochos*, Gómez-Peña, Sifuentes e Mariano criam o La Pocha Nostra, reivindicando a potência da impureza e de não ser “nem de lá e nem de cá”. Nesse sentido, *Pocha* pode ser entendido como uma qualidade, a aptidão de cruzar fronteiras que implica numa reinvenção de si, uma maneira original e inteligente de mover-se pelo mundo e por distintas cartografias. Para Gómez-Peña (2013), ser um *pocha* é reconhecer a transversalidade e intersecção das lutas contra qualquer normatividade e essencialismos não-estratégicos.

Desde que foi formado, diferentes artistas associaram-se ou se incorporaram ao projeto artístico-pedagógico do “*La Pocha*”.¹⁰⁸ O coletivo se define como uma organização artística multidisciplinar em desenvolvimento. Mais que um grupo de performers, entendem-se como uma comunidade inter-geracional, intercultural e internacional onde artistas, ativistas e intelectuais se reúnem para desenvolver o que chamam de *pedagogia radical/ border pedagogy, embodied theory* e performances. (GÓMEZ-PEÑA & SIFUENTES, 2011)

¹⁰⁶ O dispositivo pedagógico do La Pocha Nostra também fez parte do meu objeto de estudo no mestrado realizado no PEI (Programa de Estudos Independentes) entre 2012 e 2013. Continuei desenvolvendo essa pesquisa no mestrado do PPGAC – UNIRIO, entre 2012 e 2014.

¹⁰⁷ Informação verbal, conversa com Guillermo Gómez-Peña em Junho de 2013.

¹⁰⁸ Um panorama da trajetória do La Pocha Nostra pode ser encontrado na dissertação de Júlia Lotufo, intitulada *Método Pocha: Práticas de Ensino em Performance para cruzadores de fronteiras* (2014). Em sua dissertação, Lotufo também apresenta interessantes reflexões sobre a pedagogia do *La Pocha Nostra*.

Entrando em contato com as performances do *La Pocha Nostra*, nos deparamos com uma série de “identidades” móveis, performativas, cruzadas, híbridas, temporais, sincréticas (GÓMEZ-PEÑA, 2011). Em cena encontramos ácidas críticas às identidades fixas e unitárias, fetichizadas e ultrasexualizadas sobretudo pelos meios de comunicação em massa e por um regime de poder que opera tanto a nível global quanto local. Suas performances tratam de desvelar as lógicas binárias e estereotipadas com as quais o regime de poder hegemônico – branco, capitalista, heteronormativo, patriarcal, racista, homolesbotransfóbico e xenófobo – tenta governar, e fabricar em massa, as subjetividades.

O dispositivo pedagógico que colocam em marcha nos propõe um tratamento direto a nossos corpos como o campo de auto intervenção e se propõe a contribuir com a descolonização, entendida como um processo contínuo, de corpos e mentes. Considero sua pedagogia-metodologia como um dispositivo na medida em que a mesma é continuamente recriada e problematizada, objetivando endereçar questões urgentes de cada momento histórico e também de cada território em particular.

Buscam interseccionar teoria, performance, política, ativismo e novas tecnologias. Ainda que sua pedagogia esteja direcionada a artistas emergentes e questionadores não se trata de transmitir “técnicas de performance” e nem possuem o objetivo de criar um método orientado a um virtuosismo artístico. Ressaltam que o objetivo não é aprender, e sim que cada qual gere seu próprio sistema de trabalho e que se apropriem da metodologia oferecida. Nesta confluem, adaptam-se e se *samplean* práticas de distintas tradições, assim como se inventam novas técnicas e exercícios. O objetivo é agregar a tais práticas consciência política através de uma forma particular de “teoria encarnada”¹⁰⁹ (GÓMEZ-PEÑA, 2005), onde questões sobre gênero, sexualidade, raça, classe, nacionalidade, normalização, identidade e alteridade, entre outras, se tornam pensamentos corporificados sobre os quais refletimos com/em nosso próprio corpo e em conjunto com as demais pessoas participantes.

O interesse está posto no corpo como o espaço sensível de criação, reinvenção e ativismo. A relevância da pedagogia do *La Pocha* está em um processo que vai desde ser interpelado pelo outro em sua diferença até podermos nós mesmo nos *auto-interpelarmos*. E para que isto ocorra sua metodologia é estruturada em diferentes esferas que contemplam ação, contemplação e reflexão coletiva.

¹⁰⁹ Tradução minha. Como não temos uma palavra que traduza satisfatoriamente o termo inglês *embodied* optei por alterar entre “encarnado” e “corporificado”. No original: “embodied theory”.

Considerando o trabalho político-pedagógico do grupo, a oficina possui – a meu ver – três fases.¹¹⁰ Na primeira fase trata-se de construir confiança no grupo e de perceber quais as questões mais urgentes de serem endereçadas por todos, e para isso fazemos exercícios fundacionais. Na segunda fase somos interpelados pelo outro no que diz respeito às marcas que nossos corpos carregam e aos códigos que produzimos – algo muito similar ao que Chela Sandoval (2004) aponta como sendo pertinente às três primeiras tecnologias opositivas: um mirar profundo que nos permite uma leitura das relações de poder, dos signos, marcas e códigos culturais; uma desconstrução das ideologias dominantes por meio de decodificação, transcodificação, tradução e crítica e uma meta-ideologização na qual exacerbam-se alguns estereótipos para se apropriar das formas ideológicas dominantes e utilizá-las para transformar seus significados.

E, por fim, a terceira fase poderia ser definida como um processo de auto-interpelação de si, que para mim é o objetivo de uma oficina do *La Pocha*: que cada qual consiga se auto-interpelar, entender como funcionam as marcas atribuídas a seu corpo e se posicionar de forma ética e desafiadora quanto aos regimes de poder racistas, misóginos, heterossexistas, transfóbicos, classistas e xenófobos atuantes na sociedade.¹¹¹ A meu ver, essa auto-interpelação, quando conectada com saberes feministas e descoloniais, provoca a oportunidade de buscarmos uma coerência existencial que conecta nossas vidas com nossos desejos e nossos trabalhos com nossas necessidades de transformação de si e do mundo.

As oficinas do *La Pocha* sempre se concebem como um encontro no qual, não por acaso, na seleção das participantes opta-se por juntar pessoas provenientes dos mais distintos campos de conhecimento. Ainda que seja uma constante que a maioria provenha do universo da arte, as oficinas não são circunscritas a artistas e muitas vezes contamos com a presença de ativistas que não são necessariamente artistas, assim como com profissionais de outras áreas como filosofia, psicologia, antropologia etc. Na oficina reúne-se propositadamente a maior heterogeneidade de corpos possível. Pessoas de distintas idades, nacionalidades, identidades e

¹¹⁰ As oficinas do *La Pocha Nostra* costumam durar um mínimo de quatro e um máximo de quinze dias, como ocorre nas escolas de verão. Independente da divisão em fases que abordarei, todas as sessões/dias de trabalho são desenvolvidas em dois momentos, cada um com quatro horas de duração. No momento inicial são feitos exercícios físicos, perceptuais, conceituais, poéticos; logo há um intervalo para descanso e em que somos estimuladas a escrever sobre as experiências que estão ocorrendo; e depois retomamos para mais uma sessão de quatro horas em que o foco é a geração de material performático. Os/as artistas que integravam o *La Pocha Nostra* e que ministraram as oficinas de que participei ou em que colaborei são: Guillermo Gómez-Peña, Michelle Ceballos, Dani d'Emília, Daniel B. Coleman Chávez, Roberto Sifuentes e Balitronica Gómez.

¹¹¹ Uma parte condensada da pesquisa de mestrado sobre como penso que opera a auto-interpelação na pedagogia radical/*border pedagogy* do grupo encontra-se no artigo *Operaciones Micropolíticas* (2013), disponível em: <http://morpei.org/ldletalk.pdf>

pertencimentos de raça, sexo, gênero, de sexualidades, classe e diferentes trajetórias artísticas, com formações sociais, culturais e espirituais diversas. Logo, o primeiro desafio que possuem é a criação de um território comum desde onde se pode estabelecer a confiança entre o grupo. (GÓMEZ-PEÑA & SIFUENTES, 2011) Assim, estratégias como o compartilhamento da “arqueologia pessoal”¹¹² (objetos relacionados com seu universo simbólico) dos participantes ajudarão muito na formação de uma comunidade entre o grupo.

Para que possamos criar desde um lugar em que as diferenças possam ser convocadas a partir de uma perspectiva simultaneamente respeitosa e emancipadora devemos primeiro criar uma “comunidade de aprendizado”, como vêm sendo defendido por hooks (2013). A atenção para a criação de uma comunidade de aprendizado aparece também na pedagogia do La Pocha Nostra, que a chama de “zona desmilitarizada de criação” ou “comunidade efêmera de corpos rebeldes”. Duas estratégias utilizadas pelo coletivo podem ser muito úteis para disparar esse processo e podem mesmo ser aplicadas em distintos contextos.

A primeira é uma prática com a qual costumam começar o primeiríssimo momento da oficina. É uma espécie de “*twitter* poético” de si, (GÓMEZ-PEÑA, 2011) no qual as pessoas participantes apresentam-se a si mesmas de maneira poética e original, sem uma grande lista de acompanhamentos formais. Sem convocar títulos, bagagem artística ou currículo. Como um *twitter*, não deve ser muito grande, mas deve tratar de convocar aspectos relevantes da sua identidade e/ou subjetividade. Seria uma forma de se apresentar em que a temporalidade e a efemeridade do que somos está também totalmente imbricada. Ajuda a romper com as formas tradicionais de representação e permite que nos desloquemos de pertencimentos institucionais ou mesmo relacionados à raça, classe e gênero, ainda que obviamente estes possam estar presentes se a pessoa desejar. Distanciar-se das instituições possibilita que convoquemos aspectos de nossas subjetividades que podem gerar afinidades com outros membros do grupo, afinidades estas que talvez não fossem percebidas se, por exemplo, nos apresentássemos somente como pertencentes ao movimento social X, à instituição Y ou à nacionalidade Z.

O *twitter poético* funciona bem para o primeiro dia de atividades como uma via alternativa de conhecimento “do Outro”, mas pode também ser aplicado em outros momentos, possibilitando que nos apresentemos novamente conforme a oficina vai ocorrendo. Outra

¹¹² Para que participe de um *workshop* de criação te pedem para levar objetos relacionados com seu universo simbólico. Isto pode ser basicamente qualquer coisa e geralmente varia desde fantasias ou roupas (ex. roupas étnicas, militares, fetichizadas etc.) até outras coisas como maquiagem, máscaras, chapéus ou outros materiais que a pessoa queira levar. Previamente à realização da oficina o *La Pocha* envia uma nota aos participantes para que as pessoas possam reunir fragmentos do seu universo simbólico. O interessante é que esta *arqueologia pessoal* se converterá depois no “*pop archaeological bank*” do grupo, onde as fronteiras da pessoalidade serão cruzadas e, havendo consentimento, todas as pessoas podem se utilizar de objetos dos outros.

dinâmica útil na formação da “zona desmilitarizada de criação” é inspirada no jogo do cadáver esquisito surrealista (no qual alguém começa com uma frase que será continuada por outrem que por sua vez não conhece a frase anterior) e nas batalhas de improviso de MC’s – mestre de cerimônias – e visa gerar material poético. Uma das pessoas assumirá o papel de “MC”, é importante que seja alguém que garanta que a palavra ganhe ritmo e permaneça circulando. Essa dinâmica ajuda também a levantar material político e poético que seja importante para aquela comunidade através da criação de um poema coletivo. Alguns exemplos de temas que podem ser disparadores para que outros surjam ao longo do processo são: Minha identidade é... / Minha identidade não é.... ; Minha comunidade é... / Minha comunidade não é....; Sou feminina quando.... / Sou masculino quando... ; Sou forte quando... / Sou violenta quando....

Ambos os exercícios garantem algo que hooks considera fundamental para a pedagogia feminista e para o endereçamento das diferenças e dos diferentes pontos de vista: a ênfase tanto na voz de cada participante quanto na de quem conduz. Retira a atenção somente da voz de quem conduz e/ou das pessoas que costumam se expressar mais, permitindo que escutemos diferentes sonoridades, sotaques e até formas de impostação de voz (um aspecto do corpo muitas vezes negligenciado fora de âmbitos teatrais mas que muitas vezes joga papel importante na disputa simbólica de poder e de significados).

Além destas práticas na primeira parte das oficinas há um grande repertório de exercícios que possibilitam a criação desta comunidade efêmera: o exercício de mapear o espaço de olhos fechados, a corrida no escuro, a queda etc. A relevância destes diz respeito a “des-hierarquizar” o uso dos sentidos e a maneira como cada um deles opera, aproximando-nos – a meu ver – cada vez mais ao uso daquilo que Rolnik (2013) chama de percepção subcortical.

Estas práticas também evidenciam a vulnerabilidade de nossos corpos. Ao evidenciar a vulnerabilidade querem estimular a ideia de que necessitamos um do outro para sobreviver, que somos seres relacionais. Somos vulneráveis e nos constituímos em relação. Segundo Sifuentes, performer e co-fundador do La Pocha Nostra, estes exercícios fundacionais também servem para nos darmos conta de quais são as alianças que configuram nossa identidade, onde recaem essas alianças e por quê. A deshierarquização dos sentidos ocorre não só pela ausência do sentido da visão em muitos dos exercícios elencados acima – fato que possibilita nossa apreensão do mundo e do outro mais por sensações que por representações ou formas – como também pela exacerbação do uso da própria visão, o que ocorre no caso do exercício da mirada. O exercício da mirada se dá na segunda fase das oficinas, onde podemos pensar que ocorre, de forma mais singular, a sensibilização do “corpo vibrátil” e da percepção subcortical. (ROLNIK, 2013)

Segue um breve exemplo para entendermos melhor como o *La Pocha* trabalha a sensibilização da percepção subcortical, e a des-hierarquização dos sentidos, enquanto simultaneamente se ganha confiança e se busca criar na tensão, na fricção. Na dinâmica de mapear o espaço, todas as pessoas se encontram mapeando o espaço com olhos fechados. Quando se esbarra involuntariamente com outro corpo escuta-se: “resolvam o choque de maneira criativa” ou ainda “absorvam o choque com o outro, não ignorem o choque”. Ou seja, não ignorem o outro. Na segunda parte desta mesma dinâmica, chamada de “formação de comunidades no escuro” ou “às cegas”, incentiva-se a busca, sempre com os olhos fechados, por alguém para fazer um par e com este explorar criativamente o espaço. Mas “sem que haja liderança, organicamente”. Assim, como logo adiante há que se separar e buscar outros pares temporais. É um convite para jogar, dançar e navegar neste espaço com um par temporal. Logo nos pedem que formemos grupos de três pessoas, logo dois pares, para logo adiante desfazer estes agenciamentos. Por aí vamos nessa exploração cega com corpos, espaço e movimentos até que, em dado momento desta dinâmica, pedem que não se desfaçam mais os novos encontros e cada microcosmos de pares ou grupos se unem em uma grande comunidade de corpos anônimos que negociam o espaço.

No fim deste exercício, ainda com os olhos fechados, pede-se que pessoas façam um exercício mental de imaginação radical e pensem que lugar ocupam nesta comunidade. Com quem estás conectado mais diretamente ou onde o grupo se encontra localizado no espaço. Só então as pessoas abrirão os olhos e pelo sentido da visão se encontrarão com as formas corporais, com as representações do que até pouco não passavam de presenças, cheiros, texturas, temperaturas. Corpos anônimos. Paisagem somática.

De acordo com Dani d’Emília (2015), performer que integrou o coletivo durante quase uma década, o *La Pocha Nostra* realiza um trabalho que se aproxima de uma descolonização dos sentidos. Para d’Emília, esta estratégia é profundamente política, pois permite trabalhar com e desde a diferença como produtora de sensações, afetações, sem necessidade de que as diferenças sejam encarceradas em interpretações hierárquicas. Repensar e alterar os modos de percepção hegemônicos possibilita que a diferença possa ser conhecida como experiência, tal qual articula a socióloga Avtar Brah, como “uma prática de atribuir sentido, tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado”. (BRAH, 2006, p. 360)

Destaco como vitais na segunda fase do processo criativo do *La Pocha* as seguintes dinâmicas: atração/repulsão; mirada; exploração multi-sensorial; etnografia poética; *dopplegangers*; *indian wrestling* e aikido/xadrez (ambos com seus diálogos performativos) e a

criação dos *tableaux vivants* e os altares humanos no corpo do outro, uma espécie de instalação viva. Como comenta Gómez-Peña, devido à heterogeneidade dos participantes no workshop, nesta segunda fase os diálogos performativos gerados por meio destes exercícios são politicamente carregados, posto que permitem aos participantes investigar, com o corpo inteiro em ação e em “modo performance”, suas questões quanto à alteridade, à identidade e à produção das mesmas.¹¹³

O relevante de toda essa segunda fase é que seu corpo se transforma em matéria para a criação do outro, e esses exercícios operam borrando as fronteiras da individualidade. Tais exercícios, ao promoverem o encontro dos corpos desde uma perspectiva sensorial e poética baseada na interpelação “do outro sobre mim” lançam as bases para o que virá depois, que propus pensar como um processo de “auto-interpelação”. Entretanto, é a combinação dos exercícios *Mirada, Exploração Multi-sensorial e Etnografia Poética* o que nos permite perceber e questionar como se constroem as alteridades e as tecnologias de produção de identidade. Nesta tríade especial parece que “se dissolvem as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separa o corpo do mundo”. (ROLNIK, 2006a)

∴ A Mirada ∴

O exercício da mirada proporciona o grande salto. Para que se formem as duplas que irão trabalhar juntas é pedido que – partindo de uma sequência de caminhar pelo espaço – cada participante comece a gravitar e a se aproximar da pessoa mais diferente de si. Enquanto se dá a busca pela pessoa mais diferente, na qual deve haver uma negociação não-verbal para que se forme o par, pedem que se pense por quem consideramos esta pessoa diferente de nós: se é, por exemplo, pelo gênero, pela raça, pela etnia, pela cor da pele, por uma suposta orientação sexual, pela cor dos olhos, pelo peso, pelas medidas etc. O quem é que me distingue de fulano? É a roupa, a maneira de caminhar, é por ter cicatrizes, por ter tatuagens, por usar *piercings*? É por ter o cabelo crespo, raspado, loiro, rosa? Etc.

Após esta gravitação em torno da pessoa mais diferente e de uma negociação não-verbal, quando duas pessoas se correspondem nesta diferença, a indicação é que elas parem uma de frente para a outra, numa distância em torno de um metro. Enquanto os demais pares estão se formando, as duplas já formadas aguardam. Esse processo é muito interessante de ser

¹¹³ Todos os exercícios que menciono ao longo deste tópico sobre o La Pocha Nostra se encontram descritos e detalhadamente comentados em *Exercises for Rebel Artists* (2011).

observado, pois deve haver uma aceitação mútua da diferença. Entretanto, muitas vezes você está gravitando em torno de alguém que não te vê como “a mais diferente” e então essa pessoa não aceita parrear-se com você. Com o passar do tempo, algumas duplas vão se formando já “por falta de opção”, já que como muitas vezes não foi possível estar pareada com a pessoa mais diferente de si, a indicação é ir buscando a segunda mais diferente, a terceira etc., enfim. Assim que os pares se formam, a indicação é que a dupla pare e comece a se olhar nos olhos. Somente isso. Sem falar, sem sorrir, sem enviar mensagens telepáticas. Por sete minutos as duplas permaneceram olhando-se nos olhos.

A prática em si é descrita pelo *La Pocha* como “Mirada/Descobrir os ‘outros’” e consiste em um “contato visual intenso e prolongado”. (GÓMEZ-PEÑA & SIFUENTES, 2011, p.57) Após os primeiros sete minutos, o exercício que imediatamente se segue é o da exploração multi-sensorial.

Antes de passarmos para o seguinte, algumas reflexões em torno da prática da “mirada”. Quando este exercício se faz muitas vezes com o mesmo grupo (e isto ocorrerá)¹¹⁴, o que cada qual começa a perceber é que as diferenças, muitas das vezes, são provenientes de lógicas binárias de percepção ou definição de alteridade que não tem muito sentido. Passa-se de uma percepção do mundo através da forma para uma percepção do mundo por sensações, o que vai te diferenciar de alguém talvez sejam outras razões não tão objetivas, ou talvez não tão expressivas em termos de linguagem ou de marcadores sociais. Saber, e dizer, que “diferenças são subjetivas ou construções sociais”, é algo bem distinto de experimentar lidar com a alteridade, colocando o corpo em jogo – seja passando por certo incômodo ao ser considerado diferente de alguém que você não julgava ser diferente de ti, seja sentindo segurança em ser visto como diferente de alguém que você também vê como diferente. A primeira é uma operação mais racional e verbo-discursiva que oferece riscos calculados, a segunda é uma operação mais corporal em que o risco e as sensações de ser considerado diferente têm efeitos profundos e, às vezes, transformadores.¹¹⁵

Além disso, após a realização desta primeira tríade de práticas (Mirada, Exploração Multi-sensorial e Etnografia Poética) troca-se de dupla a partir de novas indicações que serão

¹¹⁴ Tanto o exercício da mirada quanto as duas práticas seguintes são feitas mais de uma vez no mesmo dia, inclusive em oficinas de média ou longa duração.

¹¹⁵ As diferenças entre operação racional e corporal são falaciosas, já que raciocinamos ou discursamos verbalmente com o corpo, porém penso que no primeiro caso a ênfase está posta em operações analíticas mais rígidas, enquanto neste segundo, principalmente pela ausência verbo-discursiva, o foco está mais bem distribuído entre razão, afeto, intuição, vulnerabilidade e pele.

dados. A ideia por detrás desta tríade é começar trabalhando com as pessoas mais diferentes a si, mas esta dinâmica será realizada mais de uma vez no mesmo dia e isto pode fazer com que esta tríade se realize entre quase todas as pessoas do grupo, pelo menos uma vez.

Vale ressaltar que as instruções para a busca de par de trabalho na tríade do *La Pocha* mudam ao longo do processo da oficina. Com a indicação de que não nos deixemos guiar somente pelo óbvio, trabalhar-se-á num primeiro momento com “a pessoa mais diferente de si”, num segundo momento com a pessoa “mais parecida” e, inclusive, com quem temos mais curiosidade de trabalhar. Assim, ficará evidente que frequentemente a pessoa que vemos como a mais diferente, ou a mais similar a nós, às vezes não é tão diferente ou não é tão similar como se pensava e, como tudo se faz sem o ato da fala, somente com o “caminhar-buscando”, encontros e desencontros graciosos ocorrem. Observa-se na prática como muitas vezes a pessoa que você considera como a mais diferente de si não lhe percebe como distinta ou, ao contrário, a pessoa que tu consideras mais similar a ti não lhe vê como similar, podendo se dar inclusive que esta tenha gravitado em torno de ti quando a indicação era buscar a pessoa mais distinta. Há uma quebra interessante de expectativas e de seguranças neste exercício. O óbvio é igualmente subjetivo. Me parece que nesta prática específica algumas das perguntas feitas por Avtar Brah são experimentadas corporalmente durante o exercício: “como a diferença designa o ‘outro’? Quem define a diferença? [...] Como as fronteiras da diferença são constituídas, mantidas ou dissipadas? Como a diferença é interiorizada nas paisagens da psique?” (BRAH, 2006, p. 359)

“Estamos aqui, agora, juntos, ao invés de outros milhares de lugares em que poderíamos estar. Y, bueno, eso está bien.” É comum que Gómez-Peña ou outra/o/e integrante do *La Pocha* diga algo assim enquanto a prática da mirada está sendo realizada e se passam alguns dos minutos mais longos das vidas de quem o experimenta. A prática da mirada pode variar de cinco a sete minutos de olhos nos olhos. É um exercício muito forte e no qual, possuindo ou não experiência em práticas artísticas nas quais há que se expor, todas as pessoas enfrentam seus próprios medos e dificuldades de contato.

Num primeiro momento o exercício consiste nesta simplicidade: de pé, sem falarmos nem fazermos quaisquer gestos, olhamos nos olhos da pessoa que temos diante de nós. Mais adiante, após o cumprimento do ciclo mirada + exploração multi-sensorial + etnografia poética, quando voltarmos a repetir com outro par o exercício da mirada, as pessoas participantes serão estimuladas a, após um tempo de somente mirar, experimentar uma “mirada criativa” na qual podem, sem nunca perder o contato visual, mover-se pelo espaço, experimentar distâncias, distintos níveis e sentir como isso afeta a relação intersubjetiva com o par que estão compondo.

Observo também que nesta prática realiza-se uma operação dupla muito complexa na cultura ocidental, de maneira geral, que é mirar o outro enquanto somos mirados. O mais comum é que tenhamos certa moralidade em olhar o outro e, ao mesmo tempo, certa agressividade em sermos olhados. Pouco estranhamos o familiar. E tende-se a só olhar o “exótico”, na maioria das vezes, às escondidas. Ou através de anteparos socialmente aceitos, como uma câmera fotográfica, o que não deixa de ser muito complexo. Histórica e estruturalmente o exótico em nossa doente sociedade colonial é, via de regra, alguém racializado, generificado, fora dos padrões normativos ou hegemônicos de beleza etc. O “outro” é, na maioria das vezes, o “não permitido” ou, por outro lado, aquele que pode borrar meus contornos e desfazer minha fortaleza identitária. De igual maneira, corpos que são “exotizados/objetificados” muitas vezes passam a cultivar um olhar baixo, breve.

Então esta é uma prática bastante delicada e desafiadora. Nesta dinâmica os participantes são convidados a olhar o outro “sem objetivos escondidos e sem interpretar”. Coisas indescritíveis, muitas vezes belas e sanadoras, acabam acontecendo. Tecnicamente este exercício também serve para praticarmos uma qualidade de presença. É sobre ser e não sobre atuar, sobre estar aqui e agora neste espaço-tempo com quem está diante de mim. Aqui a presença é entendida neste sentido de abertura ao outro e aos acontecimentos do entorno. Praticar esta qualidade de presença, que é uma qualidade de escuta, é altamente valioso para o trabalho durante uma performance cênica, mas é muito útil também para quaisquer processos de ensino-aprendizagem e de tomadas de decisão em grupo.

Segundo Gómez-Peña e Sifuentes (2011), o inocente exercício de sustentar a mirada por tão longo tempo remonta a práticas xamânicas antigas e, em certas culturas, é uma prática utilizada para a cura. Para ambos, esta ação quando ritualizada e realizada conscientemente, como durante uma oficina, pode ser bastante radical. Possui a potência de ajudar a que as pessoas se abram como membros de uma comunidade em formação.

∴ Exploração Multi-sensorial ∴

Na pedagogia-metodologia do *La Pocha* esta é uma dinâmica que pertence ao exercício seguinte, está embutida no que o coletivo chama de Etnografia Poética. Com o objetivo de explicitar mais detalhadamente cada prática, separei ambas, pois me parece importante dar a ver como funciona esta parte da sua pedagogia-metodologia. Nesse sentido, a pedagogia do *La Pocha* opera um deslocamento interpelativo: primeiramente sou interpelada pelos outros e

posteriormente passo a me interpelar. Essa interpelação alheia serve como condutor para que cada pessoa possa sentir como é vista por diferentes corpos, para que ela possa engajar-se em permanentes auto-interpelações e auto-críticas. Porém esta interpelação alheia não deve ser confundida com um policiamento nem vigilância. Tudo é preparado para que as interpelações ocorram na zona desmilitarizada e possibilitem o uso de nossas bússolas éticas. E é por isso que enfatizo todo o cuidado e toda a ternura com a qual o *La Pocha* conduz suas oficinas, para que esta zona seja criada e para que a interpelação se dê de forma gradual e consentida.

Pois bem, do exercício da mirada anterior, que pode durar até sete minutos por vez – o que se converte simbolicamente em horas dada a proposta de experimentar também uma mirada dilatada, o que implica um exercício complexo do músculo ocular – passa-se então à exploração multi-sensorial do corpo do outro. Aqui os participantes são levados a utilizar os seguintes sentidos: visão, olfato, escuta e tato. Neste exercício, como em todos os outros, é importante sinalizar que quem está sendo interpelado, e que nesse caso será convocado como matéria, nunca é passivo. A matéria não é um objeto a ser conhecido por um sujeito. Possui agência sobre o etnógrafo/artista e pode lhe sinalizar a qualquer momento, preferencialmente evitando a linguagem verbal, que não se sente confortável com ser “explorada” de alguma forma específica ou em determinada parte do corpo.

A exploração multi-sensorial é um rito importantíssimo na sensibilização do corpo vibrátil. É quando de fato se entra num jogo com a percepção e as sensações, por meio de um uso extra-cotidiano dos sentidos. Nesta etapa, evitando o uso da linguagem verbal, uma das pessoas da dupla se dispõe a fechar os olhos. Dessa forma, a outra pessoa que permanecerá dali em diante com os olhos abertos será chamada de etnógrafo/ artista e a pessoa que fechou os olhos de espécie/matéria. Isto nada tem a ver com representar estes papéis em termos teatrais. Espécime e etnógrafo, matéria e artista são termos provocativos e problematizadores usados propositalmente pelo próprio coletivo para designar as funções que cada par está desempenhando neste exercício. Aqui as duas pessoas entram em um contato corporal tanto sutil como íntimo e intenso, mas não se trata de contato-improvisação. Aqueles que estão agindo como etnógrafo/artista serão estimulados a sentir curiosidade pela espécie/obra.

É importantíssimo reter que as/os/es integrantes do *La Pocha* recorrentemente recordam aos participantes o cuidado e a ternura com o qual se deve manejar esse rito. Os limites e as fronteiras de intimidade variam segundo cada cultura e mesmo segundo cada pessoa, mas utilizando a máxima sensibilidade, somos estimuladas a buscar detalhes, marcas culturais, pontos que são inacessíveis no cotidiano, etc. Também é indicado que se evitem zonas corporais que possam ser delicadas.

Começa-se sempre pelo sentido da visão, o qual já estava sendo estimulado extra cotidianamente no exercício anterior da mirada. Cada “artista” começa sendo estimulado a olhar sua “matéria” de distintos ângulos ou distâncias, com distintas aberturas oculares e observando o que se transforma na matéria, e na sua própria visão, segundo mudanças na sua própria postura ou maneira de mirar. Depois se agrega o sentido do olfato e estimulamos a criatividade de quem está como “etnógrafo/artista”, então é possível que te cheirem e te escutem nos mais distintos e inusitados lugares. Sempre com a segurança de que é a espécie/matéria quem define os limites de sua disponibilidade. O mesmo ocorrerá com a audição, sentido que se agregará em seguida. Devido ao grau de autonomia que existe neste exercício quem está como etnógrafo/artista decide que partes da anatomia vai explorar, sempre com o consentimento da espécie/matéria. A alguém pode ocorrer de escutar os pés, a barriga e a cabeça de sua dupla. Ou cheirar as mãos, os joelhos e o ouvido do seu par. O estímulo é evitar o óbvio e o literal. Esse exercício é sempre feito com muito cuidado e cada passagem de um sentido a outro sempre é conduzida passo a passo pelo *La Pocha*. Ao chegarmos na exploração do tato já se está, há um bom tempo, num nível de contato corporal altamente intenso e extra cotidiano. Quando finaliza-se a exploração tátil, em que há um estímulo para sentirmos as texturas, temperaturas e densidade do corpo do outro, podendo inclusive manipular este corpo e suas articulações, indica-se que quem estava de “espécie/matéria” abra os olhos. Assim, com consentimento e cuidado, invertem-se os papéis. Quem estava de etnógrafo/artista fechará os olhos e passará a ser espécie/matéria. E o processo volta do início, começando por exercitar diferentes formas de ver, de cheirar, de escutar e de tocar o corpo que temos na frente.

Segundo d’Emília (2015) estas experiências provocam uma série de estímulos novos e surpreendentes em nossos corpos e deixar-se atravessar por sensações como estranhamento e prazer, por exemplo, em um espaço seguro de apoio e confiança mútua tem potencialidades muito positivas. Concordo com d’Emília (2015), para quem esses processos de experimentação sensorial criam também uma relação muito íntima (nada a ver com sexual) entre as pessoas participantes, já que em nossas sociedades a possibilidade de que toquemos ou exploremos sensorialmente o corpo de outros é restrita a relações pessoais com familiares, amigos e amantes.

. : . Etnografia Poética . :

O seguinte passo começa logo depois do uso do tato na exploração anterior. Os corpos estão sendo tocados, manipulados, estamos provando com o peso corporal de nossa dupla,

mexendo suas articulações, estudando suas possibilidades de locomoção e comparando nossas características físicas com as do corpo que estamos manipulando. É aí que começa a chamada etnografia poética. Poderíamos pensá-la como uma escrita encarnada, uma escrita corporal na qual, como um texto etnográfico que descreve e discorre sobre uma determinada cultura, o que criaremos na "etnografia poética" são imagens que consigam trazer à tona a complexidade das relações entre esse corpo, os códigos e marcas atribuídos a ele e seu entorno. Algumas vezes temas detonadores são usados para estimular a não-literalidade na criação destas imagens, tais como “uma imagem que você nunca viu antes” ; “uma imagem vista em um sonho” ou uma “imagem que você gostaria de ver no mundo”.¹¹⁶

O uso do termo etnografia é significativo pois trata-se de uma ironia crítica que remete a uma pretensa capacidade da etnografia tradicional/colonial de – após um trabalho de campo que é sempre intersubjetivo – explicar como funcionam “outras culturas” e entender seus significados. De fato, Gómez-Peña afirma que “problematizar o processo mesmo de representar o outro ou fazer-se passar por outro pode ser uma estratégia efetiva de antropologia reversa.”¹¹⁷ (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p. 500)

Por isso, antes de começarmos toda a etapa do ciclo que envolve mirada, exploração multi-sensorial e etnografia poética somos sempre estimuladas a estarmos atentas às diferenças culturais e à possibilidade de que estas práticas despertem memórias corporais que podem ser tanto positivas quanto negativas. Como todo o processo é feito com cuidado, escuta e consentimento, quando seu par não se sentir confortável deve sinalizar e se for o caso interromper a prática, abrindo uma roda de conversa entre todas as pessoas participantes.

Pois bem, na prática, quem se encontra no papel do etnógrafo/artista trabalhará sobre e com o corpo de quem está de espécie/matéria. O segundo sempre tem os olhos fechados e com seu corpo como material quem está como “artista” tratará de encontrar imagens potentes e que articulem as complexidades encontradas. Ao final dessa dinâmica, tais imagens serão criadas com tudo o que compõe este corpo, desde seus marcadores de diferença às suas cicatrizes, tatuagens, acessórios, até sua roupa.

É uma concepção expandida e crítica do que se entende por corpo. O que antes poderia ser pensado como um objeto – por exemplo um colar – é agora parte desse corpo e pode servir, de maneira preferencialmente não-literal, para criar uma imagem viva. Sempre e quando a pessoa autorizar, mesmo sem usar a fala, que se faça uso de certo acessório que a pessoa está

¹¹⁶ Estas podem servir também para a parte de criação dos *tableaux vivants*.

¹¹⁷ Tradução minha. No original: al problematizar el proceso mismo de representar a otro o de hacerse pasar por el otro puede ser una estrategia efectiva de “antropología inversa”. (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p.500)

usando. Ou que se levante uma parte da roupa para trazer à tona uma tatuagem, uma cicatriz, ou uma roupa íntima. Todo o processo é muito sutil e respeitoso. Descrevê-lo resulta bastante difícil principalmente se penso que quem agora lê pode ser alguém que não possui familiaridade com práticas de criação que envolvam o corpo.

Pela carga emotiva e pelas memórias que provavelmente se acessam, nessa pedagogia-metodologia uma consciência feminista interseccional e descolonial é imprescindível. Friso que todo o processo destes três exercícios é continuamente negociado entre as duplas.¹¹⁸ Após a realização da imagem invertem-se as funções. Quando ambas as pessoas tiverem experimentado todo o processo, é dado um tempo para que elas conversem e troquem impressões. Estimula-se que as pessoas se agradeçam, troquem abraços ou pequenas massagens em retribuição ao fato da “matéria” ter cedido seu corpo para ser trabalhado por quem estava no papel de “artista”. Pode parecer ingênuo, e cansativo de escutar, mas sem este trabalho erótico-afetivo e sem uma consciência feminista minimamente interseccional um tipo de trabalho destes como o do *La Pocha* poderia ser um grande desastre ou servir meramente para abusos de distintas ordens. Justamente por isso Gómez-Peña e Sifuentes afirmam que este é o exercício mais famoso mas também o mais arriscado de toda sua pedagogia-metodologia. Por isso nos convocam a operar – em todas as fases da oficina – com uma ternura radical.

Quando novas duplas se formarem e repetirem todo o processo, desde o passo da mirada, uma complexificação deste exercício final ocorrerá. Ao invés de somente criar uma imagem viva num espaço qualquer, a indicação é que se crie a imagem com essa “matéria” em diálogo direto com o espaço físico do entorno, como quando a criação de uma obra não se dá no espaço, e sim com este, bem à maneira como o quê em arte contemporânea se convencionou chamar de *site specific*¹¹⁹. A etnografia poética é um momento no qual podem surgir significativas reflexões sobre quais as técnicas de produção de identidade que nós mesmos/as/es utilizamos e quais são as tecnologias que a nós nos resultam produtoras de alteridade.

Vale dizer que em todos os momentos em que o outro cria sobre/com quem está como “matéria”, esta tem os olhos fechados e, portanto, tem sensações, mas não entende por completo o quê a outra pessoa criou com o seu corpo. Nesta parte, o que fica bastante explícito é que não se trata de ignorar ou recusar as fronteiras, há que se negociar as fronteiras de intimidade entre

¹¹⁸ A ênfase na comunicação não verbal entre as duplas também se justifica por operarmos via outras formas de comunicação que não sejam tão capturadas. Evitar o verbo ajuda a não intelectualizar as decisões e a desenvolver a inteligência performativa, uma vez que as decisões serão tomadas com o corpo todo em ação e não só com a mente.

¹¹⁹ De forma geral, as obras consideradas *site specific* são feitas para existirem/serem vistas em um local específico, na maioria das vezes locais não-convencionais, ou seja, fora de teatros, museus ou galerias. São criadas levando em conta aspectos plásticos, imagéticos, sociais, culturais e políticos de um dado espaço.

o eu e o outro, e também consigo mesmo. Pode ser uma boa forma de exercitar a consciência fronteiriça, transformando ambiguidades e contradições em uma outra coisa. Outro fato sinalizado aos participantes nesta parte é que sempre estamos reinterpretando e isto aponta para um estímulo da autonomia pessoal de cada pessoa no que diz respeito à criação, assim como para nossa responsabilidade perante cada gesto no mundo, seja ele estético/artístico ou no âmbito de nossas vidas cotidianas. Quando a pessoa que está agindo como artista nos imprime um movimento corporal ou nos coloca em uma determinada posição (como ocorre nos exercícios etnografia poética, nos *tableaux vivants* ou nos altares humanos, nos quais o corpo humano se torna a obra central do altar), não estamos simplesmente cumprindo ordens ou obedecendo uma direção imposta de fora, devemos estar negociando e (re)interpretando à nossa própria maneira tal movimento ou posição, de acordo com nossas necessidades físicas, éticas ou estéticas.

É nessa segunda parte, na qual são os outros que te interpelam, que pouco a pouco começaremos a utilizar os objetos que trouxemos como parte de nossa arqueologia pessoal e que se convertem, no marco do workshop, em objetos coletivos, que podem ser utilizados por todos, no chamado “*pop archeological bank*”.¹²⁰ Com todo o trabalho relacionado à deshierarquização da percepção (que a torna mais subjetiva e menos objetiva) e dos sentidos, tanto no interior de cada um deles quanto entre estes, o que se pede, e o que se espera, é que estes objetos também sejam vistos de uma forma diferenciada e que não se faça deles um uso literal ou representativo. Há uma insistência a favor da presença versus a representação que vale a pena pontuar novamente. Assim, na fase em que começa a ocorrer mais deliberadamente a “auto-interpelação”, quando passamos cada qual a gerar material performático sobre e com nosso próprio corpo – fase que de fato nunca deixará de ser permeada pelas experiências sensoriais e subjetivas da fase anterior na qual era o outro que criava sobre ti – não se está representando papéis ou criando personagens.

De forma que na terceira fase da oficina o que ocorrerá é que estaremos nos colocando a nós mesmos em questão, recriando-nos, experimentando com nossos marcadores de diferença, nossas questões subjetivas, nossas intensidades e os afetos e as sensações que permitimos que passassem por nosso corpo ao sermos cuidadosamente interpelados pelos

¹²⁰ Segundo Gómez-Peña, em seu próprio banco arqueológico pessoal há objetos que ele tem desde que nasceu. Sobre o uso dos objetos em performance, Gómez-Peña destaca que em performances rituais, como as realizadas em contextos espirituais, cada objeto possui uma função efetiva, simbólica e estética. Em performances artísticas o uso que fazemos dos objetos se assemelha mais a esta dimensão do uso ritual do que ao uso de objetos em contextos teatrais mais tradicionais. Entendemos que os objetos têm agência própria, agem sobre nós, e cada objeto que utilizamos é escolhido por sua materialidade política, afetiva, mnemônica, simbólica.

outros. O que se dá nesta fase pode ser pensado como um interpelar-se a si mesmo/a/e desde seu próprio corpo. Há muita experimentação e improvisação com a construção das chamadas *performance personas*, o que é exercitado nas *jam sessions*. Se criam instalações humanas, jogos, ações ou rituais performativos dentro e/ou fora do espaço da oficina. É importante não confundir as *performance personas* com o conceito tradicional de personagem teatral. Para Gómez-Peña, os performers são como cronistas do nosso tempo. Diferentemente dos jornalistas ou comentaristas sociais, nossas crônicas se distanciam da narratividade e tendem a ser polivocais. Para ele, o artista da performance tem como verdadeira matéria prima seu próprio corpo, que é coberto de implicações semióticas e políticas.

Nosso corpo também é o centro absoluto do nosso universo simbólico – um modelo em miniatura da humanidade [...] e, ao mesmo tempo, uma metáfora do corpo sócio-político mais amplo. Se nós somos capazes de estabelecer todas estas conexões na frente do público, com sorte outros também as reconheceram em seus próprios corpos. (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p.497)¹²¹

E nesse sentido nosso corpo é nossa carta de navegação. As *performance personas* deve ser entendidas como atualizações encarnadas que intersectam o pessoal com o social, materializando aspectos da arqueologia pessoal de cada pessoa, nossas complexidades, contradições, ambiguidades e desejos de mundo.

Friso que nesta tríade do *La Pocha* – e especialmente a partir da prática da mirada – o que ocorre com relação à alteridade ou com os contornos de marcadores sociais de diferença, tais como gênero, raça, etc., não é uma diluição ou desaparecimento. Não é que a partir daí passamos a nos ver como “iguais”. O que ocorre é que somos estimuladas a repensar o que é a diferença, ou como tais marcadores não são suficientes para estabelecer a diferença, e que toda diferença é relacional e tem a ver também com temporalidade e parâmetros culturais.

Os recorrentes *tableaux vivants* presentes nas performances do *La Pocha*, na forma de dioramas, são minuciosamente trabalhados nas oficinas e é onde incentiva-se aos participantes a encontrar as contradições internas de suas imagens e a repensar as relações e posições de poder que com elas assumem. Isso tudo é pensado com o corpo “em cena” ou, como dizem, quando se está em “modo performance”, e incentiva-se a toda/os/es, tanto quem está dentro

¹²¹ Tradução minha. No original: Nuestro cuerpo también es el centro absoluto de nuestro universo simbólico – un modelo en miniatura de la humanidad (humankind y humanity son la misma palabra en español: humanidad) – y, al mismo tiempo, es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplio. Si nosotros somos capaces de establecer todas estas conexiones frente a un público, con suerte otros también las reconocerán en sus propios cuerpos. (GÓMEZ-PEÑA, 2011, p. 497)

como fora (que estão esperando um momento da *jam session* para entrar nela), a pensar como inverter ou como lidar com as relações de poder que as pessoas em cena estão a engendrar.

Geralmente na criação de *tableaux vivants* algum tema como “celebridades fracassadas” ou “o corpo demonizado” é proposto. Estes também são momentos interessantes dessa pedagogia-metodologia, uma vez que é quando incentiva-se que as pessoas participantes sejam espectadoras-participantes. Pedem que quem não está “em cena” intervenha na imagem, no *tableaux vivant* que se apresenta. O mesmo se dá com a criação das *performance personas*. O vocabulário que utilizam é justo esse: “editar a imagem”. Com os *tableaux vivants*, o que buscam é que se criem metáforas vivas que articulem a complexidade da sociedade contemporânea, do nosso tempo e de nossa psique. E quando convidam as/os/es participantes a editar as imagens alheias ou suas próprias *performance personas* estão nos convidando a editar o mundo, a recriá-lo com nossos corpos e nossos desejos de mundo.

Quando indicam às pessoas participantes para “ativar a imagem desde dentro” da cena, também o que se pode entender é que o mundo é um grande cenário por onde marchamos com nossas singularidades e desde onde podemos intervir e transformar o que não está funcionando. Incentiva-se muito a autonomia criativa e o exercício de consciência crítica, seja ao editar uma imagem, seja ao buscar concretamente outro ponto de vista desde onde mirar o que estão a mostrar os outros participantes. Também o estímulo a que vejamos uma situação dos mais distintos prismas é dado ao público durante as performances do La Pocha Nostra, já que desde o princípio destas comunica-se explicitamente que a proposta é circular entre as plataformas e encontrar distintas maneiras de olhar o que se passa nestas. Tanto em uma circunstância como em outra, o que nos indicam é que sejamos *espectadores ativos, participantes*, e isso no contexto de uma performance é, de alguma maneira, confrontar a audiência em sua atividade/passividade, enfim no seu papel de produtora de sentidos, significados e cultura.

Questões relativas à autoria na criação de uma obra também são problematizadas durante as oficinas. A questão da não-autoria, ou de uma autoria coletiva, é recorrentemente sublinhada nos exercícios de criação sobre o corpo alheio, como na etnografia poética, já que sempre a “matéria” está a fazer uma reinterpretação sobre o que lhe está imprimindo a “artista”. Ou ainda como quando há uma criação de mais de uma pessoa sobre o seu corpo, a exemplo dos primeiros *tableaux vivants* ou dos altares humanos. Por meio de seu projeto político-pedagógico, o *La Pocha* nos estimula a perceber que nossos corpos são marcados por códigos culturais, mas que a autoria dessa obra de arte – nosso corpo, nossa maneira de se colocar no mundo – também é algo feito por nós, que constantemente reinterpretamos e ressignificamos estas marcas.

Em sua prática pedagógica também presta-se uma grande importância aos momentos de discussão e de reflexões sobre temas latentes ou incômodos que possam estar surgindo. Importantes ferramentas que atuam como disparadores de consciência neste processo são exercícios mais ou menos lúdicos, mas que fazem parte do componente crítico e de reflexão da metodologia. Um exemplo é quando, em formato de uma roda de rap, somos convidados a responder a questões como: Meu corpo hoje é/Meu corpo hoje não é ou Minha identidade é/Minha identidade não é; a “pergunta do dia”, uma pergunta retórica que nos fazemos ao longo de cada dia e que deve servir como motivadora de reflexão e criação (por exemplo: que fronteiras eu gostaria de cruzar hoje? que questões tem me obcecado ultimamente?); ou ainda os “círculos zapatistas” onde se tenta, em subgrupos, refletir desde a não-confrontação sobre questões agudas que podem surgir durante o processo da oficina.

A capacidade de uma oficina do *La Pocha* de intervir nos processos de subjetivação dos participantes, consequência da sensibilização do corpo vibrátil, tem como componente fundamental um tipo específico de empoderamento¹²² dos participantes. Empoderar-se a si mesmo e empoderar ao outro é um dos aspectos mais distinguíveis de sua pedagogia. Porém, esse tipo de empoderamento tem a ver com as estratégias de usos do erótico desenvolvidas por Audre Lorde. Além do que, é um empoderamento que funciona com uma lógica distinta à lógica do regime heteropatriarcal capitalista, o qual estimula a produção a qualquer custo e a competição como o único meio de encontrar “seu” lugar no mundo.

O erótico para mim funciona de muitas maneiras, e a primeira é fornecendo o poder que vem de compartilhar profundamente qualquer busca com outra pessoa. A partilha do prazer, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas, e diminui o medo das suas diferenças. (LORDE apud NASCIMENTO, 2014, p.121)

As estratégias de uso dessa força erótica de que lançam mão em sua pedagogia são condutas diluídas em todo o processo. Passam também por uma ética do cuidado, por estimular

¹²² Empoderamento é um termo que não me agrada. Porém, na falta de um termo melhor, optei por utilizar este termo – tão em voga e por isso também um pouco desgastado. O termo é uma apropriação da expressão inglesa *empowerment*. De acordo com a historiadora Juliana Alves e a antropóloga Clarissa Carvalho (2015) “de modo geral, ocorre quando pessoas que são historicamente subjugadas ou inferiorizadas, como mulheres e negros, tomam consciência dessas relações de poder e começam a mudar sua atitude, deixando de se sujeitar à repressão e desenvolver sua autonomia. Diferentemente da pessoa ‘poderosa’, a pessoa ‘empoderada’ passa por um processo, que não ocorre de um dia para o outro, de entendimento das complexas relações, geralmente apoiada por uma rede solidária. Portanto, é um fenômeno que tem impacto coletivo”. Fonte: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/21/interna_diversao_arte,476358/entenda-os-termos-usados-pelo-movimento-feminista-em-dicionario-on-line.shtml

a alegria, pelo toque, pela des-hierarquização entre quem está conduzindo e quem está como participante, pelos momentos de intervalo e extra-oficina compartilhados. Possibilitam a criação de uma atmosfera de trabalho onde obter confiança no outro para experimentar com as fronteiras, sejam quais sejam, é fundamental e imprescindível. Isso porque sua *pedagogia fronteiriça* não neutraliza as especificidades culturais, as marcas sociais e as singularidades de cada participante e sim trabalha sobre elas, na tensão. São operações micropolíticas e suas principais ferramentas são essas estratégias, realizadas com muita *ternura radical*. Criam-se pontes para que possamos fazer passar nossas intensidades, desejos, vulnerabilidades. Sua pedagogia-metodologia possui a potência de nos ajudar a que nos posicionemos diante de nós mesmos/as/es. E o encontro com o corpo-encruzilhada se dá nesse posicionar-se, possibilitado pela consciência fronteiriça que exercitamos ao longo de todo o processo pedagógico ao sermos interpelados pelos outros, ao deslocarmos nossos parâmetros sobre diferença e alteridade e ao termos que nos encarar a nós mesmos depois disso. Ao final de uma oficina do *La Pocha* é como se estivéssemos fazendo o exercício da mirada de frente para um espelho. Por isso que o *La Pocha Nostra* entende que seu projeto artístico mais importante, sua maior obra de arte, sua performance mais política, se dá no campo da pedagogia.

2.3 – Teatro de operações: B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO



Figura 5 - Projeto Vivências 2011 de Teatro de Operações, fotografia de Camila Bacellar, Teresópolis.

O coletivo Teatro de Operações foi criado em 2009 por alunas/os/es do curso de Artes Cênicas da Unirio com o intuito de ser um grupo de pesquisa teórico e prático com interesse em performances políticas e teatro de rua contemporâneo. Trabalho em coletivo, aposta por uma radical horizontalidade das vozes e desenvolvimento de uma autonomia técnica como atadores¹²³ são algumas das premissas que nos guiavam como coletivo. Desde o início centramos nossas experimentações cênicas nas ruas. A busca por trabalhos cênicos – teatrais e

¹²³ Há alguns anos o Teatro de Operações apropriou-se do termo “atuador/a” para definir também sua prática artística. O termo foi cunhado pelo grupo de teatro de rua Ói Nós Aqui Traveiz!, sediado na cidade de Porto Alegre, com o intuito de especificar seu fazer em contraponto com o trabalho do ator e para diferenciar-se da aura privilegiada embutida na ideia de “artista”. Com tal conceito o Ói Nós busca articular quatro importantes elementos para sua própria prática artística: militância política, organizar-se em grupo, autogestão e mescla entre arte e vida. O termo é utilizado pelo Teatro de Operações justamente porque articula os elementos citados acima e porque propõe que a experimentação estética esteja vinculada ao trabalho autoral de criação performática.

performáticos – contagiados por questões geopolíticas locais movia o grupo. Entre nossas ferramentas de criação, algumas possuem afinidades com propostas pedagógicas alinhadas com práxis descoloniais e feministas.

Para a criação da performance *B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO*, desenvolvemos uma metodologia que buscava ancorar os corpos nas batalhas que cada atuadora enfrentava no cotidiano. As atuadoras que performaram esta operação durante quase cinco anos são: Aline Vargas, Andercelly/Jean Alenbo Christofolli, Angela Morelli, Camila Bacellar, Eduardo Martins ou a Gatinha, Mariana Mordente, Nívea Magno, Tulanih Pereira e Violeta Pavão. O foco investigativo de *B-T-G-P-T...* era a criação artística a partir de uma convivência propositadamente intensificada entre o grupo.

B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO (2011-2015) é uma operação cênica de rua, fruto de um projeto autogestionado pelo Teatro de Operações. Este projeto foi aberto para quaisquer estudantes e pessoas da comunidade acadêmica da Unirio. Trata-se do *Projeto Vivências* que em 2011 consistiu, na prática, em um mês de atividades diárias e convívio intenso onde seriam compartilhados com os participantes procedimentos experimentados pelo coletivo até aquele momento e, logo, entraríamos no processo de criação. Chegamos a ter quinze pessoas novas no processo, além de integrantes do coletivo. Naquele momento, entre os integrantes do coletivo, que participavam, de forma mais concreta, como propositores iniciais do projeto estávamos eu, Julia Cartier Bresson, Caito Guimarães, Nívea Magno e Lucas Oradovschi. O projeto não estava atrelado a nenhum tipo de edital, não havia dinheiro de nenhum tipo de patrocínio e nem estava atrelado institucionalmente a práticas de montagem teatral da Unirio. Esta autonomia proporcionava uma liberdade criativa e de investigação experimental que foram decisivas para o projeto.¹²⁴

A experiência de encarar um processo criativo pautado no fazer coletivo, a aposta de vidas, tempo e afetos entre pessoas que em sua maioria não se conheciam – pois contávamos com quinze novas pessoas – é uma experiência rica, conflituosa e complexa. Estar em contato

¹²⁴ O *Projeto Vivências* constituía-se como mais um dos passos do coletivo em direção ao questionamento do fazer teatral e a seu modo de produção tradicional. Também é uma tentativa de fazer o teatro, e a performance, que para os/as integrantes do coletivo nos fazia falta. Após dois anos viajando pelo Brasil com nossa primeira criação de teatro de rua, fortaleceu-se no grupo a crença de que um convívio intenso, e um modo de criação/produção em outros “tempos”, fora do tempo da correria do dia-a-dia, apresentava um potencial que nos interessava, pois poderíamos nos arriscar em outras maneiras de criar e de produzir. A partir dessa edição do *Vivências*, que contou com quinze participantes que não faziam parte do coletivo, quatro destas novas pessoas se integraram ao grupo. *Vivências* segue como um projeto que utopicamente o coletivo tenta realizar a cada ano, no qual há desde palestras de convidados sobre arte, política, cidade e sociedade, a oficinas de criação artística. O intercâmbio/convivência intensa com artistas e não-artistas que trabalham fora do eixo cultural hegemônico Rio - São Paulo é uma das motivações do *Vivências*, que nas edições 2011 e 2012 ocorreu na Unirio.

constante com as diferenças vai na contramão das formas hegemônicas de produtividade, e até de uma forma individual de estar no mundo. A aposta era por embarcar em um processo criativo/artístico que fosse o mais horizontal possível e isso traz à tona crises e desafios relativos à percepção do quanto estamos atados ao *modus operandi* das formas desejantes dominantes, a seus jogos sutis de poder. O exercício de fazer algo conjuntamente a partir das diferenças entre participantes era essencial para um processo que questionava as batalhas e as hierarquias nos corpos (que são também repetições de padrões e resquícios de hierarquias sexistas, racistas, classistas etc.). Tomar consciência, ou melhor, encarar de frente esses jogos de poder e estas hierarquias talvez permita uma desativação temporária, uma implosão que se deseja contínua. A transformação do próprio coletivo e a transformação da relação de escuta, e permeabilidade do outro em si, tanto no processo quanto na rua, em cena, faziam parte da proposta do trabalho.

Antes de sequer ter um nome e uma forma cênica, essa criação artística teve como disparador do processo criativo algumas ideias do geógrafo brasileiro Milton Santos, sobretudo as encontradas no documentário *Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá*, (Silvio Tendler, 2006) e em seu livro *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. (2002) Entretanto, não se trata de maneira alguma de uma adaptação dessa obra, e sim de um estudo e da ressonância de certas ideias de Santos na pele do coletivo.

O desejo de gerar formas poéticas e políticas que dessem conta das transformações que observávamos na cidade contemporânea e, portanto, na *natureza técnico-científico-informacional*¹²⁵ (SANTOS, 2002) fez com que o grupo voltasse suas atenções para o espaço em que estávamos inseridos, assim como para nossos próprios corpos e as narrativas que estes agenciavam. Uma das ideias apresentadas por Santos é que o espaço é um conjunto de técnicas, um sistema indissociável de objetos e de ações. Partindo dessa percepção do espaço, e das

¹²⁵ Em *a Natureza do espaço* (2002) Santos apresenta o conceito de natureza técnico-científico-informacional. Ele defende que esse é o meio atual em que vivemos, já que tecnologia, ciência e informação são elementos definidores, pois intrínsecos, a cada território. O processo de mudança acelerado desde a revolução industrial aos dias de hoje redefine as relações de poder no planeta. A nova forma de produção do capitalismo, baseada na informação e no conhecimento, altera ainda mais nossas relações sociais. Interfere na noção de corporeidade e no uso que fazemos de nossos corpos, seja como instrumento de relação com o meio seja como construção política. Não só nos relacionamos com a natureza/meio através de próteses, de prolongamentos do próprio corpo, como também nos tornamos cada vez mais objetos a favor de uma racionalidade instrumental acelerada pelos processos de globalização característicos das fases recentes do capitalismo. Nessa “natureza”, a tendência é que todas as coisas se tornem objetos técnico-científico-informacionais, inclusive nossos corpos. O entendimento do espaço como um sistema integrado de técnicas e do meio ambiente como sempre já “artificial” (ou produzido, pois sempre houve intervenção técnica no meio), facilitou a percepção de que nós também somos produzidos por um conjunto variado de técnicas oriundas de distintos dispositivos que operam na construção de nossas subjetividades-corporeidades.

demais ideias de Santos, as atuadoras começaram um processo de investigação do próprio corpo e uma espécie de re-escritura de si, sempre em relação com o espaço.

. ∴ preparando a autópsia ∴.

Durante o processo bruto de criação eram realizados encontros diários com a média de seis horas por dia. A fase inicial consistiu na instauração de um meio ideal de trabalho que atendesse ao foco investigativo da criação, foco centrado na intensa convivência entre os participantes. No decorrer das duas semanas iniciais, utilizamos proposições que auxiliavam na constituição e na manutenção de um ambiente propício para este tipo de trabalho, além de lançarmos mão de jogos e exercícios teatrais para a aproximação entre todo grupo. Destaco a prática do “suco coletivo”; a realização da “dádiva”; o exercício “corpo-espaço”; a “caminhada do desapego” como relevantes para pensarmos em formas de criação e produção de conhecimento crítico que sejam encarnadas e localizadas.

Cada dia recebíamos as pessoas participantes no espaço que nos havia sido cedido pela Unirio, o espaço do “palcão”, com um suco de fruta feito ali mesmo por nós. Em roda tomava-se o suco, passando a jarra de mão em mão. Aos poucos, participantes que não faziam parte do coletivo foram incentivadas a trazer as frutas para o suco, que no princípio eram levadas pelos/as propositores/as, para que a responsabilidade na realização daquele momento fosse compartilhada, uma vez que tal momento parecia ganhar importância para o grupo. Era verão e este tipo de chegada para iniciar o dia de trabalho gerava conforto e acolhimento.

A realização da *dádiva* também se mostrou fundamental nesta fase. A *dádiva* é uma dinâmica ligeiramente influenciada pelas teorias acerca de intercâmbios cerimoniais como a teoria da dádiva, desenvolvida por Marcel Mauss (1974). Trata-se de uma apropriação e ressignificação dessas ideias, pois o que interessa nesse exercício é uma forma peculiar de apresentação das pessoas e de criação de laços entre elas. Ao descrever o papel da dádiva em sistemas ampliados de trocas de objetos cerimoniais, Mauss afirma que a dádiva cria “vínculo de almas. Presentear alguma coisa a alguém é presentear alguma coisa de si”. (MAUSS, 1974, p. 56) Ou seja, a dádiva produz alianças. A prática que ressignificamos consiste em que cada participante leve um objeto que signifique algo para si, ou um objeto “que diga algo de si”, para trocar. Esta informação deve ser dada com alguns dias de antecedência da realização da dinâmica para que haja um tempo de reflexão sobre que objeto diz algo sobre si. Não é necessário que seja um objeto, pode ser algo de ordem imaterial: pode-se oferecer uma música, um abraço, uma caminhada etc. Através desta prática simples, cada pessoa se dá a conhecer

quando oferece algo de si e também quando pega aquilo que a interessa. É potente ver como as pessoas falam de si através do objeto, ou ação, que estão oferecendo, assim como quem recebe o objeto, ou ação, também está falando de si de uma maneira diferenciada, já que está se relacionando com o outro através de uma troca não-comercial, tendo um objeto ou uma ação como anteparo para dar a conhecer-se.¹²⁶

A prática da leitura política do “corpo-espaço” tentava aproximar o conceito de “natureza técnico-científico-informacional” de nossas materialidades, no sentido de ver como nossos corpos eram também parte dessa natureza. Trata-se de um exercício de percepção das lógicas e forças que atuam no espaço, e que atravessam nossos corpos. Entendemos que uma “leitura política” é uma leitura que permite a visualização das formas e das forças que operam em determinado espaço. Essa leitura relaciona-se com o mirar profundo e a decodificação, transcodificação, tradução e crítica descritas como tecnologias opositivas ao poder por Sandoval (2004). Essa prática que chamávamos de “leitura política” do espaço era estruturante na tessitura das performances/operações que o grupo realiza na rua. Assim, além dos usos sócio-políticos dos espaços, a materialidade e as memórias que os espaços acionam mostravam-se como campos importantes de exploração.

A experiência consistia na percepção das forças que atuam no corpo e no espaço, em sinergia. A exploração do espaço se dava em três dimensões: o espaço como matéria, como imagem e como memória. A orientação era que as pessoas participantes percebessem que cada uma dessas dimensões nos traz perguntas específicas. Por exemplo, a dimensão material centrava-se na plasticidade, na percepção das intensidades dadas pelas cores, formas e texturas presentes em determinado espaço. A dimensão da memória buscava abarcar os tempos que atuavam em tal espaço, quais os possíveis propósitos de sua construção, para o quê já havia servido, e para quê servia no presente. Mas também as memórias já vivenciadas ali por aqueles que possivelmente já o haviam frequentado antes. E ainda as memórias ativadas naquele

¹²⁶ Na prática funciona assim: em roda alguém se levanta e oferece para a roda aquilo que trouxe. Em poucas palavras tal pessoa fala o porquê daquilo ser significativo para ela. O objeto/dádiva é deixado no meio da roda. Se alguém se interessar pelo objeto ou pela narrativa em torno desta oferenda, pode se prontificar imediatamente a se apropriar deste, mas deve explicar algo sobre porque se interessou. A regra geral da prática é que todos vamos deixar algo e todos vamos “pegar”/ sair com algo. Não há uma ordem, nem é necessário que você tenha deixado sua dádiva antes de “pegar”/ se apropriar da que por ventura te interessou. Estes aspectos também ajudam a proporcionar uma espontaneidade na relação entre o grupo. Se por acaso algo for deixado na roda e ninguém se prontificar a receber imediatamente, ao final, a última pessoa a deixar algo – ou aquela que ainda não “pegou” nenhuma dádiva ainda – necessariamente terá que se apropriar desta que restou. O círculo se completa porque todos devem deixar algo e todos devem pegar algo.

instante, vividas direta ou indiretamente por nós. As estórias passíveis de serem narradas a partir das informações contidas no espaço davam corpo ao “espaço-memória”.

A dimensão da imagem era uma somatória das outras duas. A arquitetura, a plasticidade e as técnicas que fizeram possível a construção de um espaço de determinada maneira e que ainda atuam ali, assim como a leitura de signos ali presentes, podem indicar suas formas de utilização. Indicam, assim, a dimensão de imagem e o corpo informacional do meio. (SANTOS, 2002) O espaço afetava o corpo por meio da direcionada atenção dispensada a tais dimensões. E, assim, a partir dessas percepções, o corpo deveria incidir sobre o espaço, através de movimentos, respondendo a essa afetação. O pensamento que orientava a dinâmica de leitura política corpo-espaço era algo como “deve-se pensar enquanto se dança”. Perceber os atravessamentos do espaço geopolítico através do movimento de nossos corpos e como os afetos e os fluxos presentes neste nos afetam e são afetados por nossa presença.¹²⁷ As práticas físicas eram orientadas para possibilitar a dissecação tanto do espaço em que as mesmas se davam, como do corpo, ambos pensados como um conjunto ou como um enquadramento específico de técnicas.

Por fim, uma das chaves de construção do ambiente criativo que se deu na fase inicial foi a realização da “caminhada do desapego”. Trata-se de uma dinâmica compartilhada com o grupo pela artista e pesquisadora de afro-butô Cátia Costa. É um procedimento simples e ao mesmo tempo um tanto delicado. Trata-se de uma caminhada de um ponto a outro do espaço, na qual, para avançar, temos que nos desfazer de apegos que impedem ou bloqueiam a criação. O tempo da travessia é um tempo dilatado – não calculado, mas não menos de quinze minutos –, o que gera angústias e desconfortos. Pode parecer muito simples ou até ingênuo, no entanto, é um primeiro momento de encontro consigo próprio, mas no âmbito do coletivo, com as diversas batalhas que cada corpo trava cotidianamente. Era preciso, para que a criação artística a partir do convívio entre os participantes estivesse livre de demandas egóicas, individualizantes e ultrapersonalizadas, que caminhássemos juntos como uma manada. Que nos livrássemos, na medida do possível, do sujeito individuado que diz “eu” para construir algo que dissesse tanto respeito à si próprio, à sua subjetividade encarnada, quanto ao agenciamento dos desejos do grupo e aos atravessamentos que viriam do encontro com aquelas alteridades.

¹²⁷ No marco desse processo criativo realizamos este tipo de exercício mais de uma vez em distintos espaços públicos, como nas mediações do centro da cidade e na praça Cinelândia. Quando circulávamos com esta performance, como fizemos em São Luís do Maranhão, Resende, Rio das Ostras e outros pontos do Rio de Janeiro, realizávamos também esta leitura política de atenção às distintas dimensões do espaço em que iríamos performar.

∴ Autópsia ∴.

A ideia-força da autópsia serviu como uma ferramenta de criação, assim como a ideia de *corpo como campo de batalha*. O entendimento de que fazemos parte de um regime em que o corpo é o lugar onde o poder age fez com que a ideia de corpo como campo de batalha¹²⁸ parecesse adequada para levar a cabo uma investigação que, pelo viés teórico proporcionado por Milton Santos, partia de questionamentos sobre a dicotomia binária hierárquica entre natureza e cultura, sobre o meio técnico-científico-informacional, sobre a perversidade da globalização e das formas de colonialismo exercidas pelo capitalismo.

De forma que a ideia era que investigássemos nossos corpos como o campo de batalha onde ocorrem, e concorrem, os mais distintos processos de subjetivação no meio *técnico-científico-informacional* esculpido pela era capitalística.¹²⁹ As formulações de Santos com relação ao meio atual em que vivemos, o meio *técnico-científico-informacional*, e como este afeta nossa corporeidade e nossas relações sociais orientaram um processo criativo e metodológico experimental que veio a ser definido pelo coletivo como processo de autópsia. Tanto a criação dos corpos cênicos como o levantamento da estrutura da performance estão baseados nesse processo.

O termo autópsia é geralmente utilizado para definir a análise médico-legal de um cadáver. Entretanto, um outro termo também é reivindicado pelos profissionais que a realizam,

¹²⁸ Há pelo menos trinta anos uma grande quantidade de movimentos sociais e artísticos de resistência à ordem hegemônica vigente – heteropatriarcal, racista, capitalista, machista, sexista, homofóbica e xenófoba – passaram a fazer um uso estratégico da expressão “corpo como campo de batalha”. Em 1989 a artista americana Barbara Kruger lança em um de seus provocativos trabalhos com fotografia em preto e branco a frase: “seu corpo é um campo de batalha”. Neste período Kruger vinha abordando questões de gênero e de identidade em seus trabalhos artísticos. Em 2004 o coletivo feminista francês Ma Colère lança um livro que trabalha com discursos visuais e textuais com praticamente o mesmo título, porém com uma inversão significativa: “Meu corpo é um campo de batalha”. Na publicação, as autoras articulam uma série de problemáticas – exigência de padrões de beleza, gordofobia, anorexia, preconceitos com relação a distintas maneiras de se vivenciar tanto o gênero como as sexualidades – relacionadas a como vivenciavam corporal e subjetivamente tais questões, como estas atravessavam e inscreviam-se em seus corpos. Outro exemplo do uso dessa ideia-força é o trabalho da artista peruana Natalia Iguíñiz que lança uma imagem crítica aos distintos regimes ditatoriais vividos no Peru desde a década de 1980. A imagem de uma silhueta negra de mulher andina por sobre um fundo de tons de verde aludindo à camuflagem militar leva inscrita a seguinte mensagem: “Meu corpo não é um campo de batalha”. Abaixo lê-se que milhares de mulheres e meninas foram violentadas durante a guerra contra os terroristas e que “todas merecemos justiça”. Estes são apenas alguns exemplos de como o uso estratégico da ideia-força “corpo como campo de batalha” tem servido à esfera da arte e do ativismo político.

¹²⁹ Utilizo-me do termo “capitalístico/a” tal qual utilizado por Félix Guattari (2005), que o emprega para descrever a forma de subjetividade característica do período histórico em questão. A subjetividade capitalística é aquela que é produzida em série pelo Capitalismo Mundial Integrado – CMI é o termo proposto pelo autor em oposição à “globalização” – e cuja característica principal é uma relação de dependência, “infantilizada”, com o Estado. Este pensa por nós e organiza por nós a produção (tanto a material quanto a imaterial) e a vida social, baseado num consenso subjetivo referido e sobrecodificado por uma lei transcendental.

pois o mais certo em tal caso seria utilizar o termo necropsia, que designa o procedimento do exame, ou a observação, de cadáveres. Já autópsia designa o ato de ver por si mesmo ou de observar-se a si mesmo.

O processo ao qual chamamos autópsia, que consistia numa observação atenta e singular de si, foi integralmente levado a cabo em coletivo. O fato de ser levada a cabo integralmente em grupo e de se tratar de uma criação artística coletiva é importante e se relaciona ao processo de construção e de concepção desses corpos cênicos. Por meio de estratégias pedagógicas e metodológicas buscávamos uma investigação da cartografia micropolítica dos nossos próprios corpos, na qual éramos estimuladas a visualizar as batalhas que ocorriam em nossos corpos. A ideia era refletir, sempre com o corpo em movimento, sobre como as relações entre raça, gênero, sexualidade, classe, espiritualidade que perpassavam nossos corpos agiam nos processos de subjetivação de cada uma de nós, entendendo que esses processos e suas relações configuram e criam os contornos da realidade em que se vive. Os procedimentos iniciais já mencionados acima tinham como objetivo sedimentar um lugar comum desde onde mergulhar no processo da autópsia.

A busca da fase inicial de criação era por “chegar” a esse lugar comum “juntos”, chegar ao que naquele momento denominamos, não sem certa ingenuidade, de *corpo-zero*. Chegar ao *corpo-zero* demandava um esforço de todo o grupo, uma vez que a intenção era criar conscientes das batalhas que nos perpassavam individualmente e como coletivo, tentando evitar as armadilhas de se centrar demasiadamente em si. A experiência particular e concreta de vida de cada uma era importantíssima, mas a chegada ao *corpo-zero* funcionava como um anteparo para uma criação que queria partir de uma imbricação entre o particular e o universal, entre o local e o global, entre o pequeno e o grande, entre o meu e o do outro. Assim, após passarmos coletivamente por esse momento, poderíamos começar a dissecar nossos próprios corpos.

Para o processo de autópsia foram elencadas as mesmas três dimensões que utilizamos para o exercício de leitura política do corpo-espço, que seriam então analisadas por cada qual com relação ao próprio corpo. Transpondo essa leitura política para um corpo, a ideia é captar o máximo de camadas de significação que fazem o corpo existir enquanto força atuante no mundo. Tais dimensões foram chamadas de corpo-matéria, corpo-memória e corpo-imagem. Essa divisão – matéria, memória e imagem – não se pretende estanque e sim articuladora das intensidades que atacam e permeiam cada uma dessas dimensões.

Para que pudéssemos sondar, examinar, penetrar cada dimensão a proposta era de colocar-se em “zonas de conforto e de desconforto” – através da articulação entre respiração e posturas/movimentos corporais confortáveis e desconfortáveis – e de transitar por estas zonas.

Com a exaustão provocada pelo trânsito entre essas zonas, intentava-se chegar ao *corpo-criativo*, protótipo do *corpo-fractal* que construiríamos logo adiante. O objetivo era que, tendo entrado em contato com as nossas dimensões materiais, mnemônicas e imagéticas, tendo observado e/ou transposto nossas barreiras e limites (tanto pessoais como coletivas), chegássemos ao estado de *corpo-criativo*. O *corpo-criativo* seria o estágio em que se é capaz de agenciar as batalhas que são travadas em si e trazê-las à tona em suas escolhas gestuais e materiais.

Ao longo das experimentações diárias sobre estas dimensões, fomos introduzindo objetos que levávamos para os ensaios. Os objetos levados deveriam dizer respeito ao entendimento de cada participante do que seria a natureza técnico-científico-informacional e de nossas mitologias pessoais. De forma similar à arqueologia pessoal do La Pocha Nostra, nossas mitologias pessoais fazem referência a objetos do universo simbólico dos participantes. A estes objetos, por influência das leituras de Santos, passamos a chamar de *próteses*. Ao longo do processo passamos por exercícios em que estes eram disponibilizados a todos os participantes, de modo que os corpos cênicos que mais tarde se construíram eram compostos de objetos/próteses que tanto faziam parte do seu próprio universo simbólico, e de sua mitologia pessoal, como dos universos das demais participantes.

Figura 6 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011, fotografia de Clarice Lissovsky, Rio de Janeiro.



Figura 7 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011, fotografia de Clarice Lissovsky, Rio de Janeiro.





Figura 8 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011, fotografia de Paulo Socha, São Luiz do Maranhão.



Figura 9 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2015, fotografia de Adilson Felix, Santos.



Figura 10 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2015, fotografia de Adilson Felix, Santos.



Figura 11 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2015, fotografia de Adilson Felix, Santos.



Figura 12 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011, fotografia de Clarice Lissovsky, Rio de Janeiro.

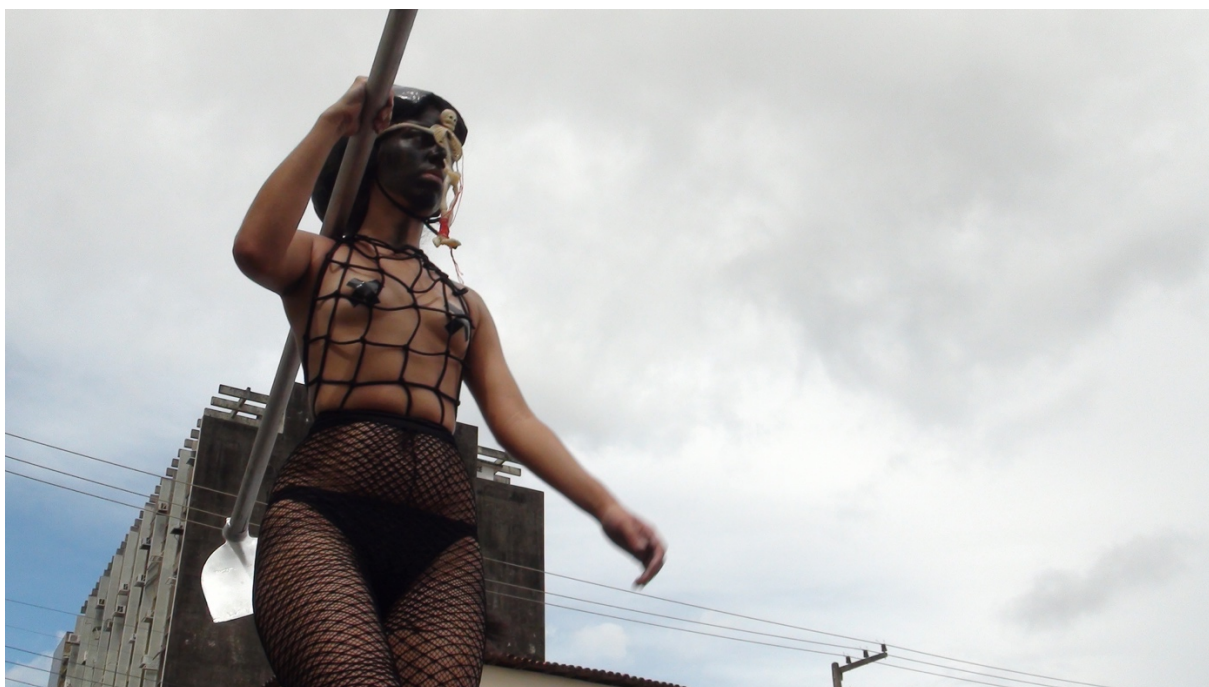


Figura 13 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011, fotografia de Paulo Socha, São Luiz do Maranhão.



Figura 14 - B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO de Teatro de Operações, 2011, fotografia de Paulo Socha, São Luiz do Maranhão.

Em *B-T-G-P-T...*, os objetos/ próteses dizem respeito à maneira com a qual as performers interagem com seus corpos e com as batalhas que identificavam travarem naquela época.¹³⁰ Considerando minha própria construção corporal, uma das próteses que utilizei era uma fita isolante preta que usava nos mamilos. A reflexão que eu fazia na época sobre o uso deste objeto era a seguinte:

eu sempre tive a impressão que, socialmente, os seios eram a parte do corpo mais privada “das mulheres” (não que essa fosse a minha opinião). Nunca entendi porque na nossa cultura o *topless* não era permitido. De maneira que via a vagina como sendo algo mais público e os seios algo mais “privado”. Na época também me interessava esse “esconder só o mamilo” e uma espécie de vedar o acesso ao leite considerado “sagrado” das mulheres, algo que interromperia o fluxo do capital e da vida. O uso da fita isolante formando um X também remetia ao fato de minha mãe e minha vó paterna terem tido câncer de mama e terem tido que retirar uma parte do seio. No senso comum, o seio é algo que caracteriza estes corpos como sendo corpos “mulheres”, é o que nos faria “frágeis” e supostamente diferente dos “meninos” na escola, pois já não podíamos mais praticar esportes mais radicais ou “levar uma bolada”. Então

¹³⁰ As próteses serviram para falarmos de nossa relação com o meio em que vivíamos e de como nos relacionávamos com ele. Visam uma reflexão sobre nossas relações enquanto seres que vivem neste meio técnico-científico-informacional onde um determinado enquadramento de um determinado sistema de técnicas acaba por padronizar nossos comportamentos sociais e, talvez, acabe também por nos transformar em meros objetos técnicos. Nesse sentido, as próteses são mais do que meros objetos. Sendo elas produtos de relações, desde as relações entre os diferentes materiais e substâncias que a compõem até as relações de produção que as deram origem, as próteses também revelariam, de alguma forma, as relações das quais são produto.

marcar os seios com esse símbolo fazia muito sentido na minha construção crítica e nas reflexões que eu estava traçando sobre meu próprio corpo e a forma como este era visto no mundo. (BACELLAR, 2012, caderno pessoal)

As relações estabelecidas com as próteses apontam para uma concepção de corpo expandida, um corpo que não acaba na sua própria pele. Há nas construções corporais que criamos a busca por uma des-hierarquização entre corpos e objetos, de modo que tanto o corpo quanto as próteses esboçam um discurso que não se propõe como total ou universal, mas sim como um discurso autônomo, singular e fragmentado. Poderíamos pensar que nesta proposição há também, uma vontade de desbordamento das marcas entre sujeito e objeto, natural e artificial, natureza e cultura. Sobre seu uso dos objetos/próteses, Angela Morelli reflete da seguinte maneira:

São 3 os panos vermelhos que uso como próteses, extensões do corpo como campo de batalha que desvelei durante a vivência. O primeiro, enrolo na cabeça, o segundo, amarrado ao meu abdômen vaza para fora da camisa preta, e o terceiro tem 10 metros de comprimento e estendo no espaço como um desenho, funcionando como prótese tanto do meu corpo-imagem como do espaço em si. A roupa preta é uma casca, uma espécie de buraco negro, cobertura rígida que camufla meu corpo de mulher e permite a androginia, é do preto que vem as partituras mais duras, os movimentos que me lembram do autoritarismo, da identidade fixa, do fechado do mundo, mas também é do preto que está a morte, a escuridão, o vazio, o seco. O vermelho está nos tecidos, do vermelho vem o sangue, para mim é como se esse corpo duro estivesse a sangrar, sangue de um ferimento, sangue menstrual, sangue vinho. O vermelho traz a noção de ciclo, daquilo que não é linear mas sim circular, e me envolve como uma serpente, cobre meu rosto e me deixa muda, assim como vaza pelo meu umbigo. O vermelho é uma parte de mim que é fluida, uma prótese que sai do controle [aqui refere-se à partitura corporal criada com esse objeto], que torço, estico, seguro ou solto, uma prótese que permite de alguma maneira fazer um contraponto com a rigidez que existe na figura. Acredito que essa rigidez venha de um velho mundo binário; guerrilheiro x soldado, homem x mulher, rigidez x sutileza, morte x vida, e assim por diante. Meu corpo como campo de batalha dança essas lógicas que repartem minha subjetividade, que dividem as identidades na sociedade, essa dança é uma dança de manifestação, de expressão e de subversão, o corpo como campo de batalha diz que esse jogo de extremos não basta. (MORELLI, 2015, p. 27)

A partir do trabalho com os objetos e sobre seu corpo-matéria, corpo-memória e corpo-imagem, cada atuadora/o/e criou para si um corpo cênico híbrido, o que chamamos na época de “corpo-fractal”. Quando começamos a encontrar este corpo-fractal, intensivo, a descobri-lo através dos materiais que nos chamavam mais atenção – porque de alguma forma se relacionavam às batalhas e às questões que perpassavam, se inscreviam e constituíam nossos

corpos –, começamos a trabalhar partituras pessoais. Sobre a construção de sua partitura corporal conectada com o objeto que ela tinha como prótese, Violeta Pavão traça alguns apontamentos:

Neste processo de investigação, criei partituras entre meu corpx e o ferro. Como todas as armas, o ferro pode ser contra ou a favor de você. O ferro vem contra mim, contra as mulheres. O ferro é a representação simbólica dos homens machistas, estupradores, assediadores de todos os dias. Dos homens que enfiam a mão na sua bunda até encostar a mão no seu cú, e descem correndo do ônibus; dos homens que batem punheta te assediando quando todos os outros homens do ônibus já desceram. O ferro é o macho tóxico que todos os dias violenta mulheres cis e lgbtqi+. No decorrer desta luta, o ferro me cala e agride meu corpx e na sequência de imagens e partituras, o ferro se transforma nas minhas garras que ferem, que tiram lascas do chão, que rasgam e me fortalecem. O ferro abre o caminho poético de investigação quando vira minha prótese corporal e me permite acessar as forças e as fraquezas do meu corpx em relação a este material. Com o ferro vou encontrando outros ferros, como se fossem ímãs, com os quais vou produzindo som no espaço da rua. Um mesmo objeto, quando trabalhado nas ações, se abre em narrativas. (PAVÃO, 2017, p. 60)

Como modo de investigar as diferentes plasticidades, ritmos e densidades dos movimentos, escolhemos trabalhar com as energias de animais, máquinas e elementos que tivessem relação com as problemáticas que se materializavam em nossos corpos. Assim, cada atuadora escolheu um animal, uma máquina e um elemento (fogo, terra, água e ar) como eixo de pesquisa e direcionamento de energia para os movimentos. Refletindo sobre a escolha de tais energias e sobre o que chamou de “dramaturgia do corpo campo de batalha”, Mariana Mordente comenta:

Criamos maneiras próprias do mover desses corpos, cada corpo dança seu próprio “corpo campo de batalha” através da criação de partituras de movimento: imagens (movimentos estáticos, estatuário) e deslocamento entre essas imagens. Aqui as intensidades das questões da natureza-tecno-científica-informacional entram através do que chamamos de chaves de ignição dos movimentos: máquina, animal, elemento da natureza. Estas trazem qualidades específicas para os movimentos. As chaves animal, máquina e elemento trazem qualidades para esses movimentos que não se encerram em si, não servem num sentido de qualidade estética, mas senão como devires, um estado-máquina que na rua se faz na interação com outras máquinas e corpos. Um diálogo com essas forças presentes tanto nos corpos quanto no espaço. (MORDENTE, 2014, n.p.)

Após essa primeira fase de criação, entramos em uma imersão de dez dias em uma casa isolada da cidade do Rio de Janeiro. Depois de três semanas de encontros diários, com média de seis horas por dia, tratando de respeitar o acordo de que não falaríamos nada entre nós sobre o que estava ocorrendo com cada uma no processo criativo, segurando para si mesmo/a/e todas

as inquietações e questionamentos sobre as batalhas que estavam vindo à tona, viajamos para um espaço rural, sem internet e com poucas possibilidades de comunicação com o mundo exterior.¹³¹

Considerando esta a segunda fase do processo de criação, quando habitamos a mesma casa propondo uma imbricação entre tarefas cotidianas e experimentações estéticas, podemos traçar um paralelo entre esta opção de criação e outras conhecidas no mundo da arte, como o projeto *Womanhouse* referenciado aqui no primeiro capítulo. Entre as diferenças está o fato de que no projeto do coletivo outros corpos que não só os corpos de mulheres cisgênero estavam imbricados, além de que nesta fase do projeto não estávamos mais em uma estrutura de proponente/participante ou de professor/aluno.

Durante essa fase continuamos seguindo práticas que faziam parte do primeiro ciclo, assim como certos exercícios criativos como os de exploração das próteses/mitologias pessoais, aprofundamentos do afro-butô guiados por Cátia Costa ou outros ligados à criação de instalações corpo-espaço em *site specific*. Eram parte de nosso treinamento diário e nos ajudavam na rigorosa atenção ao corpo como espaço sensível de criação.

Da mesma forma, dividíamos todas as tarefas de manutenção da casa. Destacar esse momento da convivência intensa, ao qual chamamos de imersão, importa pois isto liga-se aos princípios que estimularam o início desse processo: criar algo a partir da convivência entre os participantes. Ao convivermos diariamente, dividindo banheiro, tarefas da cozinha e de limpeza, acordando e dormindo sob o mesmo teto, entramos em outro modo operacional no que diz respeito à escuta e ao entendimento da alteridade. Posso dizer que sonhamos juntos.

Esse tempo dilatado de convivência entre um grupo no qual poucas pessoas já se conheciam bem, enquanto a maioria era totalmente desconhecida entre si, possibilitou um atravessamento dos questionamentos de cada qual sobre seu próprio corpo, sobre as batalhas enfrentadas no campo da subjetividade, sobre as problemáticas estruturais que incidiam sobre cada pessoa ali. Fazíamos reuniões diárias com pautas que iam desde como organizar a casa até que experimentações criativas gostaríamos de realizar no dia seguinte e quem se encarregaria de quê. Após esta fase, voltamos ao Rio de Janeiro e passamos à terceira fase de criação, dando mais ênfase na construção estético-formal de cada corpo.

¹³¹ Fomos para o interior do estado do Rio de Janeiro e nos alojamos numa casa emprestada por pesquisadores da Unirio que acompanhavam de longe nossos processos de criação, pois são pesquisadores de teatro de rua e se interessavam por nossas práticas cênicas. Por meio de solicitação formal, conseguimos um micro-ônibus emprestado pela universidade. Todos os demais custos da viagem, que basicamente eram relativos a alimentação, foram autogestionados pelo coletivo. Se friso estas questões é por crer que quanto menos dinheiro alheio envolvido e quanto mais autonomia e autogestão, melhor pavimentam-se o caminho para práticas artísticas que possuem como premissa questionamentos sobre relações de poder e de diferença.

Nesta terceira fase fazíamos experimentações na rua com os “proto-corpos” que estávamos criando. A rua, ao mesmo tempo que nos dava algumas respostas, nos propunha mais perguntas. No processo de criação dos corpos de *B-T-G-P-T-...*, a rua, o olhar do outro – o olhar daquele que talvez não quisesse te ver, que está atrasado para trabalho, ou que é agressivo ao ver, por exemplo, “bunda de homem” – foi essencial e determinante. Assim como o olhar dos parceiros de trabalho, daqueles/as que estávamos envolvidos nesse processo, devido à troca sobre as batalhas, à escuta e à instauração de uma micropolítica dos afetos, é constitutivo desses corpos. De modo que poderíamos dizer que cada corpo que compõe a operação *B-T-G-P-T-...* é construído coletivamente e deliberadamente “a partir do olhar dos outros.” A autópsia, levada a cabo em coletivo, produziu corpos em que o si é conscientemente agenciado pelo coletivo.

Na pedagogia-metodologia de que nos valem para criar esta performance, ao nos propormos a investigação de nossos corpos como um campo em que se travam as mais distintas batalhas, operamos, cada qual, uma re-escritura de si. A atenção ao nosso aparato físico, psicológico e social – o corpo em suas dimensões de matéria, memória e imagem – resultou na construção de corpos cênicos que embaralham as lógicas hegemônicas que produzem oposições binárias hierárquicas tais como natural/artificial, mulher/homem, humano/máquina.

Como as criamos nas ruas e para as ruas, poderíamos dizer que tais figuras são corpos que só existem nas ruas, em movimento e em relação com tudo que conforma o espaço no momento em que se dá a *operação*. Só existem quando realizamos uma *operação*, expressão utilizada pelo coletivo para se referir às performances, peças e intervenções que fazíamos na rua. A expressão teatro de operações designa a área física onde se concentram as forças e onde serão travadas as principais batalhas em uma situação de guerra. Como quaisquer espaço, possuem características e circunstâncias, inclusive ambientais, que lhe são peculiares, obrigando ambas forças de combate a uma adequação aos meios disponíveis.

Por isso, durante vários dias, antes de realizar uma performance/*operação*, fazíamos o estudo e o mapeamento do espaço. Como um trabalho de campo, passávamos horas observando o local, coletando informações sobre as instituições físicas como os estabelecimentos comerciais, igrejas, aparatos culturais, prédios públicos, monumentos, etc. que ali existiam. A estes chamávamos de os “fixos” de determinado local. Aos usos sociais e culturais que ocorriam neste espaço recortado, como as pessoas interagiam com determinado local, como obedeciam, suspendiam e/ou transgrediam as funcionalidades daquele espaço, chamávamos de “fluxos”. A observação rigorosa da interação entre fixos e fluxos aliada ao traçado de mapas de cada local nos davam as ideias de como posteriormente jogar com os corpos *B-T-G-P-T-...* neste local. Com esse “estudo de campo”, pretendíamos momentaneamente intervir no campo de forças, levando

em consideração, para a cena, as relações sociais de poder que operam naquele espaço, na esperança de fazê-las evidentes, criando, assim, ruídos e fissuras, desencapando os fios sociais.

De forma que a re-escritura de si de cada atuadora passava por um olhar extra cotidiano para a cidade e para sua ressonância em nós. Vale ressaltar que em *B-T-G-P-T...* nem o corpo nem a cidade são pensados como totalidades orgânicas. São sim entendidos como um conjunto não homogêneo de técnicas. As técnicas que produzem tanto o espaço da cidade quanto o corpo são técnicas de poder – que dependem das políticas de governo –, são técnicas de representação – sistemas de produção de verdade – e também técnicas de corpo e de subjetivação. Ao refletir sobre sua criação em *B-T-G-P-T...*, sobre seu corpo cênico, os objetos que usava e a partitura corporal que acionava, Tulanih Pereira aponta para tais técnicas:

O corpo brigando para não embranquecer...O vestido que remete a pureza. O branco é limpo, o branco é aceito... a ponta do negro que aparece são só as duas mãos que nunca descansam estão sempre tensionadas, deformadas, testemunha de uma história que se quer apagar junto com as fitas velhas. Como poderia ser obsoleto um corpo tão vivo de memórias, de marcas...O corpo que cai e torna a levantar-se é de uma mulher que ao alto de suas longas e provocadoras botas sente o peso e a real fragilidade de não ser um corpo livre! Autônomo! A caminhada que o corpo da mulher – que também é o corpo da mulher negra – traça no espaço é arriscada e dolorosa. Mesmo com a meia arrastão oculta, o corpo já carrega a culpa! É puta! É piranha! É gostosa... é globeleza... As fitas também denunciam essa indústria da mídia que cega e se esforça para destruir a memória e não se envergonham em se dizerem provedoras da verdade. Mas ao mesmo tempo são as mesmas fitas que evocam Omulu! Senhor das chagas!!!!Omulu esconde as feridas, ela esconde a doença...sua cor de pele (?) e sua sexualidade.... Mas a doença está para a cura...E o seu lamurio, seu choro ainda assim é um grito desse corpo que permanece um campo de muitas batalhas! (PEREIRA, 2013, n.p.)¹³²

Se na concepção de Mauss (1934) o corpo, em qualquer cultura, é um objeto técnico no momento atual, os corpos são objetos técnicos ultra especializados, no sentido em que são produzidos para uma funcionalidade cada vez mais restrita e específica. O capitalismo mundial integrado ignora e/ou cafetina diferenças culturais e a ciência, apresentando-se como último bastião da humanidade, atropela outras formas de apreensão da realidade, apropriando-se e transformando saberes populares em produtos rentáveis e patenteados, como é o caso de medicinas naturais. O espaço físico também é cada vez mais racionalizado e obedece progressivamente aos fluxos do capital. Nesse sentido, o espaço pressupõe corpos com características equivalentes.

¹³² PEREIRA, Tulanih. [mensagem pessoal] recebida por <estrelaeletrica@hotmail.com>

Entretanto, o espaço e os corpos resistem. Os corpos de *B-T-G-P-T...* são uma tentativa de mapeamento das dimensões constituintes de nossa materialidade e do que em nós resiste. Esta operação cênica surge pelo anseio de problematizar como gerimos coletivamente as possibilidades de interação, e talvez até as possibilidades de existência, num meio em que somos objetos orientados por uma lógica de produção que deixa muito pouco espaço e muito pouco tempo para produção de novas paisagens existenciais subjetivas que não atendam necessariamente aos imperativos do livre mercado e da normatização da vida pela ciência e pela mídia hegemônica. E esse anseio encontrou no corpo o melhor agenciador do discurso cênico possível para seus propósitos. Assim, quando os corpos de *B-T-G-P-T...*¹³³ se colocam nas ruas com suas partituras, fazemos um convite silencioso a que cada espectador/a/e, cada passante, cada corpo que conosco entra num corpo-a-corpo, busque entrar numa autópsia tanto do espaço como de si. Que nessa autópsia percebamos, todas/os/es, as encruzilhadas e intersecções que nos atravessam e possamos levar em consideração o modo contextual e espacial como estas agem.

¹³³ “B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO, EXU” é uma expressão, um código, uma fala, um conjuro de Estamira, uma mulher muito lúcida, mas diagnosticada clinicamente como esquizofrênica. Estamira Gomes de Souza, brasileira, negra, migrante, abusada sexualmente mais de uma vez, na época trabalhava como catadora no maior “lixão” a céu aberto da América Latina, localizado em Jardim Gramacho, na cidade de Duque de Caxias, Baixada Fluminense, município do Rio de Janeiro. Estamira morava no lixão de Gramacho buscando viver dignamente num lugar inóspito. Ficou conhecida por ser a personagem central do documentário brasileiro que leva seu nome. Num dado momento do filme a “profeta-ao-contrário”, como ela mesma se define, desenvolve um diálogo numa língua particular, uma espécie de gromelô, e com o código acima encerra sua comunicação com algo/alguém através de um telefone sem fio encontrado no meio lixão. Ao parcialmente convocar no título da performance o conjuro de Estamira, o que queremos é pôr em evidência a falácia de uma certa lógica de mundo em que alguns corpos são descartados pela marcha da modernidade, do progresso e da civilização. A cena em questão pode ser visualizada em: <http://www.youtube.com/watch?v=JJ8SmoJQdmE>

se dizer que a obra e a performance começam desde quando as Mujeres Creando enviam uma convocatória para vários grupos ativistas e feministas do Brasil com o intuito de reunir mulheres que tivessem passado pela experiência de aborto clandestino e voluntário. As Mujeres Creando realizaram mais de dez reuniões em São Paulo com diversos grupos feministas para explicar a ideia e pedir apoio, convidando quem quisesse a fazer parte da passeata-performance pública na abertura da Bienal, a convite da bienal, mas fora do espaço institucional da bienal. *Espacio para abortar* pode ser pensada tanto como performance quanto como instalação sonora, performática e performativa.

Para que a obra pudesse ocorrer ela dependeria intrinsecamente do acontecimento que precisava provocar para ganhar corpo e voz. Na ensolarada tarde de 06 de setembro de 2014, no dia e hora marcados para a passeata-performance, nos encontramos com uma estrutura enorme de ferro que de certa forma reproduzia duas pernas abertas e um útero. Acima do espaço que aludia simbolicamente ao útero, um círculo envolto por um tecido vermelho, erguia-se uma enorme vulva com os dizeres: “Nem boca fechada nem útero aberto”.¹³⁶ Vários corpos que nunca tinham se visto antes, em sua maioria composto por mulheres cisgênero, carregaram para fora do espaço expositivo da bienal a escultura, que tinha 12 metros de altura e 7 de largura. Foi assim que começamos uma marcha silenciosa com a escultura de metal pelo espaço público.

A proposta era que essa marcha se detivesse em alguns pontos escolhidos por nós e que então as mulheres que já tivessem passado pela prática de se submeter a um aborto clandestino ocupassem o centro da escultura, o útero, e lá de dentro narrassem, cada uma de uma vez, suas experiências pessoais relativas à decisão de interromper a gravidez de forma clandestina, pois abortar ainda é considerado crime no Brasil. Enquanto a pessoa estivesse falando sobre sua experiência de aborto as demais ficariam à sua volta, somente escutando. Logo que uma acabava, outra podia entrar. María Galindo e Esther Argollo, as duas integrantes das Mujeres Creando que estavam propondo a ação, se colocavam ao lado desse útero para gravar e captar a voz de quem estivesse narrando sua experiência pessoal de aborto. A fala, e isso é extremamente significativo, deveria ser em primeira pessoa.

A escultura de metal era pesada e requeria várias pessoas para movimentá-la. A passeata-performance foi parando em diversos locais do Parque Ibirapuera, um dos maiores e mais movimentados parques da cidade de São Paulo, onde centenas de pessoas se reúnem nos

parece que as Mujeres Creando possuem um pensamento mais refinado que este e como se trata de uma obra numa instituição do porte da Bienal de Artes de São Paulo, outros fatores podem ter influenciado nesta descrição pouco cuidadosa.

¹³⁶ A frase é inspirada em Emma Goldman, incansável anarquista, que foi presa em 1915 nos EUA após dar uma palestra pública sobre métodos contraceptivos.

finais de semana e feriados, como foi o caso daquele sábado. A cada vez que uma mulher entrava na instalação para relatar sua experiência e suas memórias relativas ao aborto as demais pessoas na marcha deveriam também permanecer em silêncio. O silêncio era necessário para que pudéssemos escutar bem a pessoa que nos contava como tinha sido sua experiência com o aborto clandestino, já que estávamos em um lugar aberto e com outras atividades de frequentadores do parque ocorrendo, mas era também uma demonstração de máximo respeito pela pessoa que havia colocado sua integridade física em risco ao decidir fazer um aborto num país onde o mesmo é ilegal e penalizado. Aquele silêncio nos unia. Fazia-nos cúmplices daquela experiência, da experiência de ocupar seu próprio corpo.

Galindo, uma das proponentes da obra, desde o começo enfatizou para quem estava acompanhando/participando que não era permitido fotografar ou filmar a pessoa enquanto ela estivesse falando sobre sua experiência. O registro deveria ser feito unicamente em áudio e pelas Mujeres Creando. Isso cumpria duas funções: a primeira diz respeito à ideia da “obra” em si que – para além de uma instalação performática-performativa – pode ser pensada como sendo um dispositivo político de instauração de uma cena de enunciação. Criar uma cena de enunciação é inventar um espaço de fala. Ali, o que interessava era a fala que nos é interdita, a voz das mulheres que narravam as experiências de seus abortos e a escuta da comunidade. Existem várias formas de falar que não passam pela linguagem verbal. Entretanto, em nossa sociedade, articular um discurso público através da linguagem verbal é a forma mais tradicional de tentar impor-se ou constituir-se como sujeito político. Que certos corpos falem a partir do centro – como era o caso do útero em que a mulher entrava enquanto as outras pessoas dispunham-se aleatoriamente em volta – descentra as relações de força que fazem do centro dominante “o centro”, evidenciando as operações que negam a certos corpos a possibilidade de ocupá-lo.

A segunda função que cumpria o pedido feito pelas Mujeres Creando de que não se registrasse visualmente a enunciação se deve ao fato de que, ao afirmar que se submeteu a um aborto clandestino, a pessoa está afirmando algo que pela lei vigente no país é considerado crime. Então, não poder fotografar ou filmar as mulheres que iriam compartilhar a experiência do aborto ajudava as mesmas a não se sentirem desconfortáveis, impedindo que elas fossem capturadas numa fala em que anunciavam publicamente que haviam cometido um delito perante a lei brasileira. É óbvio que, como estávamos no espaço público, as coisas não ocorreram tranquilamente e houveram alguns momentos tensos, que depois fomos descobrir que estavam conectados. No dia seguinte os depoimentos gravados durante a marcha passaram a integrar o que deixou de ser uma simples escultura de metal para tornar-se uma grande instalação sonora.

Assim, a obra completa *Espacio para abortar*, foi colocada no pavilhão principal da bienal. Ao redor do “útero principal”, outros seis círculos aludindo a úteros compuseram a instalação. Em cada um havia fones de ouvido para que o público entrasse e escutasse aquelas falas que em cada útero ressoavam ininterruptamente. Durante três meses, as vozes que narravam as mais distintas experiências de aborto clandestino ecoaram num espaço por onde circulou uma média de um milhão de pessoas, o equivalente ao número de mulheres que anualmente realiza abortos clandestinos no Brasil.¹³⁷

Espacio para abortar realiza algo estratégico para o âmbito do ativismo e para o entendimento de que cada experiência e cada discurso se ancoram num corpo específico e por isso podem e devem ser localizados. A metodologia escolhida para a criação da instalação sonora requeria que, no momento da passeata-performance, as mulheres que abortaram fossem as únicas a possuir a fala. Assim, o que estava sendo pedido é que quem passou por esta experiência coloque o corpo à frente. Por que importa tanto pôr o próprio corpo na prática? Por que usar o próprio corpo como plataforma de enunciação que deliberadamente se auto-enuncia?

O corpo é o lugar onde o domínio público se encontra com o privado. As Mujeres Creando, ao nos convidarem para relatarmos nossos abortos voluntários, nos convidavam a colocar novamente o corpo em risco. Nossos corpos já haviam se colocado em risco por termos nos submetido a abortos inseguros e clandestinos. Nossos corpos tiveram que transgredir uma lei que em si fere nosso direito a habitar o próprio corpo e a decidir sobre nossos direitos reprodutivos. O corpo não é algo que está dado. É um território em disputa que nos é expropriado desde que nascemos. As possibilidades de escolha sobre como viver sua corporeidade e os investimentos que fazemos nesta são capturados e tutelados pelo estado e, hoje em dia, pelo mercado neoliberal. Portanto, quando abortamos ilegalmente ou, digamos,

¹³⁷ Em 2014, ano em que ocorreu esta performance na 31ª Bienal de São Paulo, estima-se que um milhão de mulheres tenham realizado abortos clandestinos no Brasil. E que desse um milhão, cerca de 250 mil mulheres tiveram que dar entrada em hospitais por abortos mal feitos, realizados por elas ou em clínicas clandestinas. Segundo dados do Ministério da Saúde, do Datasus e do GEA, Grupo de Estudos do Aborto, a curetagem, que geralmente é o procedimento pelo qual passam as mulheres que se submeteram a abortos mal sucedidos, é o segundo procedimento obstétrico mais realizado nos hospitais públicos de todo o Brasil, ficando atrás somente do parto. Os dados foram divulgados através da página da Organización PanAmericana de Salud, um dos braços da Organização Mundial de Saúde do Brasil. Sobre a curetagem, tal procedimento é realizado em casos de aborto espontâneo ou induzido. No entanto, o fato de ser o segundo procedimento obstétrico mais realizado no Brasil (os dados começaram a ser coletados em 1997), em conjugação com o alto número de abortos induzidos, leva os estudiosos e profissionais de medicina a afirmarem que a maior parte da curetagem realizada no sistema público de saúde é oriunda desses abortos clandestinos e mal realizados pois a maioria dos abortos espontâneos não requer internação. Para mais informações ver: <http://brasil.campusvirtualsp.org/node/182117>
<http://noticias.terra.com.br/brasil/com-1-milhao-de-abortos-por-ano-mulheres-pobres-ficam-a-margem-da-lei,0401571f0cd21410VgnVCM500009ccceb0aRCRD.html>
<http://veja.abril.com.br/noticia/saude/curetagem-apos-aborto-lidera-cirurgias-no-sus>

quando um homem trans decide usar testosterona sem o protocolo médico que o designa como possuindo um “distúrbio patológico ou disforia de gênero” estamos transgredindo leis que impedem que o acesso ao nosso corpo e ao nosso futuro seja feito por nós mesmas/os/es.

Espacio para abortar convoca o corpo e, assim, é puro corpo. Quando a obra é o acontecimento público da fala articulada em primeira pessoa pelo próprio corpo que passou por tal experiência a obra é, precisamente, aqueles corpos, mas é também criadora de novos corpos e de novas consciências. *Espacio para abortar* é corpo porque sem o corpo marcado de quem abortou e decidiu fazer público o interdito, essa obra não existira. Se os áudios que integram a instalação artística tivessem sido gravados por nós em espaços privados, e seguros, estaríamos diante de outra obra. Se atrizes tivessem sido convocadas a representar performaticamente tais falas no espaço público para que, sendo uma cena teatral, ninguém pudesse ser processado, para que ninguém estivesse correndo risco, estaríamos diante de outra obra. Porque o que interessava ali era que os corpos que abortaram clandestinamente se fizessem visíveis uns frente aos outros, e frente a todos os outros corpos presentes no espaço público – que podiam ou não concordar com a legislação vigente sobre aborto. Essa obra é puro corpo porque é feita das vozes de pessoas que narraram publicamente um fato que é considerado crime perante a lei. Muitas daquelas vozes tremiam, engasgavam. Outras não. A ideia em geral era desdramatizar o aborto. Minha impressão pessoal de quem participou da marcha e que meses depois voltou a exposição e ouviu novamente todas as falas, é que com a obra conseguiu-se essa desdramatização. Mas as emoções que passavam por aqueles corpos no momento de narrar publicamente as experiências estavam presentes nas vozes. Porque é necessário muita força para colocar, de novo, o corpo em risco. Risco, entre outros, de ser agredida por afirmar autonomia sobre o próprio corpo.

De que forma o corpo-encruzilhada aparece aqui? Quando eu apareço diante do outro com meu corpo específico, com minha corporalidade específica, entro numa zona que podemos chamar de “espaço de aparição” (BUTLER, 2012). Contar a própria história e escutar a diversidade de histórias de outras mulheres colabora para a compreensão de que os eixos de diferenciação social (raça, gênero, sexualidade, classe etc.) que se entrecruzam em cada corpo geram experiências radicalmente díspares. Evidenciam-se relações distintas relativas à história cultural, política e socioeconômica que ferve sob cada pele. Ao colocar o corpo abertamente e ao falar em primeira pessoa, enfim ao dar-me a ver, encontro ancoragem, pois tangencio meus contornos físicos, minhas limitações existenciais, os eixos nos quais minha corporalidade está localizada na matriz de poder colonial, meus pertencimentos escolhidos e, assim, consigo perceber que além das formas que me compõe também sou feita das forças que me atravessam.

Retomando os pensamentos de Martins e Donini, centro-me e descentro-me. Encontro a ancoragem instável proporcionada pelo corpo-encruzilhada.

É por tudo isso que o uso do espaço público é o fator determinante deste trabalho. Por mais que a obra tenha integrado o espaço da bienal em forma de instalação sonora, localizando-se em um espaço artístico institucionalizado, a obra não começou nem terminou ali. A articulação prévia feita nas reuniões entre corpos e coletivos para que a performance ocorresse com a devida proteção de todas nós, função que determinadas mulheres se encarregaram e que de fato foi necessária, como se comprovou nos enfrentamentos ocorridos durante a performance, foi de uma importância vital. É algo que nos fortalece e que provavelmente ainda hoje ressoa na carne de todas as pessoas que participaram.

Para contribuir com as reflexões acerca de como produzir conhecimento encarnado em esferas de saber legitimadas – como é o caso de um evento do porte da Bienal de Artes de São Paulo –, destaco que a fase da passeata-performance é a fase determinante. Materializar por meio do próprio corpo as questões políticas que emanam deste mesmo corpo – porque são por ele vivenciadas, porque é o corpo como um todo que sente as coerções e o peso do poder – e fazê-lo hoje, nas ruas, resulta fundamental no âmbito do ativismo artístico. Por se tratar de uma obra de arte pautada por uma crítica social, o uso do espaço público em articulação com o espaço da bienal foi altamente estratégico, porque a instituição foi usada como caixa de ressonância e centro de irradiação da crítica social que o trabalho continha.

Analisando o novo ciclo ativista que estamos vivendo, no ensaio *Cuerpos en alianza y la política de las calles* (2012), Judith Butler começa atentando para a congregação nas ruas dos corpos que se movem e falam juntos, como vem ocorrendo nas últimas manifestações políticas multitudinárias ao redor do mundo. Este é só um primeiro passo para a filósofa destrinchar quão complexa é a concepção usual de espaço público, que precisa ser pensado de forma material e histórica. Da mesma forma o pensamento sobre quais corpos “podem” ocupar o dito “espaço público” deve levar em conta tais dimensões.

Butler irá sinalizar a relevância que tem o fato dos corpos voltarem às ruas – dimensão espacial comumente pensada como o espaço público – de uma forma específica: ocupando-a. Seja dormindo nela, cozinhando e organizando-se corporalmente nas ruas de maneira extra cotidiana, como nos distintos movimentos *Occupy*, ou colocando-se em verdadeiro risco simplesmente por estarem movendo-se em uma manifestação porque quando esta contraria os interesses do estado e do capital a resposta do aparato de repressão do estado (seja ele totalitário ou “democrático”) a tais atos multitudinários têm sido dada em tom bélico, ultraviolento e, é sempre bom repetir, inaceitável.

Ao chamar a atenção para essa singular congregação dos corpos no que é tido como o espaço público por excelência, nas ruas, Butler quer trazer à tona uma problemática que não podemos evitar: os sujeitos só existem quando se dão a ver no espaço público que, por sua vez, é dado por um “espaço de aparição” – tese de Hannah Arendt que Butler (2012) crítica e desenvolve. Sua ideia é que, de certa forma, o espaço público, assim como o gênero, é performativo, não existe *per se* antes de se fazer, de se pôr em prática. Para que o espaço público verdadeiramente exista é preciso que os corpos se façam visíveis uns aos outros, que se encontrem no espaço que, em tese, seria o espaço do comum. É preciso que os corpos tenham a possibilidade de reivindicar o espaço público, ou seja, de aparecer nele sem sofrer violências ou sanções de nenhuma espécie, ainda que esse reivindicar seja meramente caminhar, parar ou deslocar-se pelo espaço público.¹³⁸

Butler nos incita a pensar nas condições materiais que permitem a reivindicação da rua como espaço público, pois caminhar ou deslocar-se não ocorre da mesma forma para todas as pessoas, por exemplo pessoas consideradas “descapacitadas ou deficientes” possuem muito mais dificuldade de fazer uso do espaço público, pois este não pressupõe a aparição e circulação destas. Ao não termos as condições materiais adequadas para que tais pessoas façam uso do espaço em comum, ao não pensarmos o espaço comum para elas, as excluímos do espaço de aparição. Aqui, acho importantíssimo pensarmos também nos interditos, na maioria das vezes mascarados, que fazem com que pessoas negras ou indígenas, por exemplo, sofram violência e intimidação por estarem em um espaço público “no qual não devem aparecer”¹³⁹. Os casos de racismo e violência crescem vertiginosamente no Brasil atual. Neste sentido, tais pessoas não são consideradas sujeitos, ou melhor, no papel sim, mas na prática não. Voltando a acompanhar o pensamento de Butler se certas “minorias”, como as que operam dissidências de gênero, por

¹³⁸ Ainda se faz necessário apontar que para certos corpos, lésbicas, gays, transgêneros e travestis caminhar ou deslocar-se em espaço público sem ser alvo de violências verbais ou físicas é algo raro.

¹³⁹ Consideremos os abusos e condutas racistas da polícia militar carioca que em dois dias seguidos em Agosto de 2015 deteve “preventivamente” 160 jovens negros, sem qualquer acusação a priori, nem flagrante de ato ilícito, somente por estarem se deslocando às praias da zona sul do Rio de Janeiro. Também em alguns espaços “privados”, como mercados ou bancos, as pessoas estão sendo humilhadas, imobilizadas e sumariamente mortas à luz do dia, com público e câmeras registrando. Me refiro ao assassinato por estrangulamento do jovem Pedro Henrique Gonzaga, de 19 anos, morto por um segurança dentro de um supermercado do Rio de Janeiro. Em menos de sete dias outro homem negro, Crispim Terral, levou um mata-leão dentro de uma agência bancária em Salvador. Ressalto que se os 160 jovens fossem brancos, ou se Pedro e Crispim não fossem negros, a conduta por parte de quem é contratado para fazer a segurança – privada ou pública, como é o dever de policiais – seria radicalmente outra. Para mais detalhes sobre os três casos ver:

<https://extra.globo.com/noticias/rio/pm-aborda-onibus-recolhe-adolescentes-caminho-das-praias-da-zona-sul-do-rio-17279753.html>

<https://extra.globo.com/casos-de-policia/apos-morte-de-jovem-supermercado-rescinde-contrato-com-empresa-de-seguranca-23464733.html>

exemplo, são agredidas pela forma como aparecem no espaço público com sua vida corporal específica, pela forma como exercem sua liberdade corporal, pela maneira através da qual expressam amor ou desejo, por com quem escolhem relacionar-se afetivamente, pela roupa que usam ou deixam de usar, então estamos diante de atos criminosos extremamente violentos e injustos:

Usando termos de Arendt podemos dizer que ser excluídos do espaço de aparição, que ser excluídos enquanto parte da pluralidade criadora do espaço de aparição é ser privado do direito a ter direitos. A ação plural e pública é o exercício do direito a ter lugar e pertencimento, e através deste exercício se pressupõe e se cria o espaço de aparição. (BUTLER, 2012, p.27).¹⁴⁰

Ao dizer que nem todas as pessoas podem utilizar-se do espaço público da mesma maneira, já que escapam à normatividade hegemônica, Butler está dizendo que existem sujeitos que não são de fato sujeitos, vidas precárias, que valem menos. O espaço público não está dado. O espaço público é o espaço da aparição, da visibilidade. Só ocorre entre corpos. O espaço público só se faz quando eu posso aparecer diante do outro com minha corporalidade, com minha vida corporal específica, sem por isso ser assujeitada ou sofrer quaisquer tipos de violência.

Logo, em *Espacio para abortar* (2014) um das principais problematizações que a passeata-performance instaurava era relativa à própria ideia de espaço público. Porque ao levar para as ruas uma performance que aponta para a importância da descriminalização do aborto, uma questão social que é tida como privada e particular, gera-se aí uma fagulha de espaço público.

Espacio para abortar é um bom exemplo sobre como pedagogias implicadas com questões feministas e descoloniais contribuem para um projeto artístico pela forma como articula corpo, saberes localizados e espaço público: porque requer que se ponha o corpo em risco, porque questiona as noções de público/social e de privado/pessoal, porque reconhece a agência da fala encarnada e dos enunciados políticos situados. Porque contribui para ampliar e redefinir os limites do horizonte democrático. Porque pressupõe o engajamento das participantes em lutas feministas e pode provocar o engajamento do público em geral nessa e

¹⁴⁰ Tradução minha. No original: Usando términos de Arendt, podemos decir que ser excluidos del espacio de aparición, que ser excluidos en tanto que parte de la pluralidad creadora del espacio de aparición, es ser privado del derecho a tener derechos. La acción plural y pública es el ejercicio del derecho a tener lugar y pertenencia, y a través de ese ejercicio se presupone y crea el espacio de aparición. (BUTLER, 2012, p. 27)

em outras lutas feministas. Seguindo os trilhos da *Red Conceptualismos del Sur* o que é verdadeiramente relevante não é que ativismo artístico tematize a política e sim como este contribui para produzir política em ato. (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2013, p. 46)

Espacio para abortar, mais do que tematizar o absurdo que é o aborto ser criminalizado, consegue produzir resistência em ato ao conectar de forma singular e presencial redes e ativistas. E ao reconhecer a importância de que aquelas mulheres tenham voz, que sejam vistas e ouvidas pela comunidade. Como bem coloca Preciado no ensaio *Volver a la Womanhouse* (2013), para algumas artistas e coletivos “o objetivo da arte já não é mais produzir um objeto e sim inventar um dispositivo de re-subjetivação que seja capaz de produzir outro sujeito: outra consciência, outro corpo”. (PRECIADO, 2013, n.p.) Mais do que uma instalação sonora de formato contemporâneo, a obra é um dispositivo político de re-subjetivação coletiva com a potência de criar afinidade-por-meio-da-diferença, alianças afetivas e, logo, outros sujeitos, outras consciências e outros corpos.

2.5 – 6 minutos

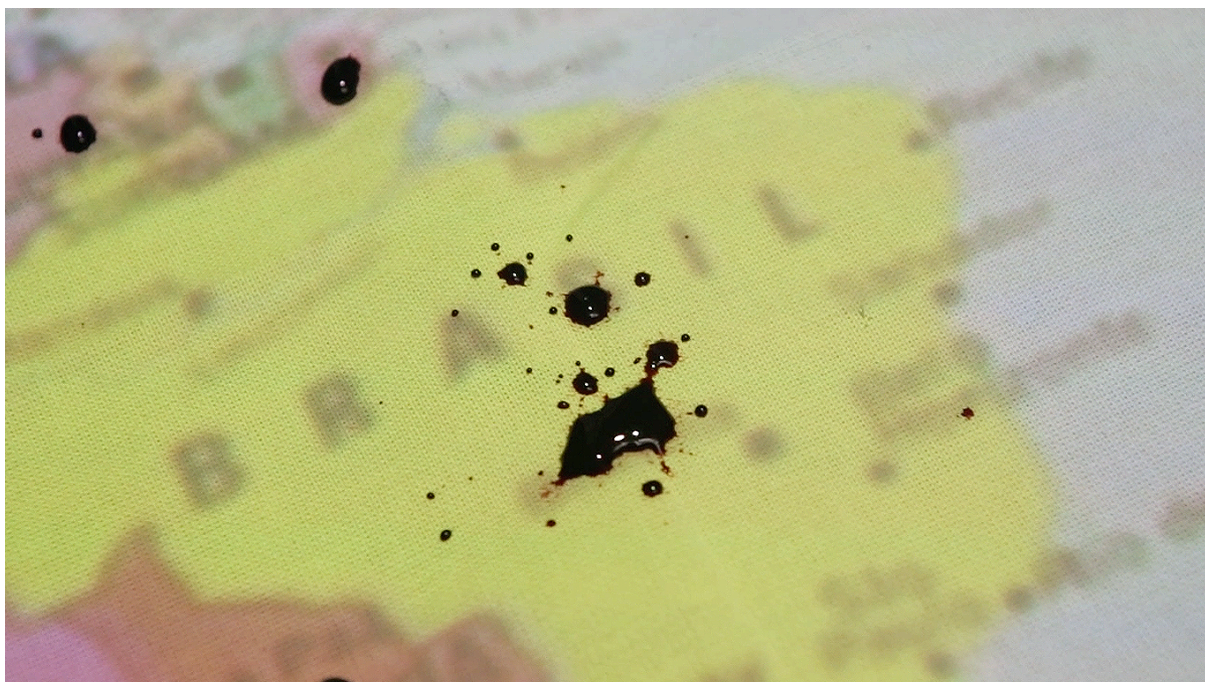


Figura 16 - 6 minutos de Camila Bastos Bacellar, 2016, fotografia de Martino Frongia, Rio de Janeiro.

Todas as experiências anteriores foram compartilhadas com coletivos que recorrentemente abrem seus processos para trabalhar com pessoas desconhecidas, sejam elas artistas, ativistas ou simplesmente pessoas interessadas. Agora, buscarei abordar um processo de criação que desembocou em uma ação que, aparentemente, realizo sozinha.

Comparto com vários colegas, entre eles Guillermo Gómez-Peña (2011) e Daniel B. Chávez (2017), a reflexão de que podemos pensar a performance como uma prática e ação política que tem lugar no corpo. No corpo de quem realiza a ação e, pelo caráter de intersubjetividade, também no corpo de quem participa como público. Meu corpo em particular é habitado por uma questão, relativa a meu poder de decisão sobre este, que tenho tentando abordar via performance. Para que outras/es possam fazer o mesmo. Para que juntas/os/es possamos ocupar e habitar nossos corpos.

A cada seis minutos

A performance *6 minutos*¹⁴¹ trata da problemática criminalização do aborto. A ação instaura um estado sensorial interessado em tensionar os limites impostos pela conjuntura global sobre os direitos sexuais e os direitos reprodutivos de corpos que possuem útero. A cada vez que tomo conhecimento de mulheres que morreram em decorrência de aborto me sinto violentada. A cada dois dias uma mulher morre no Brasil em decorrência de aborto clandestino e inseguro. Um dos casos mais recentes de ampla divulgação na mídia foi o de Caroline de Souza Carneiro, 28 anos, que buscou uma clínica clandestina para realizar a interrupção da gravidez. Segundo a cientista política Sônia Corrêa, pesquisadora associada da Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS (ABIA) e co-coordenadora do Observatório de Sexualidade e Política (SPW) “está em curso uma carnificina de mulheres por efeito do aborto ilegal e inseguro”. (CORREA, 2016, n.p.)

Pulsa em meu corpo, como que atingido por violentas descargas elétricas, a lembrança da angústia, da dor e do silenciamento. O medo de ser criminalizada, de algo sair errado durante o procedimento podendo levar a complicações físicas ou a morte é constante em tais experiências. Se considerarmos aspectos interseccionais como raça e classe, e os dados oficiais corroboram este fato, mulheres negras e mulheres pobres quando decidem pela clandestina interrupção da gravidez terão ainda mais dificuldades e morrerão mais rapidamente do que mulheres brancas de classe média ou alta.

Em *Calibán y la Bruja – Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria* (2013) a historiadora e ativista Silvia Federici traz um importante viés histórico e econômico sobre o controle do Estado com relação às políticas de reprodução social e à questão do aborto. Sua análise centra-se sobre o capitalismo e sua relação intrínseca entre acumulação primitiva, ocultação do trabalho doméstico, escravidão, colonialismo, esmagamento das lutas camponesas, o controle do corpo e da sexualidade das mulheres.

A hoje quase anedótica caça às bruxas perpetrada pela Inquisição Católica é o eixo central da análise de Federici. A maior perseguição declarada às mulheres como categoria social, que começa no século XV, não é mera superstição medieval. Mais do que uma simples perseguição, tratou-se de um verdadeiro genocídio muito bem organizado e financiado pela Igreja e pelo Estado. Este ocorre simultaneamente à expropriação das terras camponesas e a instauração do colonialismo e da escravidão nas Américas. Tal genocídio, como bem nota o teórico Grosfoguel (2016), é acompanhado de um epistemicídio. O epistemicídio se caracteriza,

¹⁴¹O título de minha ação é inspirado no projeto *six minutes*, de autoria de Willem Velthoven e *Women on Waves*, e se refere a uma estatística de 2003 que atesta que a cada seis minutos uma mulher morre em decorrência de aborto clandestino.

tanto para Grosfoguel quanto para a filósofa Sueli Carneiro (2005), pela destruição de conhecimentos ligada à destruição de seres humanos. Segundo Grosfoguel (2016) ao contrário do que ocorreu com o epistemicídio contra as populações indígenas e muçulmanas, quando milhares de livros foram queimados, no caso do genocídio contra as mulheres indo-europeias não houve livros queimados, pois a transmissão de conhecimento acontecia de geração para geração, por meio da tradição oral. Os “livros” eram os corpos das mulheres e, de modo análogo ao que aconteceu com os códices indígenas e com os livros dos muçulmanos, elas foram queimadas vivas.

Entre as várias acusações típicas dos crimes cometidos pelas “bruxas” queimadas vivas ou condenadas pela Inquisição Católica estão os chamados “crimes cometidos contra a reprodução”. Muitas bruxas eram acusadas de “matar crianças”, e entre esses crimes eram incluídos abortos voluntários e/ou uso de métodos contraceptivos. No entanto, Federici (2013) enfatiza que devemos prestar especial atenção ao surgimento da condenação por tais crimes já que na Idade Média o aborto e o uso de métodos contraceptivos eram práticas correntes e faziam parte da vida reprodutiva das mulheres.

No final do século XIV, quando estala uma das várias crises populacionais que atingiram a Europa na transição do feudalismo para o capitalismo, o aborto e práticas sexuais não reprodutivas começam a ser criminalizadas e julgadas. Quaisquer formas de anticoncepção, inclusive o sexo anal, passaram a ser penalizadas. A Igreja e as elites passam a dar nova ênfase à importância da família, uma instituição chave na transmissão da propriedade e na reprodução da força de trabalho. Segundo a autora, é nessa época que surge a demografia como ciência e o censo populacional como política estatal de controle das vidas. O Estado começa a intervir e a supervisionar a sexualidade, a procriação e a vida familiar.

Abafada no que se conhece como a caça às bruxas – que ocorria desde a baixa Idade Média, mas que se intensifica consideravelmente entre os anos de 1550 e 1650 – está a demonização de qualquer forma de controle de natalidade e sexualidade não-reprodutiva. Citando, entre outros, o estudo do historiador John Ridle, *Eve’s herbs: a history of contraception in West* (1997), que demonstra que ervas milenares de conhecimento popular eram utilizadas como anticoncepcionais naturais e para provocar o aborto, Federici levanta vários dados que comprovam que os governos começam a impor leis mais severas contra tais anticoncepcionais naturais e contra a prática do aborto. A partir de então, quando a sexualidade feminina não for *(re)produtiva* passará a ser vista como um perigo. Muitas “bruxas” eram, também, mulheres que amavam e se relacionavam sexualmente com outras mulheres.

O controle da sexualidade das mulheres faz parte do disciplinamento e da criação do tipo de classe trabalhadora de que o capitalismo necessitava. Federici demonstra, através dos argumentos do pensador político francês Jean Bodin e do economista italiano Giovanni Botero, que já no século XVI havia uma obsessão tão grande pela mão-de-obra barata que as cidades europeias com mais pobres eram consideradas as mais ricas, porque acumulavam maior força de trabalho e “exército de reserva”. Isto posto, a autora afirma que um elemento significativo para o êxito do capitalismo foi a condenação do aborto e da anticoncepção, o que relegou o corpo feminino às mãos do Estado e reduziu “o útero a máquina de reprodução de trabalho”. (FEDERICI, 2013, p.199)¹⁴²

As medidas pró-natalistas dos Estados em formação demonstram seu interesse no aumento da mão-de-obra. Os seres humanos passaram a ser vistos como recursos naturais que trabalhavam e criavam para o Estado. A caça às bruxas fora intimamente ligada à nova preocupação de estadistas e economistas europeus com a questão da reprodução e do tamanho da população. Por de trás da caça às bruxas, da proibição do aborto e de métodos contraceptivos, assim como a condenação da sexualidade não-reprodutiva, está a instauração da maternidade compulsória e o estabelecimento do trabalho doméstico como próprio da subjetividade feminina, uma vez que, como não se recebe um salário por ele, oculta-se que este é o trabalho que sustenta todos os demais trabalhos. Por não ser pago, é naturalizado e visto como uma “vocação feminina”.¹⁴³ Cria-se aí a subjetividade feminina que o capitalismo requer: aquela que depende, para sua subsistência, e em diversos sentidos, do marido. Segundo Federici a caça às bruxas criminalizou o controle da natalidade e a autonomia das mulheres sobre si mesmas, colocando o corpo das mulheres e seus úteros a serviço do aumento da população e da força de trabalho.

Atenta ao colonialismo e a instauração do racismo na formação da subjetividade moderna ocidental, Federici afirma que todos estes processos são procedimentos de alienação com relação ao próprio corpo. Sobre a alienação com relação ao próprio corpo em casos de gravidez não desejada Federici aponta que esta é uma das mais profundas alienações que uma pessoa pode sentir: “Ninguém pode descrever em realidade a angústia e o desespero sofridos por uma mulher ao ver seu corpo convertido em seu inimigo, tal e como ocorre em um caso de gravidez

¹⁴² Tradução minha. No original: el útero a una máquina de reproducción del trabajo. (FEDERICI, 2013, p. 199)

¹⁴³ Federici aponta que na Europa, em regimes anteriores ao capitalismo como o feudalismo, por exemplo, as mulheres dos feudos trabalhavam fora de casa e recebiam a retribuição relativa a seus trabalhos tanto quanto os homens. As ideias de lar e de trabalho doméstico também surgem no capitalismo.

indesejada”. (FEDERICI, 2013, p.141)¹⁴⁴

O colonialismo, a instauração da raça como categoria política colonial, a criação da subjetividade feminina moderna ocidental e a perpetuação dos efeitos da colonialidade do poder, do saber e do ser atravessados pela colonialidade do gênero em nossas subjetividades são processos causadores de fissuras e frequências mortas que nos impossibilitam de habitar o corpo em toda sua extensão e potência de vida.

Tomada por estas reflexões e pelas difíceis experiências que passei, tenho escolhido realizar a performance *6 minutos* no chão frio e pegajoso de banheiros masculinos. Ali estendo um tecido de algodão cru onde um mapa-múndi é projetado. Estou nua. Quando o público entra lhes explico que essa é uma ação que eu não posso realizar sozinha, que preciso de ajuda. Peço que alguém contabilize o tempo de seis minutos e que nos avise quando estes se passarem. Agachada, adentro o mapa com um recipiente de vidro e um conta-gotas. Então convido a cada pessoa presente que leia em voz alta, e na ordem numerada, o nome de dois países que figuram numa lista de setenta e quatro países que irá passar de mão em mão.

Para cada país nomeado pingo uma gota de sangue no território ao qual este corresponde no mapa. O cheiro do sangue menstrual armazenado toma de assalto o espaço cênico. Quando a ação é momentaneamente interrompida pelo aviso da passagem dos seis minutos, peço a lista de volta e aciono um áudio. O áudio preenche o banheiro com o *Tutorial para condenação à morte por crime de útero fértil*. Sigo sangrando o mapa até terminar de marcar todos os países que violam o direito ao aborto. Ao terminar, me levanto e fico no mesmo plano que o público. Passo então a pingar o sangue em minhas mãos enquanto sustento a mirada de quem ainda se propõe a permanecer ali.

Considero a materialidade política, plástica e mnemônica de cada elemento desta ação. O mapa-múndi me interessa por ser a projeção da geopolítica colonial e possibilitar a visualização das nações que criminalizam o aborto. Minha voz em *off* enuncia o *Tutorial para condenação à morte por crime de útero fértil* endereçando às amarras jurídicas e punitivas que violam nosso poder de decisão e impõem a maternidade como compulsória. O texto aponta também para o enrijecimento das leis de criminalização do aborto no Brasil.¹⁴⁵ A escolha do banheiro “masculino” visa levantar a questão do aborto em um território designado como “masculino”, pois, se de forma geral os homens se abstém da luta pela descriminalização,

¹⁴⁴ Tradução minha. No original: Nadie puede describir en realidad la angustia y desesperación sufrida por una mujer al ver su cuerpo convertido en su enemigo, tal y como debe ocurrir en el caso de un embarazo no deseado. (FEDERICI, 2013, p.141)

¹⁴⁵ Refiro-me aos PL 478/2007, PL 6583/2013 e PL 5069/2013. Com a desprezível e hipócrita configuração política atual, outros projetos de lei misóginos, disfarçados de proteção à família e à mulher, estão surgindo.

também são estes os que mais usam de suas posições de poder na política para obstaculizar ainda mais o acesso ao mesmo. Além disso, levantar a questão nesse território é implicar os sujeitos que geralmente se desimplicam de suas responsabilidades quando ocorre uma gravidez indesejada. E, por mais que se impliquem em estar junto no processo de interrupção da gravidez, não é sobre seus corpos que recairão os riscos e os danos oriundos da clandestinidade. A nudez evoca a fragilidade do corpo que será aberto, como ocorre em procedimentos cirúrgicos abortivos, mas também evoca a particularidade de meu corpo. Para realizar esta ação, tenho que coletar e armazenar meu sangue menstrual a cada mês. Este elemento traz consigo algumas camadas expressas em suas dimensões material e mnemônica: a cor vermelha; o fato de ser meu e de ser o material que quando ausente em sua periodicidade mensal, desperta angústias e desespero em quem não deseja levar uma gravidez adiante; o fato de ser o mesmo material que escorre quando mulheres são vítimas da clandestinidade do aborto; o fato de ter um cheiro muito específico e ser uma marca olfativa que tem a potência de acionar memórias e afetos das mais distintas ordens, seja no meu corpo ou nos distintos corpos presentes.

Em *6 minutos* a relação que estabeleço com as pessoas que estão acompanhando a ação visa produzir dobras na relação intersubjetiva (JONES, 1998) que se estabelece entre as partes. Quando realizo a ação estou nua. Opto por desacelerar ficção e espetacularidade (FABIÃO, 2008) e por ter um tratamento informal com as pessoas que estão acompanhando a performance. Por meio das escolhas que faço no que diz respeito à relação com tais pessoas, ocorre-me que ali, talvez, se instaure algo próximo a uma esfera pública. A instauração de uma esfera pública é algo que se alcança, mais comumente, em minha opinião, nas experiências de performance e teatro de rua, e ocorre quando não se traçam fronteiras rígidas nem autoritárias entre quem está propondo a ação artística e quem está “como público”. Ou ainda, quando fronteiras rígidas são traçadas e o público precisa debater e decidir coletivamente que atitudes tomar.¹⁴⁶ No caso de *6 minutos*, esta esfera pública começaria a se instaurar no momento em que lhes peço a colaboração que preciso para a ação olhando nos olhos de cada pessoa. Quando lhes digo que a porta permanecerá fechada por questões acústicas, mas que quem quiser pode sair a qualquer

¹⁴⁶ Penso, por exemplo, em obras como *El encierro* (1968) de Graciela Carnevale, na qual a ação da artista era trancar o público que havia se dirigido a uma galeria de arte para ver a reinauguração de uma exposição. Carnevale havia deixado o espaço da galeria completamente vazio e quando havia um considerável número de pessoas dentro a artista saiu pela única porta do espaço e a trancou com um cadeado do lado de fora. Sobre a ação, a artista comenta: “A porta foi hermeticamente fechada sem que a audiência se desse conta. Eu os fiz de prisioneiros. O foco era permitir que as pessoas entrassem, mas impedi-las de sair. Assim, o trabalho acontece e essas pessoas se tornam os atores. Não há possibilidade de escapar, de fato os espectadores não têm opção; são obrigados, violentamente, a participar. Sua reação, positiva ou negativa, é sempre uma forma de participação.” Após um tempo, uma pessoa quebra o vidro da galeria para tentar liberar o público, a polícia é acionada e a ação interrompida. Nesse sentido, a artista instaura uma esfera pública de debate e tomada de decisão.

momento. Quando, eventualmente, peço ajuda para achar algum dos países no mapa. Quando alguém do público se abaixa para procurar comigo determinado país. Quando pessoas que compõem o público debatem juntas sobre onde estaria determinada nação no mapa. Quando opto pelo banheiro “masculino” para realizar este ato. Quando opto por não deixar muito amarrados os fios da ação e abrir mão de algumas convenções cênicas, possibilitando assim que irrompam vozes irmanadas ou até contrárias. Quando respiramos o cheiro de sangue. Como afirma o performer e teórico Daniel B. Coleman Chávez, “a soberania corporal encarnada desde uma corporalidade em performance funciona como um incêndio que toca fogo nas capacidades de uma erótica soberana nas pessoas de nosso entorno”. (Chávez, 2015,p. 92)¹⁴⁷

Metodologia de criação – organizar a raiva

O processo de criação de *6 minutos* começou a ter materialidade em finais de Outubro de 2015, estimulado pela urgência e pela raiva – disparada por ter passado por experiências encarnadas com o tema – que eu e milhares de mulheres sentiam pela aprovação da Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania (CCJC) do absurdo projeto de lei PL5069, em vinte de outubro de 2015. Este projeto de lei é um retrocesso sem tamanho, pois serve para que nossa sociedade patriarcal-colonial perpetue o ódio contra as mulheres e contra sua autonomia de decisão ao passar pela experiência de uma gravidez indesejada. A intenção deste PL era criminalizar e violentar ainda mais as mulheres que decidem abortar, além de criminalizar profissionais de saúde que são amparados pela lei brasileira a realizar o processo de interrupção de gravidez em casos já previstos juridicamente, como é o caso do estupro. Tal projeto era uma afronta aos mínimos avanços relativos à descriminalização do aborto conseguidos no Brasil através da luta de mulheres e organizações de direitos sexuais e reprodutivos, pois tipifica como crime a prestação de auxílio ao aborto legal, especialmente por parte de profissionais de saúde. Particularmente, interfere no atendimento às vítimas de violência sexual, uma vez que indica que somente será considerada violência sexual práticas que resultam em danos físicos e psicológicos e cuja prova deverá ser realizado pelo medieval, vexatório e em si violento, exame de corpo de delito.¹⁴⁸ Sendo o Brasil um dos países com maior índice de estupros no mundo,

¹⁴⁷Tradução minha. No original: La soberanía corporal encarnada desde una corporalidad en performance funciona como un incendio que prende fuego a las capacidades de una erótica soberana en lxs de nuestros entornos. (CHÁVEZ, 2015,p. 92)

¹⁴⁸ Resumidamente, o PL 5069 estorva o acesso ao aborto nos casos já legalizados e prejudica o atendimento regulamentado pela Lei 12.845/2013, que trata do atendimento obrigatório e integral de pessoas em situação de violência sexual. Além disso, dificultaria o fornecimento das pílulas do dia seguinte pelo SUS, o que prejudicaria em massa mulheres pobres.

este projeto de lei é uma declaração de guerra contra nossos corpos, nossas existências e nossas possibilidades de escolha.

A primeira vez que materializei esta ação, uma semana exata após a aprovação do PL 5069 pela CCJC, foi no contexto da disciplina *Cena e Performance* ministrada por Eleonora Fabião. Na ocasião, eu utilizava todos os mesmos materiais já citados acima, com exceção da projeção do mapa-múndi, que naquele momento era um mapa-múndi destes plastificados, comprado em banca de jornal. Este material me interessava muito por ser algo que é de fácil acesso, pois é barato e remete a uma certa precariedade que sinto ter relação com o tema. No mês seguinte realizei duas vezes esta ação, ainda com o mapa-múndi plastificado, mas com uma decisão importante sobre o local que melhor servia para a ação: dentro de banheiros masculinos.¹⁴⁹ Em dezembro de 2015 realizei novamente a ação a convite de um evento que ocorria dentro de um espaço institucional de artes.¹⁵⁰ Sentia a necessidade de experimentar e continuar desenvolvendo a ação para que, com o corpo na prática, eu pudesse ir refletindo sobre a pertinência das escolhas de cada gesto, de cada palavra e de cada material. Assim, em fevereiro de 2016 cheguei no formato de projeção do mapa-múndi sobre tecido cru, que atualmente é o que mais me interessa.¹⁵¹

Desde a primeira vez que realizei a ação, senti que comecei a obter retornos das pessoas que participavam como “público” daquela ação. Estes retornos eram uma espécie de resposta corporal à ação que eu estava propondo e, por isso, me interessa relatá-los aqui. Como se a performance como ação política estivesse ocorrendo no meu corpo e também no corpo de algumas pessoas que participavam como público.

Na primeira vez que realizei esta performance, uma das pessoas presentes se afastou de perto da ação devido a um mal-estar que começou a se apossar de seu corpo causando-lhe náuseas, assim que o cheiro do sangue menstrual começou a tomar conta do espaço.¹⁵² Na

¹⁴⁹ A pedido da performer Violeta Luna, de cujo workshop eu estava participando no I Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas - Multicidades, apresentei este trabalho no contexto do festival, em novembro de 2015. No mesmo mês realizei novamente esta ação na IV Semana de Filosofia da Unirio.

¹⁵⁰ Fui convidada pelo curador a realizar a ação no pátio do Oi Futuro Flamengo, no contexto do evento “Primaverinha das Mulheres”. Apesar de achar o nome do evento lamentável e de ter que lidar com as limitações que me foram impostas, como o fato de não poder realizá-la dentro de um dos vários banheiros masculinos que existem dentro da instituição, optei por fazer a ação como uma forma de estudo pessoal sobre as escolhas materiais, gestuais e a ética imbricada nelas.

¹⁵¹ Em fevereiro de 2016, apresentei esta ação no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no contexto do seminário de lançamento do livro *Elogio ao Toque – Como falar de arte Feminista à Brasileira* (2016,) cujo nome também me parece problemático. Me foram imprescindíveis no desenvolvimento da performance a ajuda, o apoio e o diálogo com Angela Donini, Cintia Guedes, Filipe Fortuna e Violeta Pavão.

¹⁵² Duas semanas após a realização da ação tivemos um diálogo sobre impressões das ações de cada um/a/e dos/as/es colegas da turma de performance, e foi neste momento que me foram relatados os efeitos corporais causados por esta.

terceira vez que realizei a ação, ao final da performance, duas mulheres hesitaram em sair do banheiro e permaneceram ali, olhando nos meus olhos. Então, uma delas foi até o mapa e passou suas mãos por ele realizando o mesmo gesto que eu havia feito pouco antes, sujando-se toda com meu sangue. Não dissemos uma palavra. Após um tempo, em que nós três habitamos aquele banheiro em profundo silêncio, elas me ajudaram – sem que houvesse comunicação verbal alguma – a carregar o mapa, que pingava sangue, para fora do espaço e a estendê-lo com cuidado em um local protegido. Em um dos espaços artísticos em que realizei a ação, chovia e as pessoas permaneceram de pé, debaixo de chuva, contribuindo para acharmos certos países que às vezes tenho dificuldades de localizar no mapa.

Estes são principalmente países africanos e asiáticos, e isto diz muito do meu/nosso desconhecimento do mundo. Às vezes eu e “o público” passamos alguns bons minutos até que alguém consegue localizar o país que nos foge. Mesmo tendo realizado esta ação diversas vezes, faço questão de não decorar onde se localizam os países que geralmente não sei onde estão, porque reconhecer que desconhecemos e aprender conjuntamente fazem parte da pedagogia inerente a esta performance. O pensamento descolonial vem pautando há anos que é preciso desaprender para reaprender de outro modo. De acordo com Miñoso, Gómez, Lugones e Ochoa (2013) o que a pedagogia feminista descolonial torna possível é a produção de um tipo de conhecimento muito mais próximo de formas de aprendizagem assentadas na cotidianidade e nas lógicas comunitárias e organizativas aterradas na valoração da experiência vivida. Para as autoras, trata-se da possibilidade de construir coletivamente desde uma troca de saberes que implica reconhecer que todas somos produtoras de conhecimento.

Com relação à ação *6 minutos*, a atenção à ideia de corpo-encruzilhada me auxiliou na construção da performance, pois uma das minhas preocupações na ação é não ocultar o lugar existencial que habito e de onde vejo o mundo. Para mim, era importante explicitar o entrecruzamento dos eixos de diferenciação social atrelados ao meu corpo nessa sociedade: mulher branca de classe média que, sendo assim, geralmente têm menos dificuldades em realizar um aborto clandestino.¹⁵³ Esse posicionamento (que nada tem a ver com orgulho de ocupar essa posição) se faz necessário por algumas razões, uma delas é o fato de que nesta ação estou trabalhando com um panorama global. Por saber e precisar pontuar que – na teoria – meu corpo não corre riscos tão altos ao recorrer a uma clandestina interrupção de gravidez quanto

¹⁵³ O *Tutorial para condenação à morte por crime de útero fértil*, enunciado por minha voz em *off*, endereça a questão da posicionalidade do sujeito que enuncia o discurso: “[...] Quando o Estado é bem sucedido em punir com a morte devido ao aborto clandestino mal realizado, mulheres negras, pobres ou migrantes têm mais chances de serem suas vítimas fatais do que mulheres – como esta que vos fala – brancas, de classe média ou ricas, que podem pagar mais de quatro mil reais por um aborto bem feito em clínicas clandestinas.”

outras mulheres. Fazer esse posicionamento é importante pois já nos são conhecidos os danos epistêmicos causados quando o sujeito de enunciação do discurso não é um sujeito corporificado.

Para a criação artística, pensar em meu corpo como uma encruzilhada importa na medida em que tenho que estar atenta para que os discursos cênicos propostos não ocultem as intersecções que perpassam meu corpo e o localizam num ponto específico na matriz de poder. Mas é essa mesma atenção ao corpo-encruzilhada que me permite perceber qual o melhor espaço para realizar esta ação, no caso, os banheiros masculinos. No processo de criação de *6 minutos*, o reconhecimento da encruza entre os mundos possíveis tem me ajudado a perceber quais materiais, elementos cênicos e formas de fazer são sensíveis o suficiente para tocar neste tema.

2.6 – Resistências Feministas nas Artes da Vida



Figura 17 - Resistências Feministas nas Artes da Vida, 2016, fotografia de Camila Bacellar, Rio de Janeiro.

A oficina Resistências Feministas nas Artes da Vida¹⁵⁴ foi um projeto de experimentação que entrelaçava práticas corporais, processos criativos e conhecimentos críticos oriundos tanto do campo de estudos feministas quanto de estudos descoloniais. Esta experiência é convocada aqui para afirmar a produção de vida, de afetos e de redes como arte.

Pretendíamos trabalhar com processos de subjetivação, práticas corporais, leituras, compartilhamento de experiências pessoais e discussões que permitissem refletir sobre como colocamos o corpo no mundo, sempre com a atenção estimulada por Donini para as incessantes ondas de colonização que tomam de assalto à vida e incidem “nas questões de raça, gênero, ecologia, economia, em como significamos o mundo espiritual, organizamos saberes e experienciamos práticas cotidianas.” (DONINI, 2016, p. 19) As atividades eram inspiradas em pedagogias-metodologias críticas e emancipadoras para as quais as experiências vividas de cada

¹⁵⁴ A oficina Resistências Feministas na arte da Vida (2016) integrava o projeto de extensão Processos escavatórios para habitar o corpo, coordenado por Angela Donini, professora adjunta no Departamento de Filosofia da Unirio. Foi realizada entre Abril e Julho de 2016 no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica (CMAHO) no âmbito da Plataforma de Emergência, parceria do CMAHO com professores de universidades públicas, que visa deslocar disciplinas de graduação, pós-graduação e cursos de extensão para o CMAHO a fim de democratizar o conhecimento e expandir o diálogo para além da comunidade acadêmica. A carga horária foi de 48 horas-aula.

participante eram levadas em consideração e estimuladas enquanto motor vital de conhecimento e criação.

Esse projeto foi proposto em uma parceria com Angela Donini, Cíntia Guedes, SaraElton Panamby e foi realizado, radicalizado e racializado juntamente a todas as pessoas que durante três meses colocaram seus corpos e suas vidas em experimentação. Destaca-se dos anteriores porque não tinha por objetivo resultar em uma obra artística. Por meio do uso de dispositivos artísticos e procedimentos de criação em aliança com teorias descoloniais e feministas, queríamos possibilitar um espaço para realizar uma escavação coletiva como condição para habitar o corpo. Trata-se de escavação, não por uma busca de verdades, origem ou essência e sim porque tal procedimento convoca o acesso a camadas espiraladas de tempo. (CUSICANQUI, 2010) Como diz Donini, no ensaio *Processos Escavatórios para habitar o corpo* (2016):

É como se precisássemos nos ocupar da potência que nos habita e que é constantemente colocada em apagamento pelos processos de hipervalorização da forma. Esses procedimentos [escavações coletivas] estão conectados com algo que podemos chamar de cura, sanações das cisões que nos habitam e que nos colocam em desmoronamentos constantes. Pois muitas vezes não temos condições de manejar tais desmoronamentos porque a bússola de acesso às sensações vêm passando ao longo dos séculos por um processo de mortificação. [...] Como acessar os indícios que marcam, especialmente, a trajetória invisível de nossos processos de subjetivação? Chamo aqui de invisível porque o processo de colonização constante que vivemos tenta apagar esses traços de todas as maneiras. Essas zonas podem ser consideradas invisíveis em termos corticais, mas não são impossíveis de acessar se nos posicionamos desde outra perspectiva, ‘porque no es tu que mira, es la tierra que te mira’. (DONINI, 2016, p. 20-22)

Para além de produzir um objeto, uma performance ou um filme, queríamos provocar vida e nos amparar na vulnerabilidade. E também entender o que produzimos artisticamente ou intelectualmente como intrinsecamente conectado a nossas vidas. Me parece que a famosa máxima “é preciso saber separar a obra do artista” é uma das grandes armadilhas instaladas pela ideia moderna de autonomia da arte com relação às outras esferas da vida. O interesse também não estava em tratar de feminismos ou de descolonização simplesmente por meio de textos ou de exemplos de obras artísticas. Interessava-nos produzir resistência. Aqui, resistência não é entendida como uma forma de vencer a vulnerabilidade. Todo o contrário. É preciso que a vulnerabilidade não seja entendida como fraqueza, e sim como aquilo que me permite ser tocada pelo outro e pelo mundo.

Parece ser possível afirmar que a oficina aglutinou uma diversidade de pessoas¹⁵⁵ com o interesse em comum em experimentar formas de habitar o corpo. Em escavar as ruínas da modernidade que forjam nossos corpos, racializados, generificados, sexualizados etc. Em investigar como opera hegemonicamente a imagem e propor outras formas de ver, pensar, produzir imagem e fazer corpo. Em pensar pedagogias radicais e emancipadoras seja para sala de aula seja para processos criativos, artísticos ou não, que possibilitem arrancar poeticamente o teto da modernidade e habitar a ruína que sobra depois disso. Enfim, de babar nessas ruínas e dessa baba construir cotidianamente uma tapera, uma tapera que pudesse abrigar o abandono causado pela impossibilidade constante de que certos corpos existam.

Sete participantes foram entrevistadas por uma das participantes, Kênia Pires, que em sua pesquisa de mestrado em antropologia intitulada *Entre memórias, experiências e conexões: Resistências Feministas nas Artes da Vida* (2018) propôs-se a refletir sobre os atravessamentos provocados pela oficina. Nos relatos e reflexões trazidos por elas é possível identificar os interesses em comum mencionados acima. Para Dora Moreira a diversidade de pessoas que conformavam o grupo conecta-se com os efeitos que a oficina teve em seus processos subjetivos:

Foi esse processo muito radical de conseguir olhar pra si olhando pro outro [...] É uma parada muito forte no corpo, tipo assim, a gente só luta com o corpo. [...] Eu acho que conviver com essa diversidade me ajudou muito... Entrar em contato mesmo, como a gente entrou ali, com esses outros corpos, com esses outros atravessamentos, com essa não hierarquização de dor, de experiência, que parecia ser um ambiente máximo de compreensão. (MOREIRA apud PIRES, 2018, p. 60)

Para a própria Kênia “o encontro entre diferentes corpos com diferentes trajetórias nos permitiu tomar de empréstimo os olhos de nossas companheiras e observar o mundo sob diversos ângulos – com olhos de serpente e de águia.” (PIRES, 2018, p. 107) Igualmente em comum parecia haver um entendimento de que a luta também se dá no micro, que existem violências sutis que operam em nossas subjetividades, de que nossos corpos são campos de batalha mas que nós podemos dançar essas batalhas. Dançar as batalhas no sentido de convocar uma desmilitarização do embrutecimento causado pela rigidez de certas maneiras de lutar. Não

¹⁵⁵ Foram sessenta e nove pessoas inscritas e por questões espaciais e institucionais tivemos que selecionar um número muito menor. Começamos o curso com quarenta e quatro pessoas inscritas, em sua grande maioria mulheres (cis e trans), pessoas não binárias ou em processos de transição sexo-gênero e de identidades raciais variadas. Priorizamos selecionar pessoas negras, indígenas, lésbicas, trans e de fora do eixo Sul-sudeste.

que existam formas mais legítimas que outras e sim que existem diferentes maneiras de estar no mundo e de re-existir.

A oficina se propunha a pensar-agir desde o corpo sobre afeto, cuidado, resistência, arte, vida, sobre as colonialidades do poder, saber, do ser e do gênero e também sobre questões relativas à sexualidades dissidentes, à racialização e à luta para além dos moldes confortáveis que nos mantêm anestesiadas para com a diferença, para com a alteridade. Para forjar corpos possíveis de serem habitados, para colocar em marcha gérmenes de descolonização do desejo, da visão e de formas de ação. Sempre observando os mecanismos da modernidade que criam a diferença e alteridade e que tristemente nos mantêm imune às forças do mundo, que nos mantêm presas em contornos rígidos ou em identidades prêt-à-porter (ROLNIK, 1996)¹⁵⁶, pré-definidas pelas incessantes atualizações do sistema-mundo capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista. (GROSFOGUEL, 2016) Se a ordem capitalista é taxonômica e age justo pela forma, nosso desejo era operar menos pela forma, mas levando-a sempre em consideração. Atuar menos guiadas pela lógica macropolítica e identitária e mais pelo corpo, pelos atravessamentos de distintas dimensões que ancoram e forjam o corpo.

A proposta estava conectada com a ocupação dos corpos a partir do gesto descolonial feminista. Desejávamos construir coletivamente um ambiente onde fosse possível atuar a partir do corpo e das sensações em articulação com reflexões filosóficas, antropológicas, sociológicas e históricas para que acionássemos os processos de vida de cada participante, inclusive das proponentes. Por isso era necessário que a cada encontro houvesse um tempo de diálogo no qual pudéssemos compartilhar conhecimentos críticos localizados e vivências que marcavam nossas trajetórias.

Para este projeto utilizamos múltiplas ferramentas de criação artística oriundas do campo da performance e do audiovisual em diálogo constante com os conhecimentos que partiam das trajetórias singulares das pessoas participantes. Buscamos instaurar um processo de ação coletiva para vivenciarmos uma tomada de posse dos nossos corpos, entendendo-os enquanto mananciais de conhecimento, e para tatearmos possibilidades de transformação de si e do mundo.

¹⁵⁶ Faço referência ao conceito de Suely Rolnik em *Toxicômanos de identidade* (1996), onde a autora define a identidade prêt-à-porter como sendo uma espécie de identidade globalizada flexível, que se faz e se desfaz ao sabor do mercado. Segundo ela “a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades, implica também na produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc.” (ROLNIK, 1997, p. 19)

∴ escavar, sonhar, tocar o invisível ∴.

A pedagogia-metodologia de que nos utilizamos tem múltiplas procedências. Foi tecida e repensada continuamente durante os meses da oficina pelas quatro proponentes a partir de suas próprias experiências em distintos âmbitos de criação artística, assim como nas áreas do ensino, da comunicação e da psicologia.¹⁵⁷ A metodologia base era composta de três fases presenciais e contínuas, às quais chamamos de “movimentos”. Estes três movimentos diziam respeito a uma reconexão com elementos variados que nos foram sequestrados pelo sistema moderno colonial de gênero e que são transformados em *frequências mortas*.

No primeiro movimento pretendíamos nos conectar com as memórias e frequências mortas que nos habitam. Foram acionadas dinâmicas disparadoras de processos criativos da performance, práticas de acolhimento do grupo, exercícios de percepção corporal e espacial, dentre eles a prática de sono profundo, a tríade do La Pocha Nostra composta pela prática da mirada + exploração multi-sensorial + etnografia poética, a escrita/desenho automática etc.¹⁵⁸ Já a observação e trabalho sobre o sonho constitui-se como um eixo vital da oficina. Sugerimos que as pessoas mantivessem um caderno de escritas compostas pelo registro do campo onírico. Porém não havia uma imposição de que as pessoas comentassem seus sonhos durante a oficina.

O segundo movimento consistia em seguir aprofundando o primeiro, mas com o foco em direção ao encontro das marcas que nos atravessam. As dinâmicas acionadas tinham como objetivo nos fazer habitar a espiral do tempo, desfazer as fronteiras entre passado e presente, memória e esquecimento, retomando a dimensão poética e potente das experiências de morte, quase morte e apagamento que vivenciamos. As práticas, imagens e textos deste movimento deveriam estimular o gesto da autópsia, inspirado na metodologia do Teatro de Operações mas ressignificado e compreendido como maneira de olhar para as ruínas de si e para as distintas dimensões e contradições que nos coabitam. Dentre as propostas corporais que compuseram este segundo movimento destacam-se a prática da imobilidade corporal e práticas de imaginação, do repertório de SaraElton; práticas apropriadas da metodologia da coreógrafa Meg Stuart e a prática da corrida no escuro do *La Pocha*. Também fazíamos análises de imagens

¹⁵⁷ Angela, Cintia, SaraElton e eu tínhamos também trajetórias e ferramentas de criação distintas entre si. Enquanto SaraElton e eu temos trajetórias contornadas pela práticas de criação em performance, Cintia, que também sempre fez performance, vem da área da comunicação em intercessão com estudos sobre a negritude e as sexualidades dissidentes e Angela transita pelos campos da psicologia, da saúde mental e dos estudos da subjetividade, do ensino da filosofia e da prática cinematográfica.

¹⁵⁸ Algumas das práticas utilizadas foram inspiradas nas proposições de artistas e ativistas como, por exemplo, o La Pocha Nostra, o Teatro de Operações, Jota Mombaça/Monstra Errátika, bell hooks, Cátia Costa. Outras fazem parte do arsenal pedagógico-metodológico já utilizados pelas proponentes.

ou textos trazidos por cada pessoa que, de certa forma, estivessem associados com os processos que estávamos vivenciando.

No terceiro movimento a pergunta era: Quais são as batalhas que queremos dançar? Levar o corpo, carregado dos escombros encontrados nas escavações, ao encontro do que tenho chamado de corpo-encruzilhada. Demos continuidade a práticas já experimentadas nos outros movimentos, assim como fizemos ações para aprofundar nossas experiências de contato com a cidade e de relação de composição com o espaço do entorno do CMAHO. A proposta era pensar a cidade como uma das peles que nos habitam e marretar no concreto “para acessar visões espiraladas da história e provocar a abertura para a passagem de outras imagens pelos nossos corpos, implicando o corpo desde outra mirada que não é linear e nem teleológica pois ela depende de nosso modo de agir”. (DONINI, 2016, p.18)

Com a prática do sono profundo iniciávamos cada encontro dos três movimentos. Literalmente optamos por começar cada encontro da oficina no escuro e em silêncio. Corpos no chão, deitadas. Essa prática é uma adaptação da prática do sono profundo, utilizada por Cátia Costa em suas pesquisas de afro-butô. No caso da oficina, pedíamos que ao chegar à sala de trabalho todas tirassem os sapatos, deitassem em algum lugar da sala onde se sentissem confortáveis e fechassem os olhos. Após cinco minutos com o corpo na horizontal, apenas deixando-se levar pelo sono ou observando a própria respiração, pedíamos que as pessoas comesçassem a recordar um sonho. Sugeríamos que acessassem um sonho antigo para, após alguns minutos, pedir que se lembrassem de um sonho mais recente. Ocasionalmente invertíamos esta ordem.

O acesso aos sonhos feito coletivamente é algo que tinha muita significância para a oficina. A ideia de resistência, no contexto da oficina, não estava conectada em edificar fortalezas e vestir armaduras. Queríamos sonhar juntas. Ainda que fossem sonhos diferentes. Mesmo que nunca tenhamos perguntado diretamente uma a outra qual sonho foi acessado. Porque para nós a resistência estava mais conectada com acessar coletivamente as frequências mortas que nos habitam. Em não ter medo de ter medo. Manejar isto coletivamente é muito distinto de fazê-lo individualmente ou numa relação enquadrada como terapêutica. E fazer isto a partir do corpo em movimento é algo singular. Donini destacava que essa atenção aos sonhos nos ajudava a acessar mundos para compor o visível e o invisível.

Durante o tempo em que o acesso aos sonhos estava sendo feito, colocávamos um som ambiente ou música instrumental bem baixinho. Conforme a duração desta prática ia chegando ao final, pedíamos que as pessoas fossem pouco a pouco voltando a atenção para o espaço da

oficina – que ocorria no centro da cidade do Rio de Janeiro – voltando a atenção para seus corpos. Logo sugeríamos que fossem se espreguiçando e mexendo o corpo.

Esta prática era também uma estratégia para que pudéssemos experimentar outro tempo e outra relação com o espaço. O tempo lento é um tempo que se contrapõe ao tempo da produtividade capitalista. Começar uma oficina, um processo criativo dormindo, e sonhando, é desacelerar as formas hegemônicas de criar e de pensar-agir. A sala em que ocorria a oficina, nas sextas-feiras à tarde, não é propriamente uma sala de trabalho de corpo. Não possui chão de linóleo. Não possui espelhos. Possui mesas e cadeiras que tínhamos que arrastar todos os dias antes de começar a oficina. Então, na realidade, a oficina não começava com essa nossa adaptação do *sono profundo*. Começava com a arrumação do espaço. E nisto todas as pessoas presentes ajudavam.

Ao final de cada encontro deixávamos a sala como a havíamos encontrado, com as mesas e cadeiras de volta ao seus lugares. E varriamos o espaço. Essa prática de varrer o espaço antes de começar e após terminar é uma prática que, por exemplo, muitos grupos de teatro e de dança realizam sistematicamente. Pode parecer ingênuo relatá-lo aqui como se fosse um prática menor, mas justamente isto é uma prática estruturante da pedagogia-metodologia que nos interessava. Mesmo quando um grupo de teatro ou dança varre seu espaço de trabalho antes de começar, arrisco dizer que isto não é encarado como parte do método de criação. Na maioria das vezes é pensado como necessário para que o método de criação seja executado. Depurar-se com a dimensão de limpeza e de preparação do espaço está conectado aos gestos feministas descoloniais. Devido a nossa história colonial escravagista e às distintas dimensões da colonialidade que se perpetuam, geralmente as pessoas que executam os serviços de limpeza são – em sua grande maioria – mulheres racializadas, pobres ou periféricas. Para nós não fazia sentido ler teóricas feministas descoloniais se não estivéssemos cuidando coletivamente de dimensões tão invisibilizadas quanto malvistas e precarizadas.

A prática de arrumar o espaço antes de começar as oficinas e de limpá-lo após terminar, dinâmicas como o *sono profundo*, o exercício da queda, a corrida no escuro feita em praça pública – enfim, todas as práticas acionadas na oficina – tinham por objetivo voltar nossa atenção para as dimensões invisíveis de cuidado e de afeto.

Em *The real experiment* (1983), Allan Kaprow delinea o quê para ele constituem as duas tradições da arte de vanguarda ocidental: arte-como-arte e vida-como-arte, em seus termos *artlike art* e *lifelike art*, e elenca aspectos relevantes a ambas tradições. Um aspecto importantíssimo do que ele chama de vida-como-arte aponta para as dimensões convocadas acima: “a vida-como-arte pode ser lida como a forma (uma forma) de compartilhar

responsabilidade, o que talvez seja um dos mais urgentes problemas do mundo”. (KAPROW, 1983, p.216)¹⁵⁹ Seguindo seus pensamentos, a vida-como-arte deixa de ser um fim para ser um meio, deixa de assegurar uma promessa de perfeição em alguma outra dimensão para demonstrar como viver intensamente esta dimensão em que existimos.

Os gestos de atenção para com as distintas dimensões e relações de poder, diferença e desigualdade (por exemplo, as que fazem com que sejam mulheres racializadas, pobres e periféricas as que geralmente realizam os serviços de limpeza que são pouquíssimos valorados), e o gesto de cuidado umas com as outras está conectado com proposições do feminismo descolonial que cotidianamente buscamos instaurar em nossas vidas. Preparar-se para o *sono profundo* sugeria que sonhar juntas tem implicações que não devemos desmerecer. Em *Des (en) terrar o corpo* (2016), Cintia Guedes, uma das proponentes da oficina, reflete sobre essa prática:

Há, certamente, muitas maneiras de fabular um corpo. Na oficina, escolhemos começar quase todos os encontros sonhando. Sonhando e lembrando de sonhos antigos e de sonhos recentes. A proposição do sono profundo indicava, primeiramente, um convite a habitar o espaço de maneira distinta das frequências que nos atravessam no cotidiano [...]. Na repetição deste exercício, meu corpo se dá conta tanto das ruínas quanto das fronteiras que experiencio cotidianamente, mas essa consciência não é um dado unicamente intencional. Antes de ser uma consciência completa que lança sua atenção sobre os processos de soterramento, é uma consciência que se efetua na sensação de aterramento do meu próprio corpo junto com o corpo da cidade: a tristeza, o medo, a ansiedade e a insônia. Constato que meu 'sono é ruim e o sonho tarda a vir' [...] Convocar o movimento da memória e dos sonhos consiste, portanto, na tarefa de recuperar um evento traumático de uma biografia individual para que ele se junte ao trabalho de revelação da história coletiva do trauma colonial, para que possamos pensar o que o racismo produz, enquanto ferida, nas experiências de violência que nossos corpos experienciam ao transitar na cidade monumental, cujo o sonho não partilhamos. (GUEDES, 2016, n.p.)

Ana Luiza Schuchter, participante da oficina também entrevistada por Kênia comenta como foi para ela o trabalho de práticas corporais e de práticas imaginativas:

Eu demorei muito pra colocar o corpo na roda, eu sempre fui muito travada corporalmente falando [...] A partir dessa vivência corporal que eu acho que liberou mais, porque eu acho que se fosse um rolê (sic) só de troca de ideia não sei se teria essa potência, não seria a mesma coisa [...]. A coisa da gente estar ali, da gente se tocar, da gente se vê, da gente se ouvir, da gente se olhar a si também, a si próprio, porque a gente chegava aceleradíssima, porque era sexta-feira de tarde né [...]. E aí era: vamos deitar, vamos contar as moléculas do corpo, vamos dormir, vamos cochilar. Sono profundo. Isso é outro tipo de

¹⁵⁹ Tradução minha. No original: Life like art can mean a way (one way) of sharing responsibility. For what may be the world most pressing problems. (KAPROW, 1983, p.216)

lógica, e acho que a gente precisa disso sabe, a gente precisa disso porque a gente não tem lugar para experimentar outras lógicas. Esses lugares pra mim são utopias possíveis, por mais que breves. (SCHUCHTER apud PIRES, 2018, p.70)

O final desta prática era sempre encaminhado de forma a que passássemos a mover o corpo, ainda no chão. Depois partíamos para um alongamento coletivo. Inicialmente este alongamento era conduzido por alguma das proponentes, mas logo passamos a uma condução coletiva em que cada pessoa escolhia uma parte do corpo que sentia necessidade de alongar e então as demais a seguiam fazendo o mesmo movimento, até que todas as pessoas da roda tivessem proposto um movimento ao alongamento coletivo.

Ao longo da oficina, diferentes práticas corporais se seguiam ao alongamento coletivo que ocorria após o *sono profundo*. Dentre elas, destaco a yoga das vogais, a prática da cachoeira dos elementos ensinada por Cátia Costa, a prática do João Bobo ou a de reconhecer-se pelas mãos, as práticas de atenção/escuta coletiva propostas pelo *griôt* Sotigui Koyaté e elencadas por Issac Bernat (2013), a queda, a corrida no escuro do La Pocha Nostra, que foi realizada numa praça pública bastante movimentada, os exercícios com objetos baseados na prática de Ana Correa, do grupo teatral peruano Yuyachkani.¹⁶⁰ Tínhamos por premissa que era imprescindível começar trabalhando o corpo e deixar as rodas de conversa sobre textos teóricos e as imbricações destes com nossas experiências pessoais para o meio do encontro, para que pudessemos também terminar cada dia movendo o corpo. O propósito era evitar terminar o encontro com diálogos, enunciações verbais e discussões filosóficas.

∴ Reflexões teóricas: falar e ser ouvida ∴

A importância de chegar relaxando o corpo e acessando memórias e de terminar movendo o corpo são relativas ao lugar que o logocentrismo, a palavra e a enunciação de discurso verbal têm para as sociedades ocidentalizadas. A palavra e o discurso verbal muitas vezes não dão conta de comunicar o que pensamos. Não são necessariamente adequadas ao que sentimos ou ao que gostaríamos de dizer. A palavra e o discurso possuem uma forte ligação com lógicas racionais que operam quase que sistematicamente por binarismos hierárquicos totalizantes. Mas falar e ser ouvida cobra também uma importância grande quando o grupo é

¹⁶⁰ *Yuyachkani* é uma expressão quéchuá que significa: estou pensando, estou recordando. Em 2011 participei do *Laboratorio Abierto – Encuentros pedagógicos*, uma imersão de duas semanas e 14 horas diárias promovida pelo grupo em Lima, Peru, com mais cinquenta artistas e pesquisadores oriundos das Américas Latina Central e do Norte, experiência importantíssima para meu processo de atenção às pedagogias de criação artística.

majoritariamente formado por corpos não hegemônicos perante a ordem do sistema-mundo capitalista, racista, (hetero)patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista.

Por isso a roda de conversa que fazíamos no meio de cada encontro tinha um valor específico. Sentávamos todas no chão, onde antes estávamos realizando práticas corporais. A roda de conversa basicamente se iniciava a partir de reflexões de textos que constavam na bibliografia da oficina. Utilizamos os pensamentos, saberes e conhecimentos críticos de: Audre Lorde, Angela Davis, bell hooks, Carolina de Jesus, Davi Kopenawa, Diana Junyent (pornoterrorista), Elza Soares, Estamira Gomes de Souza, Glória Anzaldúa, Guillermo Gómez-Peña, Grada Kilomba, Indianara Sophia Fenix, Jurema Werneck, Hija de Perra, Lidi de Oliveira, Lygia Clark, Monstra Errátika, Nadia Granados (La Fulminante), Paul B. Preciado, Silvia Cusicanqui, Suely Rolnik, tatiana nascimento, Trinh T. Minh-há, Yuderkys Miñoso.

A partir do texto como um disparador de questões, as pessoas iam trazendo seus questionamentos acerca destes e também tecendo as problemáticas com aspectos advindos das suas trajetórias singulares para refletir sobre o tema. É importante salientar que também utilizamos textos como disparadores sensíveis durante práticas corporais cujo objetivo não estava nunca em “representar” ou agir a partir do texto – até porque os textos usados nestes momentos específicos eram provenientes da antropologia, da filosofia, de criações artísticas, conectados ou oriundos dos feminismos e de estudos descoloniais.

Sobre rodas de conversa em processos criativos que queiram se pautar por pedagogias feministas e descoloniais, penso ser importante ter em mente as reflexões de bell hooks apresentadas no início deste capítulo, relativas ao perigo da neutralidade e/ou da autoridade da experiência, mas, sobretudo, sobre a importância da experiência e dos conhecimentos posicionados que afirmam a relevância de que cada pessoa consiga convocar suas posicionalidades relativas à gênero sexualidade, raça, classe, etc. e assim situar o discurso.

Também é útil considerar a advertência que Grada Kilomba (2016)¹⁶¹ faz sobre os espaços de saber, acadêmicos, institucionais e culturais serem espaços construídos sobre a violência da exclusão. São espaços de violência porque são espaços em que, historicamente, corpos como o seu, corpos de mulheres e de pessoas negras foram objetificados, infantilizados, exotizados, discriminados, deslegitimados etc. É por isto que Kilomba concebe que nestes espaços de saberes legitimados os atos de fala, executados por corpos não hegemônicos, são sempre uma negociação. Kilomba frisa que não existe o sujeito falante sem que exista o sujeito ouvinte. O ato de fala está então relacionado tanto com a capacidade de falar quanto com a

¹⁶¹ Informação verbal em palestra "Descolonizando o conhecimento" no MITsp, em março de 2016.

capacidade de ser ouvido. Sobre as rodas de conversa, Sara Elton Panamby, também proponente da oficina destaca: “ouvir as histórias de outres me fez ter coragem de expor as minhas”. (PANAMBY, 2017, p. 53)

Destaco também que a dinâmica de levar alimentos para que fossem compartilhados no intervalo foi uma solicitação que fizemos ao grupo e contribuía para que o intervalo continuasse a ser um espaço de troca e que o diálogo sobre as reflexões que eram levantadas durante a roda pudesse continuar ocorrendo informalmente. Por que destacar práticas tão simples de cuidado para com o grupo e espaço e tão recorrentes em distintos processos de criação? Porque a importância destas muitas vezes não é óbvia. Porque muitas pessoas acabam não podendo se alimentar por restrições financeiras e passar horas trabalhando o corpo ou em sala de aula sem comer é um esforço que muitas pessoas se veem obrigadas a fazer.

Durante as últimas semanas da oficina fizemos algumas práticas de imaginação coletiva sobre ações que as pessoas gostariam de realizar. Não eram necessariamente ações que se pretendiam artísticas. Realizamos algumas e as que não pudemos realizar por distintos motivos vivem como gérmenes a serem cultivados e quem sabe acionados. Fizemos uma caminhada coletiva, realizada desde o centro até a casa de Gabriela Barreto. Neste caminho, percorrido todas as sextas-feiras por ela, Gabriela era alvo de assédios e queria percorrê-lo em manada. Também foram feitos zines, propostos por Nina Moraes, que tinha na prática do zine e da colagem uma forma de se expressar. O roteiro de um filme documentário sobre partes do corpo foi proposto ao grupo por Danielle Miranda. Filmamos no local da oficina e Danielle e Michel Queiroz editaram a versão final de *Corpo-Estilhaço*. A última encontra do ciclo de três meses da oficina Resistências Feministas nas Artes da Vida foi realizada fora de nosso espaço de encontro. A pedido de Linda Marina, uma das participantes da oficina que colaborava no projeto *Hotel da Loucura*, encerramos o ciclo durante seu turno de oficinas no projeto que ocorria no Instituto Psiquiátrico Nise da Silveira. Todas estas ações são simples ações. Todas – sem exceção –, poderiam ter sido realizadas fora do espaço-tempo das oficinas, como atividades extras ou desdobramentos.

Porém, a arte que nos interessava tratar naquele momento era justamente a arte da vida, ou, nos termos de Kaprow, a vida-como-arte. Nas entrevistas realizadas por Kênia Pires, as pessoas relatam o que entendiam por isso. Para Andrey Chagas, a oficina acionou processos de afirmação de sua descendência indígena e de “finalmente conseguir ser quem eu era, assim, no sentido de vestir, de me portar, de ser quem o Andrey queria ser, sabe? [...] Arte pra mim é fazer esses contornos loucos pra sobreviver, tipo, acordar amanhã”. (CHAGAS apud PIRES, 2018, p. 75) Para Danielle Miranda, a oficina foi “um espaço criado para pensar as subjetividades das

peessoas, para pensar junto estratégias de como fazer essas subjetividades terem mais força e também se ligarem, né, se associarem, serem redes, também, serem teias de resistência.” (MIRANDA apud PIRES, p. 77)

Como dito anteriormente, o processo pedagógico levado a cabo nas oficinas não tinha por pressuposto criar um objeto ou uma performance. O desejo era criar vida, esgarçar horizontes, debruçar-se sobre corpo e coletividade, recuperar precariamente as bússolas de acesso às sensações. Este processo se aproxima de alguns pressupostos expostos por Miñoso, Gómez, Lugones e Ochoa (2014) em suas propostas de pedagogias feministas descoloniais na medida em que se propunha a pensar desde a prática, a não fragmentar a opressão a temas domésticos e sexuais, a pensar-se em comunidade e a desbloquear os diálogos gerados pela colonialidade do saber.

Durante três meses nos acompanhamos, acessamos sonhos, corremos de olhos fechados pela cidade, nos tocamos e nos olhamos, lemos vários textos, ficamos imóveis, compartilhamos comida, suor e lágrimas, produzimos alianças entre pessoas desconhecidas entre si, fortalecemos vínculos já existentes e vislumbramos formas novas de colaboração. Apesar de reconhecer que em processos como o desta oficina há muitos desafios e que muitas vezes não se chega a todos os objetivos desejados, como viabilizar uma maior diluição da relação proponente/participante, a pedagogia-metodologia de que lançamos mão implicava na construção coletiva e na criação de tecnologias de escuta e de cura que desabilitassem a competitividade, reconhecendo as diferenças e simultaneamente criando condições para que realmente seja possível habitar essas diferenças na vida comum.



Figura 18 Resistências Feministas nas Artes da Vida, 2016, fotografia de Camila Bacellar, Rio de Janeiro.

2.7 – Que desejos movem nossos processos de criação?

Todos os processos pedagógicos-artísticos expostos até aqui possuem em comum o fato de serem processos coalizacionais e interculturais. Partem do desejo de manter ativa a capacidade de questionar o mundo e de constantemente formular perguntas sobre o estado das coisas. Buscam ativar as consciências sobre si e desnaturalizar os pressupostos sobre os quais as opressões de gênero, raça, classe etc. se fundam. São, enfim, pedagogias que partem da premissa de que transformação pessoal e coletiva são necessárias para habitar o mundo de outra forma e criar responsabilidade perante este. E, para tanto, se valem de epistemologias encarnadas que possibilitam atos de transferência de conhecimentos críticos, de ferramentas conceituais e criativas, de coragem, de cuidado.

Para pensarmos em poéticas e estéticas vinculadas a um processo amplo de descolonização seria preciso que pensássemos nos modos de produção/criação destas, em como fazem o que fazem e com quem? Para que pudéssemos refletir, desde nossas pedagogias e metodologias, sobre o apagamento epistêmico e material – em cena e nos processos de criação – das imbricações entre as dimensões de gênero, raça, etnia, classe, sexualidades não-normativas etc. que permeiam nossa sociedade e as comunidades em que estamos inseridas, mas que pesam principalmente sobre corpos subalternizados e não-hegemônicos. Não se trata simplesmente de termos “diversidade em cena” nem de abordar esse apagamento como “conteúdo”. A colonialidade do poder, do saber e do ser e do gênero – os efeitos estruturantes do colonialismo em nossas subjetividades – têm sim a ver com “como” levamos o que levamos pra cena. E tem a ver também com “o que” levamos para cena. Que desejos e que éticas movem nossos processos de criação? Nossas cabeças estão ligadas ao chão que nossos pés pisam?

3 – Uma sismografia da performance na ‘América Latina’

Minha opção metodológica tem sido aproximar as figuras do teórico da performance e do artista da performance para a criação de modos enfaticamente corporais de conhecimento e escrita.

Eleonora Fabião

Como anunciado desde a introdução, considero importante traçar uma sismografia de performances artísticas cujo manejo do próprio corpo me parece estar em sintonia com a ideia de corpo-encruzilhada. Optei por me aproximar das intensidades de ações artísticas em que o corpo é o campo de batalha, o artefato vivo e a fronteira onde se negociam visibilidades e invisibilidades de distintas ordens para estabelecer um diálogo entre estas intensidades – desde onde elas me tocam – e teorias oriundas do feminismo interseccional, do feminismo negro, do transfeminismo e do feminismo descolonial, pois este diálogo me parece possuir dimensões pedagógicas e performativas. Ao longo deste capítulo, nos demoraremos em dez performances feitas por dez artistas ao longo dos últimos dez anos. São elas: Ania Carillo, Dani d’Emília, Daniel B. Coleman Chávez, Marta Soares, Michelle Mattiuzzi, Miro Spinelli, Nadia Granados, Priscila Rezende, Regina Galindo e SaraElton Panamby.

Por motivos afetivos e por querer, seguindo as intuições de Anzaldúa, falar com os pés na boca e escrever com a tinta de meu próprio sangue, esta sismografia será relativa a trabalhos feitos por artistas ligadas de forma especial à América Latina.¹⁶² O interesse não está somente em tensionar o campo referencial da performance artística, ainda bastante localizado no hemisfério norte, mas em contaminar-nos de trabalhos feitos por pessoas que possuem uma relação íntima com geopolíticas mais similares às pisadas pelos nossos pés.

Rompi tratados, traí os ritos .. América Latina es un misterio.

Do que se fala quando se fala de América Latina? E de arte latino-americana? São complexas as implicações políticas intrínsecas à noção, ideia, terminologia e conceito de América Latina. Segundo Álvaro Garcia San Martín (2013) algumas fontes atribuem a criação

¹⁶² Das/os/es dez artistas, nove nasceram no que se considera América Latina, porém todas/os/es vivem ou já viveram e trabalham regularmente produzindo ações performáticas nestes solos. Seis delas/es são brasileiras/os/es, duas colombianas, uma guatemalteca e outro estadunidense descendente de família latino-americana.

do conceito de América Latina ao político e intelectual chileno Francisco Bilbao e outros ao poeta e intelectual colombiano José Maria Caicedo. Ambos utilizaram o termo em 1856, em contextos distintos. É importante atentar que independente da origem, o termo foi cunhado na França por intelectuais “latino-americanos”, pertencentes às “elites mestiças” de seus países, mas exilados na França por questões políticas.

Com Francisco Bilbao, o termo aparece em 22 de Junho de 1856, numa conferência lida por ele na França. De acordo com San Martín (2013), Bilbao usa o termo para criticar e fazer frente contra a intervenção norte-americana na Nicarágua. Porém, deixará de utilizar o termo em 1862 quando ocorre a invasão francesa no México, por entender que essa expressão favorecia a avançada imperial/colonial da França contra o México.

Com José Maria Caicedo aparece no poema *Dos Américas*, datado de 22 de setembro 1856. Neste poema o autor propunha a formação de uma confederação das repúblicas latino-americanas para resistir ao expansionismo predatório e às desenfreadas agressões vindas dos Estados Unidos. Como denominador comum, aglutinava sob o conceito de *América Latina* a herança latina das línguas, o catolicismo, o republicanismo e o rechaço ao sistema escravagista.

Segundo o cientista político João Feres Jr., autor da obra *La historia del concepto “Latin America” en los Estados Unidos* (2008), o surgimento do termo está ligado também à ideia de *panlatinidad*, que era parte do projeto de expansão de Napoleão III da França, e visava a unidade de todos os povos da “raça” latina. Tanto Bilbao quanto Caicedo apostaram no uso do termo quando a ideologia do panlatinismo estava no auge na França. De acordo com Feres Jr. (2008), é digno de nota o fato de que em Caicedo o adjetivo “latine” está associado à ideia de raça.¹⁶³ A ascensão da ideia de *panlatinismo* ocorre em virtude das disputas territoriais/imperiais entre a França e a Inglaterra. Coincide com o surgimento do romantismo como movimento intelectual e literário que se espalhou por toda a Europa. Também coincide com a formulação dos até então inexistentes “Estados-nação”, apoiados no inédito conceito homogeneizador de cultura nacional. O conceito de cultura tal qual conhecemos hoje tem seu apogeu no século XI, quando se cria a ideia de América Latina, e também serviu ao propósito colonial de classificar culturas estrangeiras e supostamente inferiores. As elites “latino-americanas”, compostas por “*criollos e mestizos*”, num gesto de auto-colonização, aderem à ideia de que faziam parte dos povos latinos.

¹⁶³ Em *Las Dos Américas*, Caicedo escreve, no tomo IX: A raça da América Latina / Tem em frente a raça saxônica / Inimiga mortal que já ameaça / Sua liberdade destruir e seu pendão. Fonte: Dossiê: América Latina (2008), PPGH/ UFSC.

Pouco mais de um século depois, de forma bastante distinta à ideia de “raça latina” propagada pelos ideais imperialistas franceses, o conceito de raça e o racismo como alicerces estruturantes da ideia de América Latina irão aparecer em autoras comprometidas com as lutas antirracistas, como é o caso da filósofa, antropóloga e ativista brasileira Lélia González. Filha de pai afrodescendente e mãe indígena, integrante do Movimento Negro Unificado e professora universitária, González apontava como o conceito de América Latina servia como véu ideológico do branqueamento, justificando o uso de classificações eurocêntricas na formação histórico-cultural do continente. No artigo *A categoria político-cultural de Amefricanidade* (1988), González conceituou o racismo como sendo uma ciência forjada para inventar uma suposta superioridade eurocristã. Alegava que a América Latina era muito mais ameríndia e amefricana que qualquer outra coisa. E propunha utilizar a expressão conceitual *amefricanidade* – oriunda do conceito de *América Ladina* – para dar conta de analisar a influência e reconhecer a importância das culturas afro e indígenas nestes territórios.

Acompanhando o significativo aporte de González e seguindo também pistas de intelectuais de(s)coloniais de *nuestra América*¹⁶⁴ que sistematicamente tem sinalizando as problemáticas intrínsecas à ideia de *América Latina*, deveríamos prestar uma minuciosa atenção às condições que possibilitaram o surgimento desta ficção nomeada *América Latina*. E, principalmente, atentar para as consequências que esta ideia produz nos corpos e subjetividades.

Em *La idea de América Latina* (2005), Walter D. Mignolo afirma que a invenção da América é um dos pontos nodais que permitiram criar as condições necessárias para a expansão imperial e para a existência de um estilo de vida europeu que funcionou como modelo de progresso para a humanidade. Enquanto a ideia das Américas tem origem na primeira fase da colonização, a ideia de América Latina está intimamente ligada com a segunda fase e tem origem nos conflitos entre as nações imperiais. Sobre o surgimento e consolidação da ideia de América Latina, devemos considerar que além de várias “colônias das Américas” estarem em processos de independência de suas nações colonizadoras, havia o expansionismo predatório dos Estados Unidos apontado pelos intelectuais que cunham o termo. E para compreender como a ascensão do Imperialismo na Europa estava “apoiada na economia capitalista e no desejo de determinar a forma de emancipação do mundo não-europeu” (MIGNOLO, 2005, P.81) temos que ter em mente o papel da Revolução Francesa e Revolução Gloriosa na Inglaterra,

¹⁶⁴ Utilizo aqui a expressão *nuestra América*, que é o título do ensaio de 1891 de José Martí, intelectual cubano que na última década do século XIX busca apoiar um projeto de união identitária entre os povos colonizados pelos espanhóis, portugueses, franceses e ingleses que fatiaram, usurparam e violentaram as terras e as sociedades que antes aqui viviam.

patrocinadas pelas riquezas de suas colônias, como fatores também decisivos desta fase específica da colonização na qual surge a ideia de América Latina.

De acordo com Mignolo (2005), foi neste mesmo século XIX que o termo etnia foi marcadamente substituído pelo termo raça, colocando o foco no sangue e na cor da pele em detrimento de outras características das comunidades. Segundo o autor, o termo raça, da forma como foi criado e utilizado, implica em si a ideia de racismo. Pois o racismo surge quando os membros de “certa raça” têm o privilégio de classificar pessoas de “outras raças” e influir nas palavras e conceitos destes “outros grupos”. A lógica de categorização racial operada pelos colonizadores para justificar o saqueio de terras, sequestro, escravização e exploração de povos inteiros é a lógica que funda nosso subcontinente na fôrma *América Latina*. Esta é a colonialidade do ser (MALDONADO-TORRES, 2007), que implicou em inferiorizar aqueles que foram primeiramente considerados bárbaros e que logo em seguida foram racializados.¹⁶⁵ A colonialidade do ser envolveu o traçado de uma linha que divide o mundo entre a zona do ser, onde os sujeitos são brancos e racializados como “superiores” e a zona do não-ser, onde os sujeitos são não-brancos, racializados como “inferiores”, desumanizados e animalizados.¹⁶⁶

É preciso que reconheçamos que a América Latina é mais do que um subcontinente, é um projeto político. Segundo Mignolo (2005) os avanços da modernidade fora da Europa dependem de uma matriz colonial de poder que para se concretizar efetivamente deve varrer do mapa as denominações dadas ao continente pelos povos que aqui viveram durante séculos antes que Cristóvão Colombo chegasse em sua caravela. Essa matriz colonial de poder inclui a criação de novos termos para nomear as terras apropriadas e os povos que a habitavam. Trata-se, assim, de um projeto político racista que concretiza a reestruturação imperial/colonial. Porque o conceito de raça – e seus correlatos, a saber o racismo e a colonialidade do ser – são os cimentos que alicerçam as condições de existência/permanência das colônias e, posteriormente às suas independências, facilitam que a matriz de poder colonial seja exercida internamente.

América Latina foi o nome eleito para denominar a restauração da civilização da Europa meridional, católica e latina na América do Sul e, ao mesmo tempo,

¹⁶⁵ Urge conhecer, ainda que aqui não seja possível aprofundar estas questões, como a classificação racial passa a justificar a escravidão e a exploração de mão de obra em nossos territórios. A argumentação de Bartolomeu de Las Casas sobre que povos poderiam ser considerados “bárbaros” e, portanto, deveriam ser civilizados e salvados pelos “cidadãos de bem”, constitui-se como uma justificativa nefasta oriunda do cruzamento da Igreja Católica com os Estados Nação da Europa. Antes de sermos latinos fomos os bárbaros do “Novo Mundo”. Para uma discussão mais profunda do tema ver Mignolo (2005).

¹⁶⁶ O conceito de zona do não-ser é oriundo de Frantz Fanon (2008) e vem sendo teorizado por autores de(s)coloniais como Ramón Grosfoguel (2012), entre outras/os/es.

para reproduzir as ausências (de indígenas e africanos) do primeiro período colonial. A história de América Latina posterior às independências é a história multifacetada da comunhão voluntária ou involuntária das elites locais com a “modernidade” que entranhou o empobrecimento e marginalização dos povos indígenas, africanos e mestiços. A ideia de América Latina é a triste celebração por parte das elites *criollas* de sua inclusão na modernidade, quando em realidade se afundam cada vez mais na lógica da colonialidade. [...] Para conceber-se a si mesmos como uma “raça latina” (para usar a expressão de Torres Caicedo), os *criollos* de América Latina tiveram que rearticular a diferença colonial e dar-lhe uma nova volta: se converteram assim em colonizadores internos dos indígenas e dos negros, e acreditaram em uma independência ilusória da lógica da colonialidade. (MIGNOLO, 2005, p. 81-109)¹⁶⁷

América Latina não é só o nome de nosso subcontinente, é também, e principalmente, uma ideia presente na consciência de – quase – todas/os/es que a habitam. Podemos optar por outras nomenclaturas, como Améfrica ou Abya Yala,¹⁶⁸ mas o que não se altera tão facilmente é a consciência de inferioridade arraigada na colonialidade do ser. Assim, é preciso saber escutar a artista e pesquisadora Jota Mombaça quando performa – afirmando – que “a ferida colonial ainda dói” (MOMBAÇA, 2015).¹⁶⁹ Se não levarmos em consideração que a invenção das Américas faz parte do sistema-mundo capitalista, patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista (GROSGUÉL, 2016) que outorgou a si a possibilidade de classificar e dividir o mundo entre, por um lado, vidas descartáveis ou prescindíveis e, por outro, vidas que, sim, importam, não entendermos quase nada sobre muito do que tem sido dito nas performances realizadas nestas paragens.

É preciso que nos dediquemos a entender como é possível que a afirmação de muitas/os teóricas/os da performance de que a arte da performance é uma prática oriunda das vanguardas

¹⁶⁷ Tradução minha. No original: <<América Latina>> fue el nombre elegido para denominar la Restauración de la «civilización» de la Europea meridional, católica y latina en América del Sur y, al mismo tiempo, reproducir las ausencias (de los indios y los africanos) del primer período colonial. La historia de «América latina» posterior a la independencia es la historia variopinta de la comunión voluntaria o involuntaria de las élites locales con la «modernidad», que entrañó el empobrecimiento y la marginación de los pueblos indígenas, africanos y mestizos. La «idea» de América Latina es la triste celebración por parte de las élites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad. Para concebirse a sí mismos como una «raza latina» (para usar la expresión de Torres Caicedo), los criollos de «América Latina» tuvieron que rearticular la diferencia colonial y darle una nueva forma; se convirtieron así en colonizadores internos de los indios y los negros y creyeron en una independencia ilusoria de la lógica de la colonialidad.

¹⁶⁸ Abya Yala é o nome dado ao continente pelo povo Kuna (que habita o território correspondente ao Panamá e à Colômbia). Significa “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”. Essa forma de se referir a estas terras vem sendo muito utilizada por ativistas e feministas descoloniais. Essa renomeação tem o objetivo de sinalizar que América Latina é a América moderna, capitalista, patriarcal, branca e liberal, e que esta é somente uma parte do pluriverso que é este continente.

¹⁶⁹ Performance de Jota Mombaça que vem sendo realizada desde 2015, na qual a artista interfere em representações da geopolítica colonial utilizando seu sangue, que é colhido durante a própria ação.

européias e/ou das experimentações estadunidenses (GOLDBERG, 2006; CARLSON, 2010; MEDEIROS, 2011; ALCÁZAR, 2002; JONES, 1998)¹⁷⁰ seja palatável. E reproduzível inclusive por nós que ao fazê-lo não percebemos a que projeto de mundo aderimos quando reproduzimos tal discurso. Ao fazê-lo, aderimos ao paradigma eurocêntrico da modernidade que apaga a sua outra face, a colonialidade.¹⁷¹

O problema não está em saber se existe ou não uma arte da performance genuinamente latino-americana. Nem em escavar para saber se “já” existia uma arte da performance latino-americana que fosse anterior ou contemporânea às experimentações das chamadas vanguardas, europeia e estadunidense. Entretanto, como esquecer das proposições performáticas de Flávio de Carvalho em 1931 (*experiência n° 2*), 1933 (*bailado do Deus morto*) e 1956 (*experiência n° 3*)? Alguns autores argentinos como Rodrigo Alonso (2005) nomeiam Omar Viñole como um dos precursores da arte da performance no país, em 1930, e situam neste contexto as experimentações da década de 1950 da também argentina Marta Minjuín, época que coincide com a cena experimental estadunidense que muitos consideram instauradora da arte da performance. Como desconsiderar também os aportes artísticos centrados na singularidade dos corpos feitos por Hélio Oiticica¹⁷² e Lygia Clark nestas mesmas décadas? O problema que importa aqui se situa no campo da geopolítica do conhecimento. Como bem colocado por Joaquín Barriendos, pesquisador independente e membro da *Red Conceptualismos del Sur* em *La idea del arte latinoamericano* (2013), tese de doutorado na qual se desdobra exhaustivamente sobre a questão:

Enquanto poucas vezes utilizamos a expressão “arte europeia” quando falamos do processo de globalização da arte contemporânea, celebramos com entusiasmo a nova condição global da “arte latino-americana”, da “arte asiática”, da “arte africana” e, em geral, da “arte não-ocidental”, sem que nos perguntemos pela maneira em que ditas categorias se desprenderam da geografia imperial da modernidade e se inscreveram em nossos imaginários globais. No museu, no arquivo e na sala de aula circulam de maneira desentendida como se pertencessem ao campo da geologia e não ao campo da geopolítica do conhecimento. (BARRIENDOS, 2013, p. 155)¹⁷³

¹⁷⁰ Tais autoras/es fazem esta afirmação de diferentes formas, algumas são mais suavizadas, outras mais taxativas.

¹⁷¹ É importante refrescar a distinção entre colonialismo e colonialidade. O colonialismo é a parte histórica constitutiva da colonização e da globalização e que cessa quando a colônia se torna politicamente independente do país que a colonizou. A colonialidade é a seqüela deste processo histórico. As relações de colonialidade nas esferas econômica e política não desapareceram com a destruição do colonialismo.

¹⁷² Para quem se interessa pela obra de Hélio Oiticica e gostaria de pensá-lo para além do mito que se tornou, o ensaio *E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega ao museu* (2016) da artista, professora e pesquisadora Cíntia Guedes, é uma ótima referência.

¹⁷³ Tradução minha. No original: Mientras que rara vez utilizamos la expresión «arte europeo» cuando hablamos del proceso de globalización del arte contemporáneo, celebramos con entusiasmo la nueva condición global del

Quando optamos por considerar que a arte da performance tem suas origens nas vanguardas europeias e/ou nas experimentações estadunidenses estamos olhando o mundo desde uma perspectiva *euronorcêntrica*. É também somente desta perspectiva que podemos ver certos fenômenos como “arte” enquanto outros são “arte africana” ou “arte latino-americana”, etc. Por exemplo, salvo raras exceções, dentro do campo de estudos da performance com o qual pude me deparar no Brasil pouco se estuda, se fala e se pesquisa sobre as experiências com a arte da performance no Japão, que tiveram expoentes como o grupo Gutai ativo entre os anos 1950 e 1970, mesmo período em que começam a ser detectados os *happenings* e os *big names* da *performance art* estadunidenses e europeus, incessantemente citados por toda parte.

Ao aderir à perspectiva de que a arte da performance é originalmente europeia ou estadunidense, como fazem muitos/as pesquisadores/as, estamos desconsiderando todos os trânsitos, trocas e apropriações culturais feitas pelos artistas do Norte Global em relação a práticas e objetos artísticos produzidos em outros lugares como África, Oceania e “Novo Mundo”. É altamente conhecida a influência das “artes africanas” no processo de criação das vanguardas europeias do século XX, por exemplo.¹⁷⁴

Ao apontar brevemente as problemáticas intrínsecas à ideia de América Latina e à ideia de arte/performance latino-americana, a intenção é trazer o debate sobre a geopolítica do conhecimento para o campo das artes cênicas em geral e da arte da performance em particular. No contexto desta pesquisa, não seria adequado fugir a nomenclatura de América Latina ou simplesmente utilizar outro termo para se referir ao continente de onde provém as performances escolhidas – ainda que seja muito bonito, e talvez mágico, pensar que tais ações artísticas ocorrem também em Améfrica e Abya Yala –, pois mudar o nome por si só não altera a matriz de poder colonial na qual estamos inscritos. De acordo com Barriendos (2013), enquanto persistir o mito dos continentes como sistema de classificação geoestética global, teremos que seguir batalhando sem nos darmos ao luxo de considerar o lugar de enunciação como problema superado. De forma que a opção por fazer uma sismografia da arte da performance na América

«arte latinoamericano», del «arte asiático», del «arte africano» y, en general, del «arte no-occidental», sin preguntarnos la manera en que dichas categorías se desprendieron de la geografía imperial de la modernidad y se inscribieron en nuestros imaginarios globales. En el museo, en el archivo y en el salón de clases circulan de manera desentendida como si pertenecieran al campo de la geología y no al de la geopolítica del conocimiento. (BARRIENDOS, 2013, p.155)

¹⁷⁴ No campo da Antropologia da Arte há extensas produções sobre o tema. Para dois excelentes desenvolvimentos do tema ver Sally Price, *Artes Primitivas em Centros Civilizados* (2000) e Rafael Macedo, *Encruzilhadas: As artes negras e as vanguardas artísticas europeias* (2017)

Latina está conectada com estes debates, atentando para o fato de que nesta pesquisa, *América Latina* é convocada como um lugar de enunciação e observação dos sujeitos que desde aqui produzem conhecimento no campo da performance.

Sismografando

Antes de adentrarmos de fato nas performances é importante sublinhar que esta sismografia não é um “registro”, nem uma análise. É uma conversa, um diálogo com aquilo que remexeu aqui dentro. É também um sedimento dos abalos das minhas placas tectônicas. Nesse sentido, as artistas que aparecerão a seguir não são meus objetos, são minhas interlocutoras, suas ações me ajudam a pensar o mundo e sobre meu modo de habitar o mundo. Sobre [nossos] muitos modos de habitar um mundo. Sobre os muitos mundos que habitamos. Sobre aquelas que habitam “a casa da diferença e não a segurança de uma diferença qualquer em particular.” (LORDE apud NASCIMENTO, 2014, p. 22)¹⁷⁵

Desde que me propus a sismografar as nossas micro revoluções em curso, quer dizer, trabalhos performáticos em que o corpo é a principal arma ou aquilo que nunca está dado, aquilo que deve ser sempre ocupado, tenho percebido um posicionamento bastante comum que é uma problematização do cego desejo de estar nas linhas de frente das disputas por representatividade¹⁷⁶. Mais do que apenas lutar por visibilidade, é corrente a vontade de muitas

¹⁷⁵ Referência a Audre Lorde, traduzida por Tatiana Nascimento, que em *Zami: the new spelling of my name (a biomitography by Audre Lorde)* diz:

Sermos mulheres juntas não era o suficiente. Nós éramos diferentes.

Sermos garotas-gay juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.

Sermos Negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.

Sermos mulheres Negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.

Sermos sapatas Negras juntas não era suficiente. Nós éramos diferentes.

Levou um tempo antes que chegássemos a perceber que nosso lugar era a própria casa da diferença, não a segurança de uma diferença qualquer em particular.

(LORDE apud NASCIMENTO, 2014, p.22)

¹⁷⁶ O atual debate contemporâneo sobre representatividade e sobre representação de “minorias” nas artes pontua questões que são, sem dúvida, urgentes e imprescindíveis, e merecem serem discutidas num recorte específico e apropriado. Em recorrentes conversas com algumas das artistas aqui convocadas, estivemos elaborando sobre as armadilhas desse debate, mais particularmente sobre o perverso caminho sembrado pelas políticas de representatividade nas artes em contextos neoliberais. Muitas das vezes o mercado da arte tem feito da representatividade uma simples bandeira que não só não reverbera em suas próprias estruturas internas quanto tem agido por mecanismos de extrativismo colonial. Além disso, tem se esquivado de uma defesa mais sólida das artistas escolhidas para “dar conta da representatividade” e para “dar voz às minorias” quando ocorrem os *backlashes*, contra-ataques operados por sujeitos e agrupamentos conservadores que desqualificam as obras e contestam a pertinência de tais artísticas ocuparem esses espaços além de cometerem crimes virtuais de racismo, por exemplo. Uma das artistas que melhor articula a complexidade de pontos deste debate é Michelle Mattiuzzi: “vale mesmo a pena fazer da minha imagem experiência de vida um conceito responsável

das artistas de cada vez mais criar para si lugares e modos de existência não-tóxicos. Não se trata de uma retirada dos debates contemporâneos sobre representatividade e visibilidade, porque tais artistas sabem que não temos o direito de renunciar à luta. É mais um reconhecimento da complexidade que envolve ser representante de certa categoria, uma atenção à homogeneização delicada que às vezes ocorre nestes debates e da reprodução de lugares de poder mesmo dentro de estruturas que se propõem a romper com tais lugares.

No que diz respeito ao desejo de tentar realizar esta sismografia, sigo atenta ao pensamento da filósofa Angela Donini que, em *escavações nas ruínas do corpo vivo* (2017) nos alerta para os perigos do extrativismo outrológico operado pela lógica do sistema moderno/colonial no que diz respeito ao pensamento acadêmico. Angela nos propõe outras trilhas por onde caminhar, travessias orientadas a cambiar as metáforas extenuantes que foram sendo aplicadas a estes corpos “outrológicos” pela colonialidade. Ela percebe outras rotas de navegação possíveis, rotas ancoradas no corpo como bússola ética comprometida em operar uma descolonização também de nossos inconscientes, de nossos pensamentos e sonhos. Com a suavidade de quem está tentando, sem alardear soluções, ela nos sussurra uma proposta: “como fazer do acompanhamento de imaginações possíveis uma sismografia do tempo presente?”. (DONINI, 2017, p. 133)

A sismografia registra os movimentos ondulatórios das placas tectônicas que conformam a crosta terrestre, camada rígida da Terra. Ou seja, registra os abalos sísmicos que muitas vezes não são sentidos ou percebidos por nós. Todos os dias, em todos os lugares, nas camadas profundas da terra, as placas tectônicas ou blocos rochosos, e muitas outras coisas, estão se movendo. Nós não as sentimos ou não nos percebemos afetados/as/es diretamente. A não ser quando ocorrem sismos ou terremotos de magnitudes mais intensas. Os sismos são causados pela vagarosa, porém contínua tensão existente entre duas placas tectônicas. As placas tectônicas são massas de densidade colossal, flutuando sobre um manto ou rochas de consistência pastosa ou plástica, o famoso magma. Devido ao movimento causado pelo magma, as placas tectônicas se movem lentamente, continuamente. Esse processo não é visível para nós, a não ser quando ocorre um acúmulo de tensão entre as placas. Esta tensão pode se dar por deslizamento de uma placa colada à outra, por compressão da placa menos densa pela mais densa ou por afastamento entre as placas, o que libera magma e causa formações vulcânicas.

por todas as questões que põe em jogo o corpo negro [...] ?”. (Mattiuzzi, 2016, p. 9) Representatividade e visibilidade importam sim, muito, mas como isto tem sido manejado pelo mercado? E a que custos?

Quando este acúmulo de tensão ocorre, uma enorme quantidade de energia acumulada é liberada, fazendo com que placas tectônicas se choquem entre si, gerando o tremor da terra.

Com a arte da performance se dá algo parecido. Não maioria das vezes o processo é vagaroso e invisível, não percebemos ou não sentimos de imediato como (ou se) uma performance nos abala, nos afeta ou nos transforma. Outras vezes, por estarmos talvez na beira do acúmulo de tensões existentes há tempos, sentimos ou percebemos muito nitidamente como, onde e porque uma performance nos abala. Como quando o abalo sísmico da terra é de magnitude tão expressiva que altera radicalmente não só o interior mas também o exterior, transformando e afetando a superfície, o clima e alterando radicalmente a paisagem.

Tanto a recepção da arte da performance como seu ato de criação podem ser pensados como decorrentes do acúmulo de tensões e da liberação de uma enorme quantidade de energia condensada. Essa liberação de energia afetará de distintas formas quem entrar em contato com ela. Esse afeto, essa liberação da energia acumulada pelo choque de tensionamentos, é o que a performance busca ativar.

De acordo com o filósofo Claudio Ulpiano (2013), seguindo Deleuze e Espinosa, o afeto é um modo de pensamento que não representa nada. Acompanhando suas reflexões, o afeto estaria ligado ao plano da imanência, plano de composição em que não há dimensão suplementar (ao contrário do plano de transcendência, plano de organização de formas e sujeitos, de sujeitos e suas formações, no qual há dimensão suplementar) não há forma, mas somente relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria formada. Não há mais sujeitos, somente estados afetivos individuantes da força anônima. Este plano retém apenas movimentos e repousos, cargas dinâmicas afetivas: o plano será preenchido à medida e como aquilo que nos faz perceber. Afeto seria todo modo de pensamento não representativo. É assim que o autor afirma que uma esperança, uma angústia, não seriam representativas, não teriam realidade objetiva, do mesmo modo que uma vontade. E distingue o afeto de ideia: afeto é um processo, já a ideia é uma representação. Existem as ideias adequadas e as ideias inadequadas. As ideias adequadas rompem com o conhecimento, rompem com a ideia como representação. É que o plano de imanência, ou plano de consistência, implica intensidade. O corte no caos é o fabrico da intensidade. Ulpiano alerta que tais autores também distinguem afeção de afeto: afeção estaria ligada à percepção, à imagem de algo em nós, como efeito. O afeto seria a passagem, a vibração, com máximo e mínimo de amplitude. O filósofo nos adverte que não se deve traduzir *affectus* por sentimento: sentimento é entendido como manifestação de um sujeito pessoal e afeto como expressão de um ser unívoco. Explica-nos que dada uma afeção, uma afeção espontânea, a consequência imediata é o afeto, o devir. A afeção seria o aqui e o agora

enquanto o afeto é a passagem. De acordo com ele, a afeção implica o afeto embora entre os dois haja uma diferença de natureza: a afeção é o instantâneo, o afeto é o devir. A afeção é o mesmo que estado, estado atual. Entre um estado e outro estado, entre uma afeção ou entre duas representações há a passagem, o processo. E esta transição entre uma afeção e outra é o afeto, ou o que Espinosa chama também de duração (ULPIANO, 2013).

Penso que, mais singularmente que outras artes, o que a arte da performance busca ativar é o afeto, no sentido dado ao conceito de afeto acima, mas também no sentido de ativar a liberação de energias acumuladas. O que a performance faz, se é que poderíamos dizer que ela faz algo, talvez possa ser pensando em analogia ao que o raio faz: liberar uma quantidade de intensidade. Um quantum de intensidade que pode ser visto rapidamente rasgando o céu e tocando a terra em forma de faíscas. Daí que a performance possibilita o processo, a vibração, a passagem.

Então, quando diz-se que a performance ativa os afetos é necessário que se entenda que um afeto não é algo necessariamente bom ou ruim. O afeto pode ser entendido também como a ponte que permite que uma dada energia que seja liberada, como quando algo te faz tomar partido, posicionar-se. Mesmo que esse “tomar partido” seja uma atitude interna, reflexiva, ou um posicionar-se diante de si mesmo e de nossos pré-conceitos. Por isso, para dar conta de pensar performances artísticas, proponho uma sismografia, a sismografia dos afetos, das vibrações e das passagens que abriam em mim e que preciso materializar.

Talvez por isso o antropólogo John Dawsey faz uma aposta, em certa medida, similar a esta que trago aqui. Em dois artigos distintos, *Sismologia da performance: ritual, drama and play na teoria antropológica* (2008) e *Sismologia da performance: palcos, tempos e f(r)icções* (2016) o antropólogo propõe pensar a antropologia da performance através de uma arqueologia dos ruídos. Seguindo com alianças teóricas diferentes das minhas e navegando por uma rota distinta, cujos pilares vão desde Clifford Geertz até Victor Turner passando por Walter Benjamin, quando este último diz que é preciso fazer explodir o continuum da história, Dawsey afirma que a performance é capaz de produzir um efeito sismológico em relação ao tempo. Segundo o antropólogo (2008), esta sismologia da performance – que buscaria uma espécie de verificação dos abalos sísmicos da logosfera – estaria conectada a uma audição atenta e sensível dos elementos que interrompem a interpretação de uma cultura, entendida na chave geertziana, como um manuscrito desbotado, tendencioso, tomado de elipses e incoerências.

a performance é capaz de produzir um efeito sismológico em relação ao tempo. Imagens do passado irrompem no presente, em momentos de perigo,

subvertendo um palco da história concebido como uma sequência de cenas que culmina num presente naturalizado. Com força vulcânica tais imagens vêm à superfície rachando as crostas do presente. Em montagens carregadas de tensões camadas geológicas do passado, que se afundam na vida social, emergem no presente, se justapondo a sedimentações recentes. Assim se produz um efeito de interrupção em relação ao *continuum* entre passado e presente. (DAWSEY, 2016, n.p.)

Mesmo que por vias de acesso distintas – eu chegando até ele após já haver embarcado na proposta da sismografia – acredito que algumas de suas ideias são disparadores potentes no que diz respeito ao pensamento de uma sismografia da performance. A sismografia da arte da performance que proponho aqui estaria aliada a essa audição atenta e sensível dos elementos de cada performance e das experiências vividas de cada artista. Por isso, também me é cara a convocação de uma posição telúrica neste sismografar.

‘Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra as atingem como uma sutil e demorada massagem’. Afeitos às passagens e aberturas da terra, os corpos das serpentes [...] são os mais sensíveis dos sismógrafos. As pedras também têm a natureza do sensível. Feitas de material incandescente, nelas ressoam os sons e ruídos capazes de produzir efeitos de despertar. Quando se trata da mobilização dos sentidos do corpo, as formas de conhecimento também se alteram. Em alguns momentos do percurso, percebe-se o deslocamento: em lugar da semiologia, uma sismologia. (DAWSEY, 2016, n.p.)¹⁷⁷

Trata-se, nesta sismografia que proponho, de convocar trabalhos que me tocam, que disparam em mim uma carga elétrica, que fazem minhas moléculas se moverem em direções por vezes ainda desconhecidas. Que estimulam um questionar-me a mim mesma e o lugar que ocupo no mundo. Reverberando as colocações de Daniel B. Coleman Chávez, performer e autor do artigo *Notas para corazonar la performance como prática pedagógica decolonial* (2017):

Como ato político optei por só entrar em diálogo com exemplos, performances, aprendizagens e palavras desde adentro e com práticas artísticas com as quais tenho um laço afetivo e/ou uma associação estético-política. (CHÁVEZ, 2017, p. 467)

¹⁷⁷ A citação da relação entre a música, a terra e as serpentes é de Antoine Artaud, evocada por Dawsey (2008; 2016), cuja interpretação é de que as artes de Artaud seriam inspiradas nos corpos das serpentes.

Alguns desafios se apresentam como incontornáveis quando se deseja pensar, seja via escrita ou via projeto curatorial/museístico, a arte da performance feita nestas paragens atualmente chamadas de América Latina. Considerando que em grande medida a arte da performance problematiza e desafia o conceito de representação, como compor uma escrita e uma “arquivo-ação” que sejam um questionamento encarnado sobre nossa sociedade atual? Nossas formas de arquivar e de produzir conhecimento crítico – neste caso sobre performances criadas por corpos de mulheres, homens trans e demais corpos desviantes do sistema binário heteronormativo – possuem decisiva influência no modo por meio do qual estes trabalhos entram para a história.

Se, como afirma Fabião (2008), performances são práticas que alargam, oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e pensar, como buscar um certo alargamento, oxigenação e dinamização das nossas maneiras de escrever e arquivar? Conseguiríamos, por meio de nossas escritas, turbinar a relação de quem nos lê com seu corpo, com seus outros, com seu tempo, com seu contexto histórico e geopolítico, com o solo em que se pisa, se lavra, se habita e onde se sonha? Como fazer temblar a rigidez da escrita acadêmica neutra e neutralizante, onde o sujeito é desincorporado? Conseguiríamos, por meio de nossas escritas e projetos curatoriais, criar fendas que possibilitem a desabituação e a des-mecanização de nossos modos de pensar, agir e viver?

ARQUIVAÇÃO

Podemos pensar que o caráter de unicidade e efemeridade geralmente atribuídos à arte da performance tornam as escritas e pesquisas – sejam elas acadêmicas, curatoriais ou de distintas ordens – sobre performance uma forma de *arquivo-ação* no sentido em que se reúnem reflexões sobre cada obra, imagens e links para acesso, assim como compila-se por meio da bibliografia uma extensa quantidade de textos referentes a tais performances, sejam estes escritos pelas próprias/os/es artistas ou por outras/os/es pesquisadoras e pesquisadores. A sismografia que proponho não deixa de ser uma forma de arquivação da arte da performance realizada na América Latina nos últimos dez anos. De forma que uma breve discussão sobre arquivo, memória e práticas historiográficas afins com a arte da performance se faz aqui necessária.

Em *Mal de arquivo* (2001), o filósofo Jacques Derrida afirma que o arquivo tem lugar a partir da falta originária de memória. Sua proposta é pensar o arquivo como uma pulsão de

morte, ou seja, como pulsão do desejo. Arquivo e documento não dizem necessariamente “a verdade”, eles ajudam a criar uma realidade. Antes de depositário da verdade, o arquivo implica seleção, corte, decisão e eliminação. Assim, se o arquivo não é nunca uma experiência espontânea, se mesmo nossa memória funciona a partir de seleção – e invenção – deveríamos prestar especial atenção àquilo que arquivamos, a como arquivamos e a como disponibilizamos os arquivos.

A “arquivomania”, ou o recente interesse da arte contemporânea pela questão do arquivo, são apontados pela psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik em ensaio homônimo (2011). A autora abre o texto chamando atenção para o que descreve como uma verdadeira compulsão em torno dos arquivos, compulsão que se apoderou do território globalizado da arte no transcurso das últimas décadas. Segundo Rolnik, essa compulsão envolveria desde investigações acadêmicas de arquivos existentes ou ainda por se constituir, até exposições baseadas parcial ou integralmente neles, passando por frenéticas disputas entre colecionistas privados e museus pela aquisição destes novos objetos de desejo. Sem dúvidas esse fenômeno não é pura causalidade. Para a autora, a arquivomania que experimentamos na “sociedade transnacional” advém de uma disputa pela definição geopolítica da arte. Tal disputa está travada principalmente entre os países historicamente dominantes e o restante dos países do mundo que – com a globalização e com o processo de “transição democrática” que muitos experimentaram após longos períodos de ditadura, saindo assim de uma influência tão vertical das culturas dominantes – passaram a reivindicar a pertinência de elaborarem conceitos sobre suas formas de arte, com suas respectivas texturas e singularidades.

Em *Ontologia da Performance* (1993), a teórica Peggy Phelan alerta para o caráter indocumentável da performance e afirma que escrever sobre performance é alterar o evento em si mesmo. Na proposta aqui lançada não há o interesse em manter uma objetividade neutra e nem uma fidelidade asséptica ao evento tal qual este ocorreu.

No que diz respeito às práticas historiográficas ligadas ao campo de estudos da arte da performance, seria interessante trazer para o debate a perspectiva de Fabião sobre o assunto. No artigo *History and Precariousness: in search of a performative historiography*, (2012) a autora aponta para uma associação entre História e arte da performance, sabendo ser esta uma operação delicada pois, se tradicionalmente a História é vista como uma forma de conservação, a arte da performance foi durante bastante tempo vista como algo efêmero, da ordem do instante, algo que se gasta, que se consome a si mesma no próprio ato de existir. Fabião (2012) vai resgatar o sentido fenomenológico da história como experiência, como envolvimento ativo, como

consciência, atenção, exposição – todos estes atos corporais – para propor uma aproximação entre História e os modos relacionais da arte da performance.

Seguindo de perto seu pensamento, estes modos relacionais da arte da performance estão ligados aos seus movimentos singularizantes, como o movimento de empurrar a representação para extremos imprevisíveis, o de dismantelar separações estritas entre arte e não-arte e o de operar uma aceleração e desaceleração do significado – e precisamente também da experiência de significar – até o seu colapso. Então, esta aproximação convoca inevitavelmente a importância da experiência como uma forma privilegiada de articular conhecimento. (FABIÃO, 2012)

Atenta ao pensamento de Walter Benjamin sobre o declínio da experiência após a Segunda Guerra Mundial, sobre o fim da arte de narrar e a decorrente incapacidade de compartilhar experiências, Fabião aponta que o decréscimo gradual da contação de histórias (*storytelling*) coincide com o gradual crescimento das práticas performáticas de ênfase corporal e sua posterior consolidação como gênero artístico. Considerando que a arte de contar histórias se vale justamente da memória subjetiva, da memória social e da experiência do contador – de fatos vividos por quem conta – para transformar esta experiência naquela de quem a escuta, Fabião (2012) propõe que toda a escrita sobre a arte da performance, ou toda escrita inspirada sobre ações propostas por artistas da performance, implica considerarmos modos de narrar.

Sua aposta é que a arte da performance nos estimula a repensar modos de historiografar. Isto porque, seguindo sua teoria, ao desacelerar ficção e narrativa, artistas da performance buscam expandir o espaço para as pessoas se engajarem numa experiência de criação de significados ao invés de tentarem decifrar ou entender algo previamente concebido. Segundo ela, muitas das vezes, artistas da performance que abrem mão de narrativas ficcionais trabalhando com ênfase no corpo como matéria e como suporte não estão preocupados em comunicar um conteúdo específico, mas em promover uma experiência por meio da qual conteúdos serão elaborados. (FABIÃO, 2012)

Ainda acompanhando seu pensamento, o que a performance tem a contribuir com as práticas historiográficas é a proposição de que nunca haverá somente um fato a ser narrado e experimentado por muitos. De acordo com Fabião, não é que haja um único fato que pode ser narrado desde diferentes perspectivas, pois em todo evento singular há uma série de multiplicidade de fatos simultâneos ocorrendo. Não se trata de que uma performance artística possa ser lida, pensada, analisada por múltiplas vozes, numa polifonia semântica, mas sim que múltiplos “textos” são constitutivos do “texto” do evento. (FABIÃO, 2012)

Suas proposições são particularmente férteis no que diz respeito ao desejo do traçado desta sismografia da arte da performance na América Latina. Porque servem também para pensar, como ela mesma bem coloca, que se o passado continua passando, se num sentido corporal o passado é um vir-a-ser, as performances artísticas não desaparecem por serem efêmeras e instantâneas: continuam passando e cobrando vida mesmo após terem sido realizadas. São proposições úteis para pensar que escrever sobre performances artísticas que estão ainda se desdobrando, e/ou que circulam via o suporte da fotografia e do vídeo, por exemplo, é escrever uma história do presente.

A proposta da historiografia performativa levada a cabo por Fabião tem o corpo como modelo e a performance como paradigma. Aceitamos e investimos na inseparabilidade da memória, imaginação, percepção sensorial. Ao abordar o arquivo fenomenologicamente, quem historiografa também é, digamos assim, olhado pelo arquivo. Escutamos suas vozes, sentimos-nos impregnadas destes arquivos. Na formulação de Fabião, o historiador não é mero coletor de dados, mas um produtor de afetos e efeitos e, reciprocamente, o arquivo não é uma mera coleção de dados, mas um produtor de afetos e efeitos. Daí que, diz ela: “Em um sentido performativo, o arquivo não é somente, ou não é exatamente, uma fonte de documentação, mas uma fonte de experiência histórica e de experimentação”.¹⁷⁸ (FABIÃO, 2012, p. 126) E é também a isto que esta sismografia almeja: ser fonte de experiências históricas geopoliticamente situadas, mas também de experimentação e de contaminação.

Me encontro ciente de que, ao colocar certas performances em relação nesta sismografia, corroboro para uma certa representação da arte da performance da/na América Latina. Alerto, porém, para o fato de que todo arquivo pressupõe as inexistências dentro dele. Sabemos que todo arquivo é assombrado pelo que lhe falta. Pela sua incompletude e incapacidade de dar conta do todo, ainda que recortado.

Ao trazer para a discussão a proposta de Fabião de uma historiografia performativa baseada na fenomenologia, meus interesses estão também localizados em dois pontos: na defesa de assumir a vibratilidade dos sujeitos e no reconhecimento de que “performar o arquivo é ser confrontado com a força epistemológica e a energética do fragmento”. (FABIÃO, 2006, p. 131) No caso desta sismógrafa que vos fala, assumo a vibratilidade das ações de performance em mim. Elas me afetam, ressoam em mim. Ricocheteiam. Relativo à composição desta

¹⁷⁸ Tradução minha. No original: In a performative sense, the archive is not only, or not exactly, a documentary source but a source of historical experience and experimentation.(FABIÃO, 2012, p. 126)

sismografia, entendo cada performance como um fragmento, uma ruína¹⁷⁹ ou uma tapera que abriga o abandono: pedaço da obra maior de cada artista, partes significativas da história da arte da performance.

Nesse sentido, também seria importante considerar as ponderações que a historiadora de arte e teórica da performance Amelia Jones lançou às bases fundacionais da ontologia da performance para refletirmos sobre arquivagem da arte da performance e sobre a performatividade do arquivo. Para Jones, não há experiência pura num encontro com qualquer tipo de produto cultural, não há experiência direta, sem mediação. Jones levanta estes e outros argumentos no artigo *Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação* (2013) para defender a ideia de que o acesso a uma performance via documentação é tão intersubjetivo quanto o acesso que se dá ao vivo. Jones está criticando a ideia de que vivenciar a performance ao vivo garantiria aos espectadores um “acesso privilegiado” à mesma.

A arte da performance foi durante anos legitimada como a única forma de arte capaz de garantir a presença do artista (JONES, 2013). Os argumentos da presença, da autenticidade, da efemeridade e da univocidade proporcionados pela performance foram inteligentemente atacados por pensadoras como Jones nos últimos anos quando vimos o sucesso de re-performances (decorrente do alto investimento da indústria artística) feitas por artistas mulheres ocupando lugar central em grandes museus e templos da modernidade. Os argumentos de garantia de presença e de uma experiência “real”, pura e autêntica entre espectador e artista eram convocados com o intuito de justificar a não-mercantilização da performance. Também eram esses os traços que buscavam distinguir a performance de outras artes. Como o capitalismo cognitivo se apropria de tudo, a performance não iria ficar de fora.

A autora problematiza a pureza e a autenticidade que geralmente atribuímos aos eventos ao vivo como se não houvesse sempre mediação. Contesta a ideia de que nossas reflexões sobre o que vivenciamos ao vivo sejam uma passagem direta e pura da experiência. Trata-se, sempre, de elaborações construídas a partir da experiência e nunca da experiência pura, sem mediação. De certa forma a pureza e a autenticidade que atribui-se a eventos ao vivo também se atribuíam ao corpo, à identidade e às culturas como tendo uma essência, como existindo naturalmente, sem mediação do social. Diga-se de passagem que essa é a crítica que diversos movimentos e teóricas feministas articulam aos “essencialismos não-estratégicos”, contribuindo de forma a repensarmos e desconstruirmos as noções hegemônicas relativas a corpo, identidade e cultura.

¹⁷⁹ Referência ao poema de Manoel de Barros: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam.” (BARROS, 2013, p.357)

Mesmo quando escrevemos sobre performances, ou eventos que nós mesmas/os/es vivenciamos, sempre já estamos fazendo-o por meio de nossos filtros e, como diz Jones, por meio da tela da memória. Não há acesso puro, imediato, garantido.

Seguindo seu raciocínio podemos pensar que os documentos de performance são tão válidos, tão contingentes e tão subjetivos quanto à análise de quem viu a obra ao vivo. No ensaio *The artist is present* (2011), Jones argumenta que as problemáticas noções de presença veiculadas pelos estudos da performance e da autenticidade da análise de quem viu a ação ao vivo são heranças do discurso modernista. Certamente quem vê uma performance ao vivo terá memórias corporificadas da obra, mas tais memórias não deixam de ser também mediadas e subjetivas. Ver uma performance ao vivo não garante acesso mais profundo ou verdadeiro a esta do que tentar apreender algo de sua estrutura e se deixar afetar por sua força via documentos e registros. Por mais paradoxal que seja a arte da performance, mesmo sendo efêmera, sempre dependeu de documentos. Toda descrição textual, oral, ou audiovisual acaba fazendo parte da performance, pois são reiterações que fazem o trabalho circular como discurso. Obviamente as reflexões sobre performances que não vi ao vivo terão uma limitação específica dada pelo tipo de encontro que tive com esta, mas isso não impediu que eu fosse afetada neste encontro pois, acompanhando o pensamento de Derrida (2004), documentos e registros são algo mais que suplementos, são aquilo que produzem o que supostamente estão a complementar.

Uma trilha parecida pode ser encontrada nos trabalhos da *teórica da performance* Rebecca Schneider. No ensaio *El performance permanece* (2011), a autora busca desmontar a suposta antinomia entre performance e arquivo, partindo da discussão sobre o caráter efêmero da performance.

A autora afirma que a definição de Peggy Phelan – segundo ela, uma definição amplamente aceita pela academia – de que a arte da performance é efêmera e que não se guarda, não se registra, não se documenta; de que é uma arte que não participa de nenhuma maneira na circulação de *representações de representações* e de que a performance chega a ser o que é mediante a sua desapareção (PHELAN, 1993), merece ser revista. Não só porque essa definição se ajusta muito bem, por um lado, às preocupações da história da arte e, por outro, aos interesses da fase atual do capitalismo – isso explicaria sua entrada massiva no mundo dos museus – de vender uma experiência única, original e irreprodutível ainda que, por vezes, reperformada. E claro, impossível de ser “verdadeiramente” acessada via seus “restos”, suas ruínas ou documentos.

A discussão levantada por Schneider é muito apropriada para pensarmos em performances em que – sobretudo – o corpo da artista é o eixo agenciador da cena. Ao pensar

a efemeridade da performance como algo que a destina ao desaparecimento e ao confiar, sobretudo, somente nos documentos visuais (fotos e vídeos) como meros suplementos da obra, não estaríamos “ignorando outras formas de conhecimento e outros modos de recordar, que podem situar-se justamente nas maneiras pelas quais a performance permanece, mas permanece de outra forma?” (SCHNEIDER, 2011, p. 226) Não estaríamos ignorando a carne, o corpo e a memória transmitida por meio de práticas incorporadas?

A autora propõe que é somente a partir da “lógica imperial de arquivo” que a performance desaparece. E essa lógica do arquivo é uma lógica da modernidade, ainda que a modernidade tome do mundo clássico os alicerces para seus projetos. Tal lógica é derivada de uma singular ideia de arquitetura de poder social sobre a memória. Essa ideia de arquitetura que alberga o poder de conservar a memória está intimamente ligada com a articulação feita por Derrida (2001), na qual a origem da palavra arquivo vem da palavra grega *arkheion*, que significaria casa e residência dos magistrados, onde seriam depositados documentos oficiais. Neste sentido, o arquivo estaria ligado à ideia de lei, de autoridade e – não menos importante – de um domicílio, de uma arquitetura. Porém, Schneider afirma que apesar de Derrida estar correto com relação à raiz e ao significado da palavra arquivo, existem outras fontes que relatam que na Grécia Antiga esta não foi inicialmente usada com a finalidade de nomear o armazém oficial de documentos. Este armazém oficial tinha outro nome, *Metróon*, que significava a casa da mãe dos deuses.

Para os fins de nossa discussão interessa esta problemática porque, como segue dizendo Schneider, nesta lógica de arquivo se supõe que a carne é aquilo que está eclipsado na equação. Como se a carne não guardasse do osso nenhum sentido, pois só o osso transmitiria memória da carne. Mas essa é a lógica ocidentalizante que faz com que somente os ossos, sendo restos e rastros, testemunhem que a carne um dia existiu. Então, temos que concordar com o que alerta Anzaldúa (2012) quando ela aponta que o problema é que os ossos não existem antes da carne.

Em outras lógicas culturais nas quais, por exemplo, o corpo não é considerado impuro ou traidor, nas quais as narrativas orais e a oralitura (MARTINS, 2003) são partes estruturantes de suas organizações sociais ou em sociedades que não guardam com a escrita uma relação especial ou fundamental, a performance – aqui em sentido amplo – não só permanece como deixa resíduos e organiza a história. Assim, Schneider aponta que ao considerarmos a performance, ou o efêmero, como algo que desaparece – e cujos rastros são, em todo caso, meros suplementos – estaríamos limitando-nos a uma lógica patrilineal identificada com uma certa ideia de arquivo.

É somente nesta patrilineal lógica de arquivo forjada pela modernidade que a performance é fadada ao desaparecimento e cujos rastros não são confiáveis para a História. Isso porque desconfia-se do corpo e de práticas incorporadas de transmissão de conhecimento. Porém não devemos descartar a questão dos documentos e dos rastros. Porque, como bem adverte Schneider, a questão dos documentos está intimamente ligada a investimentos geopolíticos relativos ao que constitui história, memória, arquivos apropriados, ao que constitui o resto e os rastros. Enfim, não tanto ao que constitui o passado mas ao que constitui o futuro. Porque, como sussurram matrizes de conhecimento não ocidentais: o que já foi dito no passado constitui – e garante – o que é passível de ser dito no futuro.

Se mudássemos a perspectiva e aceitássemos pensar a performance como um ato de transferência vital (TAYLOR, 2013) veríamos a performance como “algo que é tanto um ato de permanecer como um meio de reaparecer (ainda que não como metafísica da presença).¹⁸⁰” (SCHNEIDER, 2011, p. 232) Nesta perspectiva podemos pensar o próprio corpo como um arquivo que hospeda uma memória coletiva.

Assim, no tocante à prática da performance seria interesse buscar maneiras de escrever e arquivar que sejam mais condizentes com características que singularizam a arte da performance. Dentre as principais características e tensões sobre as quais a performance trabalha estão a busca por uma porosidade na fictícia barreira entre arte e vida e a ênfase mais no processo do que no resultado/produto. Acompanhando Fabião (2009) poderíamos seguir dizendo que na performance trabalha-se com a materialidade política e específica de cada suporte, seja a materialidade de cada corpo ou dos objetos utilizados, desacelerando ficcionalidade, narratividade, ilusionismo e neutralidade. Também implica em uma divisão menos marcada – que por vezes pretende-se inexistente – entre performer e público. Ainda de acordo com Fabião (2009), entende-se que dada suas características a performance ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal.

Assumindo que a escrita acadêmica sobre a arte da performance acaba tornando-se uma arquivagem, podemos encontrar modos de alargamento, oxigenação e dinamização das nossas maneiras de escrever e arquivar performance por meio do conceito de “arquivo afetivo” da teórica da performance Giulia Palladini (2007). A autora afirma que um arquivo pode ser um arquivo afetivo na medida em que meu modo de encontro com os afetos disparados pelas performances esteja presente.

¹⁸⁰ Tradução minha. No original: algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia). (SCHNEIDER, 2011, p.232)

Em *Lexicon for an Affective Archive* (2017), Palladini afirma que é preciso que o arquivo afetivo consiga abarcar a incompletude e o movimento como elementos estruturantes. Assim como é importante trazer o impulso que tanto cria e mobiliza o arquivo afetivo, entendendo-o como um processo interminável e inesgotável. Se distingue de outras tecnologias de arquivagem justamente por seu caráter de insuficiência, por recusar-se a apresentar um conhecimento unificado sobre um tópico. Para a autora “falar de arquivos afetivos, então, nos torna em parte responsáveis pelas ainda desconhecidas direções de nosso próprio arquivamento, reconhecido como vetor de transformação”. (PALLADINI, 2017, p. 12)¹⁸¹ Um arquivo afetivo seria um arquivo vivo, pensado como algo que afeta aquilo que conserva. Um arquivo que transforma os materiais ao invés de conservá-los é, por consequência, a transmissão de um desejo de continuação.

Na busca por uma escrita que me permitisse estar mais condizente com as características que singularizam a arte da performance, que permitisse que meu corpo se colocasse em risco – e à altura – dos riscos assumidos pelas artistas que convoco, passei a cultivar o desejo de operar uma sismografia da arte da performance.

Para uma sismografia da arte da performance na América Latina interessa que a escrita opere como uma manifestação de forças subterrâneas. E para isso, não posso escrever sobre. *Preciso escrever próximo*. Como aponta a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha, na minha prática artística “eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar próximo” (MINH-HA, 2015, p. 24). No âmbito da arte da performance defendo que para “falar/escrever próximo” podemos fazer uso de epistemologias como a feminista interseccional que busca visibilizar os lugares de fala e os vieses e posicionalidades que a orientam – com o intuito de trazer para o debate as limitações de uma perspectiva corporal e concretamente localizada – e como a epistemologia feminista descolonial que se propõe a reinterpretar a história pela chave crítica à modernidade/colonialidade, revisar as categorias de classificação social (raça, sexo, natureza/cultural, Europa/América, centro/periferia, civilização/barbárie) e construir uma teoria do conhecimento que leve em conta a inseparabilidade dos fatores de opressão ao mesmo tempo que recupera o legado de mulheres e feministas afrodescendentes e indígenas que sempre tiveram enorme importância nas lutas e na resistência de suas comunidades (MIÑOSO Et al, 2014).

¹⁸¹ Tradução minha. No original: Speaking of affective archives, therefore, makes us partly responsible for the yet unknown directions of our own archiving, acknowledged as a vector of transformation. (PALLADINI, 2017, p.12)

Caçando um modo performático de escrita que também me desabituassem e que permitisse que as forças subterrâneas que estas performances têm a potência de provocar cheguem a afetar quem entra em contato com elas, numa tentativa de tornar esta sismografia não só descritiva do contemporâneo, mas posicionada, metodologicamente optei por fundir dois tipos de escrita. Uma mais acadêmica, em que abordo elementos dramaturgicamente de cada performance e me aproximo delas também dialogando com teorias descoloniais ou que tratam da interseccionalidade entre gênero, raça, classe etc. E uma mais afetiva, cujo manejo ocorreu por *escrever escrevendo* cartas para os/as/es artistas¹⁸². Foi pela forma epistolar que procurei desarmar-me, ficando um pouco mais exposta, um pouco mais em carne viva. Assim, busco levar a escrita a uma frequência mais condizente com a corajosa forma de colocar o corpo, escolhida por tais artistas.

Sem querer atrelar suas ações artísticas a uma suposta – ou *verdadeira* – “arte feminista latino-americana”, trato de performances cujas proposições me parecem dialogar com questões feministas alinhadas a perspectivas dos feminismos negro, interseccional, trans e descolonial. Como exposto no primeiro capítulo, qualificar uma obra de arte, uma ação ou uma performance como sendo arte feminista é lidar com questões complexas e diversas entre si.¹⁸³ Talvez seja mais coerente e mais justo tratar das relações de mão dupla que há muito tempo ocorrem entre o campo da performance e de algumas teorias e movimentos feministas.¹⁸⁴

Ao olhar para performances de artistas latino-americanas/os/es que dialogam com tais questões, não desejo sugerir que exista uma poética ou uma temática comum entre elas/es. No entanto, busco colocar em relação trabalhos feitos por corpos que são distintamente atravessados por marcas de raça, classe, gênero, sexualidade etc., com experiências vividas singulares, mas realizados em paragens muito similares do ponto de vista da colonialidade do poder, do saber, do ser e do gênero. E ao fazer isso o objetivo é contribuir para o pensamento sobre as distintas estratégias de enfrentamento à colonialidade que incide sobre nossos corpos,

¹⁸² Em um primeiro momento houve o desejo de escrever e enviar as cartas para as artistas. Com o decorrer do tempo este desejo ficou solapado pela necessidade de dar conta de muitos outros aspectos e assumi que a forma epistolar de escrita havia operado como uma ferramenta metodológica interessante para a feitura da sismografia.

¹⁸³ Sobre este tópico ver o livro *Explosão Feminista* (2018), organizado por Heloisa Buarque de Hollanda especialmente o capítulo *Nas artes*, de autoria de Duda Kuhnert, em que meus pensamentos sobre o assunto encontram-se relacionados e/ou friccionados junto ao de outras artistas que trabalham com a arte da performance. Para uma discussão mais densa ver também o primeiro capítulo desta tese.

¹⁸⁴ Por esta razão venho optando por referir-me a estratégias e/ou a práticas artísticas de caráter feminista e não a subscrever a categorias mais rígidas como performance feminista, teatro feminista ou arte feminista. Acredito que ao trabalhar com a ideia de que existem práticas artísticas e ativistas que são afinadas com pensamentos feministas escapamos de muitas armadilhas e das caixinhas da lógica mercadológica.

nossas formas de desejar, de pensar e de interpretar a realidade. A decisão deste corte geopolítico é um gesto geopoético.

Alertas sismográficos

Um arquivo é uma decisão. É buscar um espaço no mundo e colocar coisas em relação. Essa sismografia é, em alguma instância, um arquivo afetivo de performances que se tornaram fontes de inspiração e de reflexão. Essa forma sismográfica em que trago trechos de cartas não enviadas que escrevi para as artistas é uma forma de arquivar em que há uma tomada de posição. Traz em si o desejo de fazer tangível as experiências e afetações que estas ações provocam em mim. E o entendimento de que a performance pode ser um veículo/condutor/instrumento para produzir/conduzir história de outra maneira. Para produzir/conduzir conhecimento de outra maneira.

Por arquivo geralmente entende-se uma coleção ou conjunto de registros e documentos históricos que proporcionam informações relevantes sobre pessoas ou instituições e, também, o lugar onde esta coleção ou conjunto de documentos se encontra disponível. Com a ideia de sismografia pretendo pensar também o corpo como este lugar onde encontra-se disponível um conjunto de memórias, de experiências, sensações, afetos e sentimentos relevantes sobre as performances.

Ao trazer experiências pessoais corporificadas, localizadas e posicionadas no tempo e no espaço para o campo da escrita busco me opor a atitude científica que evita envolvimento e empatia com o que se chama “objeto de estudo”. Recuso-me a ser uma mera analista que descreve e reflete friamente sobre algum tema. Recuso-me a possuir objetos de estudos. Recuso-me a me resignar ao mundo, como se parte dele não fosse. Como se não pudesse mudá-lo. Como se o observasse de fora. Minha atitude implica em um compromisso político-afetivo com os corpos aqui presentes. Escutaremos insistentemente suas vozes e por vezes a minha de forma mais subjetiva, e talvez mais enfática, a que muitos desejariam.

Outra escolha metodológica para dar conta de pensar nos modos como a performance permanece foi buscar contato com pessoas que estiveram presentes nestas mesmas performances ao vivo. Pedi a quem se dispôs a colaborar se seria possível que me enviassem por escrito um pequeno relato de suas impressões, sensações, memórias, enfim tudo o que quisessem sobre a performance em questão. Assim, ao longo dos textos trarei impressões e memórias sobre algumas performances de outros corpos que não o meu.

Antes de passarmos às performances, compartilho algumas inquietações. Se diante da matriz de poder colonial deste sistema-mundo sou considerada uma mulher cisgênero racializada como branca¹⁸⁵, ao abordar performances feitas por artistas trans*, ou por artistas racializadas como não-brancas, como compor pensamento com estas/es sem operar o olhar fixador do branco? Como desvelar o esquema da colonialidade do ser que continua operando a máxima potência nas relações intersubjetivas?

Quando explicito nossas marcas sociais relativas à raça, o faço para desvelar o mecanismo colonial que opera pela abstração das experiências dos seres que produzem conhecimento – considerando aqui que arte é produção de conhecimento – como se os conhecimentos que produzimos não tivessem nada a ver com as experiências vividas por nós.

Assim, quando expresso que uma performer é negra ou branca (racializada como negra, racializada como branca ou como não-branca), o faço acompanhando suas autodesignações e levando em consideração a matriz de poder do sistema-mundo que opera com estas posições, para que possamos pensar na potência de suas ações no mundo concreto em que vivemos. Apesar de estar localizando estes corpos como, por exemplo, corpo de mulher branca ou corpo de mulher negra ou corpo não-binário etc., não tenho por finalidade operar com a lógica da pureza categorial dicotômica afinada com o multiculturalismo liberal. Da mesma forma, quando expresso sobre outras marcas sociais, como a sexualidade ou a identidade de gênero, estou fazendo-o de acordo com o que foi anteriormente expresso pelas/os próprias artistas sobre seus pertencimentos e levando em conta a régua binária que baliza tais dimensões. Sigo atenta à Lugones que nos alerta que “a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade”. (LUGONES, 2012, p. 935) Dizer que estou levando em consideração a matriz de poder do sistema-mundo e seu esquema colonial e a régua binária que baliza os marcadores de diferença não significa de forma alguma que eu esteja de acordo com esta matriz de poder, com seu esquema colonial binário hierárquico e essencialista, muito pelo contrário. Qualquer pessoa é sempre muito mais que as marcas e categorias sociais que lhes são aplicadas ou com as quais se identifica. Ou melhor, sempre transbordamos tais marcas, pois nossas experiências vividas e intersubjetivas informam e formam nossa subjetividade, coisa que as marcas também fazem, mas não de forma integral e homogênea.

Portanto, peço que consideremos que quando convoco os marcadores sociais de diferença das artistas não estou buscando fixá-las em alguma posição como se esta posição

¹⁸⁵ Discorro com mais ênfase sobre estas questões tanto na introdução quanto no primeiro capítulo.

fosse formadora de todas as suas experiências no mundo ou como se outras pessoas com as mesmas marcas sociais tivessem vivências, opiniões e posicionamentos idênticos. É preciso muito cuidado para não homogeneizar as experiências das pessoas de acordo com as marcas sociais que lhes são designadas ou com as quais se identificam.

Se num primeiro momento descritivo trago as marcas sociais que são aplicadas e/ou reivindicadas pelas artistas, o faço para apontar que tratando-se de reflexões acerca de performances artísticas, e nestes casos de trabalhos que se apoiam densamente na imagem e na visualidade, não podemos desconsiderar como estes corpos são lidos/percebidos/tratados na matriz de poder colonial do sistema-mundo em que vivemos¹⁸⁶. E é justamente por serem lidos/percebidos/tratados da forma como são que muitos destes corpos estão trazendo essas criações e sua imagéticas para um enquadramento específico, que é o mundo da arte.

Ninguém é “só” uma mulher negra, ou “só” mulher branca, por exemplo. Não só outros marcadores sociais e lógicas categoriais operam interseccionalmente sobre nós¹⁸⁷, como também os caminhos, escolhas, alianças e experiências vividas de cada pessoa tecem uma subjetividade singular. A intenção não é chapar a leitura sobre cada corpo – e por isso mesmo escutaremos as vozes das próprias artistas sobre suas intenções em realizar cada ação – mas também não podemos apagar as marcas sociais que atravessam cada corpo, como se fôssemos todas iguais e como se raça e gênero, por exemplo, não determinassem em muitos aspectos a gama de significados e leituras sobre uma dada performance.

Das dez performances que compõem esta sismografia, eu estive de corpo presente durante a realização da ação ao vivo em metade destas. Em relação às outras cinco, pude ter acesso a um rico material imagético, audiovisual, poético e teórico escrito pelas próprias artistas, sem os quais não seria possível implicar-me numa reflexão sobre tais obras. Agradeço imensamente à generosidade das artistas com quem pude dialogar, seja de forma mais breve seja de forma mais íntima, durante a fase da escrita. A colaboração destas foi imprescindível para conseguir acesso a uma variada gama de materiais que constituem também formas de circulação da performance, como vídeos, fotos, escritos teóricos e em alguns casos escritos de cunho pessoal. Em ordem cronológica, acompanharemos a seguir trabalhos realizados na segunda década do século XXI, entre 2010 e 2019. Às artistas, peço licença para compor

¹⁸⁶ Por exemplo, seria muito distinto que uma mulher branca realizasse a mesma ação que Michelle Mattiuzzi (2010) ou Priscila Rezende (2010) realizam. Também poderíamos nos perguntar o que mudaria em *Vestígios* (2010) se em vez de uma mulher racializada como branca quem realizasse a ação fosse uma mulher racializada como indígena.

¹⁸⁷ Para um tratamento mais elaborado destes pontos ver a reflexão acerca das teorias feministas interseccionais expostas no primeiro capítulo.

pensamento a partir de seus trabalhos e para traçar algumas problemáticas e reflexões críticas que me vieram por meio destes.

Merci Beaucoup, Blanco! – Michelle Mattiuzzi - 2010



Figura 19 - Merci Beaucoup Blanco de Michelle Mattiuzzi, fotografia de Francisco Costa, Rio de Janeiro.

Nua, uma mulher negra equilibra-se altiva em um salto alto. Na cabeça está atada uma espécie de máscara com um objeto de metal na altura de sua boca. À sua frente, um banco de madeira e diversos potes de tinta branca espalhados pelo chão. O público entra, se acomoda. Michelle possui os movimentos ligeiramente limitados pela máscara, que está atada nas janelas de um salão nobre, de piso de mármore italiano. O que liga a máscara à janela são contas e contas de pérolas brancas e algumas discretas fitas do Senhor do Bonfim, também brancas, que parecem sair do objeto localizado na altura de sua boca. Por conta disso seus movimentos de cabeça são limitados. Ela balança estas contas, as passa pelo meio do seu corpo e se senta no banco de madeira. Girando em seu próprio eixo vai olhando para as pessoas presentes. Caminha até as tintas, agacha-se e abre os potes. De cócoras vira um pote de tinta branca sobre sua mão esquerda. A tinta escorre rápido pela mão e logo atinge o punho. Ela fecha os dedos das mãos. Muito sutilmente, em poucos segundos, essa imagem se desfaz. Utilizando-se de todos os potes, ela prossegue derramando a branca tinta pelo corpo e espalhando-a com as mãos. Senta-se, se deita e se espalha na poça de tinta branca ao seu redor. Assim, segue pintando seu corpo de

branco. Os sapatos de salto alto, antes vermelhos, agora também estão brancos. Michelle tira o artefato que lhe cobre a boca e com as mãos pinta também todo rosto e cabeça.¹⁸⁸

Houveram outras vezes. Numa delas, nua e novamente usando somente os saltos altos, recebeu o público sentada sob um banquinho de rodas. E girava em torno de si mesma algumas vezes. Durante as voltas que dava sua cabeça encontrava-se geralmente inclinada para baixo, remetendo a brincadeiras de criança e com ares de certa timidez. Após um tempo parava, dava as costas para o público e utilizando um pincel começava a pintar seu corpo de tinta branca. Começava pelas pernas. Depois, abandonava o pincel e começa a valer-se de suas mãos negras para pegar a tinta branca. Ao terminar de passar a tinta branca por quase toda a extensão de seu corpo, levanta-se e sobe no banquinho. Mostra-se de pé e roda. A tinta branca vai escorrendo pelo corpo.¹⁸⁹

A ação, criada em 2010 e executada pela artista ao longo de mais de oito anos em distintos contextos e países, se vale de uma estratégia artística em que a materialidade e a economia dos elementos escolhidos dão o tom da performance.¹⁹⁰ Como trata-se de uma obra que vem sendo realizada há pelo menos nove anos, esta mesma performance já ocorreu com ligeiras modificações, como quando havia a introdução de discurso verbal. Ao terminar o embranquecimento, Michelle sentava-se de novo e abrindo as pernas tirava de dentro da vagina um anúncio: “Quer ficar bonita? Salão de Beleza Bebeti Beautiful: Alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz [...] colore-se olhos, diminui-se nádegas [...] corta-se beijo [...] muda-se nome [...] apaga-se memória¹⁹¹ [...]”.

Mantendo sempre o mesmo programa performativo – pintar-se de branco – a artista utiliza elementos que dialogam com o contexto sócio-político ou com as dimensões espaciais e mnemônicas do espaço. Segundo ela “todas as vezes que eu apresento este trabalho ele nunca é o mesmo, ele só tem o mesmo nome e a ação *pinte-se de branco*, mas nunca é a mesma coisa, é sempre uma outra coisa que eu estou me propondo com esta *máscara branca*.” (MATTIUZZI, 2013, n.p)¹⁹²

Da mesma forma, a utilização da máscara que tampa a boca não é uma constante nesta ação, nem sempre a artista inclui este elemento. O objeto remete a uma imagem muito conhecida no Brasil. A imagem é a do desenho de uma mulher negra com uma máscara

¹⁸⁸ Memórias relativas ao acompanhamento desta à ação realizada no dia 23 de Julho de 2018, no Parque Lage, Rio de Janeiro.

¹⁸⁹ Fragmentos desta ação podem ser visualizados em: <https://www.youtube.com/watch?v=-lYnXBt8ZaE>

¹⁹⁰ Para mais informações sobre seu trabalho artístico ver: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>

¹⁹¹ O texto que Mattiuzzi utiliza em uma das versões desta performance é de autoria de Paulo Nazareth.

¹⁹² Exceto quando indicado o contrário, as citações de Mattiuzzi relativas ao ano de 2013 foram retiradas da seguinte fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-lYnXBt8ZaE>

torturante, um artefato de ferro que lhe cobria a boca. A mulher representada ficou conhecida popularmente como “escrava Anastácia” e é cultuada no Brasil e na África. Com o uso deste objeto me parece que a artista propositalmente agrega à performance um componente de exotização e erotização, uma vez que as narrativas em torno da importante figura histórica que foi Anastácia alegam que ela foi obrigada a usar tal instrumento de suplício pois se negou a ter relações sexuais com o senhor de escravos. A máscara era utilizada permanentemente, sendo retirada somente para a escassa alimentação que lhe era fornecida.

Apesar da carga violenta e nefasta dessa narrativa, se ao invés de enxergarmos nessas imagens do uso da máscara uma pessoa torturada, vítima do racismo, da escravidão o que víssemos fossem os sujeitos responsáveis pela tortura, pela escravidão e pelo racismo? E se ao invés de vermos somente vítimas assujeitadas víssemos em tais pessoas uma recusa a se manterem passivas ou a ceder aos desejos dos que achavam que eram seus donos? E se as víssemos como os incalculáveis casos de resistência às violências do colonizador, o que mudaria?

Outras versões para a uso desta máscara por Anastácia são relatadas por Grada Kilomba em *Plantations Memories: Episodes of Everyday Racism*.¹⁹³ (2010) A autora afirma que esta máscara de silenciamento foi um objeto central do projeto do colonialismo, sendo utilizada por mais de trezentos anos. Para Kilomba, a máscara traz perguntas como

O que poderia o sujeito Negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca selada? E o que o sujeito branco teria que ouvir? [...] A máscara vedando a boca do sujeito Negro impede-o(a) de revelar as verdades das quais o mestre branco quer “se desviar”, “manter à distância” nas margens, invisíveis e “quietas”. Por assim dizer, este método protege o sujeito branco de reconhecer o conhecimento do ‘Outro’. Uma vez confrontado com verdades desconfortáveis desta *história muito suja*, o sujeito *branco* comumente argumenta: “não saber...”, “não entender ...”, “não se lembrar...”, “não acreditar...” ou “não estar convencido por...”. (KILOMBA, 2016, p. 177)

Podemos pensar que entre os elementos básicos da performance *Merci Beaucoup, Blanco!* estão: o corpo nu da artista, uma mulher negra, a tinta branca e o racismo que funda e estrutura nossa sociedade.

O elemento nudez nesta performance cobra uma importância singular. Michelle começa nua. Ao acompanhar a ação ao vivo percebo que sua nudez parece gerar um certo mal-estar ou um desconforto em algumas pessoas do público. Se a nudez em si já incomoda a muita gente,

¹⁹³ A versão referenciada aqui foi traduzida por Jéssica Oliveira em 2016, em Cadernos de Literatura em Tradução, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>

quando a nudez é de uma mulher negra, e esta nudez não está atrelada ao carnaval ou a serviço do capitalismo em forma de propaganda de seus produtos – onde aparentemente a nudez pode existir sem maiores problemas. Essa outra nudez incomoda muito. É como se algumas pessoas que assistem se sentissem aliviadas ao vê-la se cobrindo, mesmo que seja de tinta. Ao vê-la embranquecendo, mesmo que seja momentaneamente.

Comentando a recepção desta performance, Michelle afirma que “a nudez é um problema ainda [...] As pessoas, elas se assustam [...] Então as posições que eu escolho fazer com o corpo nu é um lugar de provocação e de constrangimento para o outro.” (MATTIUZZI, 2013, n.p) Arrisco dizer que pelo fato de ser uma mulher negra, sua nudez talvez remeta quem se assusta e se incomoda à um estado de natureza que a civilização, em todo caso estas pessoas que se acham civilizadas, precisa evitar. Esse estado de natureza ao qual pessoas negras no geral (penso nos mitos de “bom selvagem” mas também de “predadores sexuais”) e as mulheres, também no geral (penso nas místicas da menstruação e da fecundidade), foram amplamente associadas, pois estariam mais próximas de seus “instintos”, sendo menos capazes de controlar suas “emoções” que os homens brancos, supostamente os únicos racionais capazes de autocontrole. Limiar ficcional que separa o mundo da natureza do mundo da cultura, quem é mais corpo versus quem é mais mente.

Conforme suas palavras, em entrevista após a realização desta ação, Michelle (2013) afirma que em *Merci Beaucoup, Blanco!* seu corpo é o seu protesto. Seria possível pensar esta performance somente pelo viés da opressão baseada na raça, no racismo e no embranquecimento requisitado pela sociedade moderna colonial? Como ignorar que este corpo é o corpo de uma mulher negra nascida no Brasil? Em *merci beaucoup, blanco! escrito experimento fotografia performance* (2016), a artista elabora questões sobre raça, gênero, colonialidade, extrativismo artístico e o que a move nas realizações desta performance. Destaca o caráter de monstrosidade ligado às representações das mulheres negras:

programo experiências na tentativa de reinscrever desorganizar o estigma de mulher negra e a monstrosidade da representação do corpo negro feminino numa metrópole colonial. Tenho o desejo de deixar claros os estigmas escravocratas e estas palavras são um manifesto acerca da minha experiência. Não estou de acordo com a representação medonha que foi imposta durante todos esses anos a todas as mulheres negras. (MATTIUZZI, 2016, p. 5)

A associação entre mulheres negras e a monstrosidade com as quais historicamente estas foram representadas desvela que o limiar traçado pelo sistema-mundo moderno/colonial é mais profundo do que uma simples linha divisória entre a zona do ser e a zona do não-ser

(FANON, 2008), ou entre o humano e o não humano (LUGONES, 2014). Esta zona do não-ser, na qual encontram-se os sujeitos coloniais escravizados, racializados como não-brancos e inferiorizados, não é uma zona homogênea. Nela, a opressão racial entrelaça-se com a dimensão de gênero e de sexualidade, por exemplo.

Aqui é importante retomar novamente a discussão trazida por Lugones (2014; 2012) acerca de como se instituiu a colonialidade do gênero. Segundo ela, no princípio da colonização só "os civilizados", ou seja, só pessoas brancas europeias eram consideradas "homens e mulheres". Os demais, pessoas africanas ou indígenas eram consideradas bestiais e selvagens, logo, não possuíam gênero. Eram consideradas pelos colonizadores apenas machos ou fêmeas. Ao longo do tempo, com a instituição da raça biológica como aporte científico supostamente desinteressado, os sujeitos coloniais escravizados passaram a ser "imbuídos" de gênero pelo sistema-mundo moderno/colonial, porém numa tensão com este, motivo pelo qual Lugones propõe pensar o "sistema moderno colonial de gênero" (LUGONES, 2014, p.936) como uma lente para aprofundar a lógica opressiva da modernidade/colonial. Para a autora a transformação dos sujeitos colonizados e escravizados em homens e mulheres não era a princípio um projeto da modernidade. Ocorreu diante da barbárie que se mostrava insustentável, da mesma forma que a categoria de raça biológica serviu para manutenção da exploração e escravização, com a desculpa de serem deformações da raça humana supostamente mais evoluída, a caucasiana.

Assim, na lógica moderna colonial e categorial, “mulheres’ refere-se a mulheres brancas. ‘Negro’ refere-se a homens negros. Quando se tenta entender as mulheres na intersecção entre raça, classe e gênero, mulheres não brancas, negras, *mestizas*, indígenas [...] são seres impossíveis. São impossíveis porque não são nem mulheres burguesas europeias, nem machos”. (LUGONES, 2014, p. 942) A autora prossegue dizendo que “a consequência semântica da colonialidade do gênero é que “mulher colonizada” é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher.” Em seguida, Lugones afirma que *a resposta colonial* para a histórica pergunta “E eu não sou uma mulher?” de Sojourner Truth, mulher afro americana que nasceu escravizada porém fugiu e depois se tornou juridicamente livre, seria um redondo *não*. Truth foi uma incansável lutadora abolicionista e atuante também pelos direitos das mulheres, denunciando os pilares da colonialidade do gênero como faz Lugones, porém adiantada cento e cinquenta anos no tempo. Desafiando os homens que achavam que as mulheres sufragistas não podiam votar e também as mulheres brancas que achavam que mulheres negras não deviam participar de suas agendas políticas pelos direitos das mulheres, Truth discursou em 1851 na conferência *Women Rights Convention*, em Akron, Ohio. Ao escutar alguns dos presentes não favoráveis aos votos das mulheres apelando para

uma vulnerabilidade destas e dizendo que a mulher devia ser ajudada e receber sempre os melhores lugares, Truth toma o púlpito:

Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me ajudou a entrar em carruagens ou passar pelas poças, nem nunca me deram o melhor lugar. E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem o meu braço! Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz a treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher? (TRUTH, 1851 apud CARNEIRO, et al, 2018)

Criticada por Michelle, a monstrosidade com a qual o corpo negro feminino foi historicamente representado obedecia ao sistema moderno colonial de gênero que relegava as mulheres negras a um suposto estado de natureza, ao qual o estado de cultura e civilidade branco europeu precisava se opor para seguir em sua barbárie contra os povos não europeus. Quando, a respeito do caráter de *work in progress* dessa performance, a artista diz que é sempre “uma outra coisa que ela está se propondo com *esta máscara branca*” (2013, n.p.), como não relacionar a potência desta ação com a força anticolonial da teoria de Franz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008)? Nesta obra, Fanon discute a epidermização do racismo, ou seja, a introjeção deste por pessoas negras e a consequente infiltração do complexo de inferioridade. A epidermização do racismo desemboca em uma tentativa de sobrevivência na qual as pessoas negras em contextos outrora colonizados desejam falar, agir e pensar como branco. Porém, mais cedo ou mais tarde, o olhar fixador do branco fará com que esta máscara branca caia. Como diz Fanon “apelaremos a uma evidência: onde quer que vá, o preto permanece um preto”. (FANON, 2008, p. 149)¹⁹⁴

Muitos poderiam dizer que este tipo de performance é uma denúncia. Esta seria a maneira mais fácil de qualificar esta ação. Porque a artista não está somente fazendo uma denúncia do esquema racista moderno/colonial, que estrutura todas as relações, sejam elas de trabalho, de produção de conhecimento ou intersubjetivas, está elaborando e ressignificando experiências vividas por ela e por muitas outras pessoas negras neste contexto. Sobre a

¹⁹⁴ É preciso ressaltar que em diversas passagens Fanon utiliza a expressão “preto” consciente do histórico caráter pejorativo desta numa tentativa de não só explicitar este caráter como também de diferenciar da expressão “negro” que se referiria, em seu contexto histórico, a uma ressignificação da identidade operada pelas próprias pessoas negras.

introjeção do racismo, sobre a racialização de todas as relações sociais e sobre as máscaras brancas de que fala Fanon (2008), escutemos novamente a artista:

meus pais me criaram [...] pra ser certinha [...] alisar o cabelo, ser bonita dentro de um sistema social para agradar o outro [...] dentro desse ser certinha é não questionar quem você é dentro do espaço social. Eu preciso questionar quem eu sou senão eu não existo. [...] É sair de um corpo omisso, né, omisso digamos assim [...] Pintar de branco tem essa coisa de pensar a minha criação, totalmente eurocêntrica e hegemônica, eu sou formada pela Pontifícia Universidade Católica, os meus professores foram brancos... enfim, são várias questões que [antes] para mim não eram um problema. [...] Eu não tenho como me livrar disso. Como fazer com que isso seja uma questão também, né? (MATTIUZZI, 2013, n.p)

Ao final do livro, Fanon, compondo um pensamento que aponta para a superação das estruturas de poder fundadas na racialização das relações – coloca o corpo no centro de sua proposição: *Oh corpo meu, faz de mim sempre um homem que questiona!* (FANON, 2008, p. 191) Com este apelo final, Fanon “situa a atitude interrogativa no corpo, portanto, na experiência vivida, na dimensão relacional”. (DONINI, 2017, p.132) Afirma, assim, que posicionalidade e ponto de vista situados são os lugares desde onde devemos indagar. Essa capacidade interrogativa passa por desfazer-se da epidermização do racismo, afirmar a própria negritude. Para interpelar-se é preciso fazer-se conhecer. Como diz Fanon, “Desde que era impossível livrar-me de um complexo inato, decidi me afirmar como negro. Uma vez que o outro hesitava em me reconhecer, só havia uma solução: fazer-me conhecer”. (FANON, 2008, p. 108)

É interessante notar a escolha de Michelle para o título da performance. A expressão francesa *merci beaucoup* quer dizer “obrigada”. *Merci Beaucoup, Blanco!* é um título carregado de violência e de ironia. Ao utilizar dois idiomas na mesma frase, mobiliza o pensamento em direção à duas nações colonizadoras, França e Espanha, e talvez aponte também para uma crítica ao desejo brasileiro de ser europeu, ou no mínimo latino. Com o *blanco*, palavra espanhola ao final, ela parece endereçar sua performance à branquitude, alertando para a necessidade de que pessoas brancas se tornem conscientes “de sua própria branquitude e de si próprio(a) como performer do racismo”. (KILOMBA, 2016, p.178)

Me volta a cabeça o lampejo de segundos em que vi a tinta branca escorrer por seu punho. Numa sociedade como a brasileira, que busca na miscigenação um embranquecimento dos seus povos e que não assume o racismo como um elemento estruturante das nossas relações sociais, econômicas, políticas e afetivas, a performance de Michelle torna o [supostamente] invisível, visível.

Desobediente proponho encarnar essas narrativas fracassadas com o intuito de constranger e de silenciar o opressor. E encarnar, para mim, significa sobreviver às catástrofes e silenciar as noções de civilidade. (MATTIUSZI, 2018, p. 608)

Michelle possui uma sólida argumentação sobre a problemática de pessoas brancas se interessarem por seu trabalho e quererem "utilizá-lo" como "objeto de pesquisa". Em 2016, eu me comuniquei com ela perguntando se ela poderia colaborar com algumas perguntas que eu estava interessada em lhe fazer, pois estava escrevendo um artigo em que discorria sobre as relações entre performance e feminismos, interseccionais e descoloniais, a partir de três performances, e uma delas era justamente esta sua. Nós já nos conhecíamos bem e Michelle foi solícita em sua resposta a meu interesse. Mas também me fez alguns questionamentos e ponderações. Estes me fizeram refletir bastante sobre meu lugar nesse jogo de forças, principalmente estando dentro da academia e sendo branca. Desde minha "fragilidade branca" (CARREIRA, 2018, n.p), naquele momento tive medo de não estar à altura de falar de seu trabalho. Mais tarde percebi que meu medo também estava conectado com não saber lidar com as ponderações que ela elegantemente fazia sobre meus interesses. Nós conversamos bastante, até a véspera do prazo de envio do artigo. E até ali eu pensei em desistir. Eu pensava: será que eu posso mesmo compor pensamentos que me foram disparados por essa performance e tratar de interseccionalidade, colonialidade e co-substancialidade entre raça e gênero etc? Se trago estas lembranças aqui e agora é porque penso que é importante. Não se trata de que certos corpos sejam mais autorizados que outros para tratar de determinados assuntos e sim como fazemos isso.

Perguntar-me porque essa performance me toca fundo, porque a vejo como potente e necessária nesses tempos e nesse mundo foi o primeiro passo. Mas para avançar de uma crítica ao racismo para um posicionamento verdadeiramente antirracista, é preciso que eu me reconheça como aprendiz "nessa reconstrução das relações raciais, enfrentando o desconforto, o medo, o desconhecimento; reeducando olhares e escutas; refletindo e avaliando ações em diálogo com pessoas negras e indígenas". (CARREIRA, 2018, n.p.)¹⁹⁵ O fato de ter me acercado e comunicado meu interesse em compor pensamento com, e por meio de, seu trabalho, de ter

¹⁹⁵ Denise Carreira, especialista em educação com ênfase em gênero, raça e políticas educacionais discute sobre o lugar dos sujeitos brancos na luta antirracista em texto homônimo, disponível em: <https://sur.conectas.org/o-lugar-dos-sujeitos-brancos-na-luta-antirracista/>

me aberto para escutar seus questionamentos críticos, são passos pequenos, mas que abriram grandes sendas de reflexão disparadas pelo diálogo com Michelle.

Em 2018, Michelle Mattiuzzi e Miro Spinelli performaram *Merci Beaucoup, Blanco!* e *Gordura trans* um de frente para o outro no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Neste dia, suas performances se entroncaram. Junto à Cíntia Guedes acompanhei esta performance como colaboradora, acionando uma escrita automática durante a mesma. Permeada por esta experiência e por outras em que pude vivenciar tanto a performance *Merci Beaucoup, Blanco!* quanto *Gordura Trans* proponho pensar estas ações como gestos que nos ensinam a ver. Não é o ver que ligamos comumente à ideia da visão, não é o ver da potência da retina. Não é o ver do sentido ocular, nem o ver no sentido escopofílico. Não é o ver do regime visual da verdade que se arraiga no cartesianismo e permanece nas teorias lacanianas de constituição do self. Quando você tropeça e te perguntam “você não vê por onde anda?” estão te perguntando: “Você não cuida do seu andar?” É o sentido do cuidar que está imbuído em uma das muitas definições de *ver* que trago para pensar estas duas ações. Um *ver* que significa cuidar. Um *ver* que significa encontrar. É um *ver* que significa atentar-se. E o que encontramos ao nos colocarmos diante destes gestos? Para o que atentamos ao nos colocarmos diante destes programas performativos? Do que cuidamos nestes encontros com seus conjuros imagéticos e suas formas de intensificação do tempo?

Foi lembrando o que ouvi uma criança falar para Michelle em abril de 2016 quando ela exibiu um vídeo desta performance na Vila Autódromo, comunidade de referência na luta pelo direito à moradia, que senti que esta ação impele um tipo de ver que significa cuidar. A criança lhe disse com ternura: mas tia, suas costas continuaram pretas.



Figura 20 Merci Beaucoup Blanco de Michelle Mattiuzzi, 2018, fotografia de Francisco Costa, Rio de Janeiro.

Vestígios – Marta Soares – 2010



Figura 21 - Vestígios de Marta Soares, 2010, fotografias de João Caldas.



Figura 22 - Vestígios de Marta Soares, 2010, fotografias de João Caldas.



Figura 23 - Vestígios de Marta Soares, 2010, fotografias de João Caldas.

Entra-se numa sala à meia-luz. Panoramas imagéticos desérticos são projetados em painéis como em janelas imensas alongadas na horizontal. Uma enorme montanha de areia sob uma plataforma de pedras preenche o espaço. Não há corpo aparente. Um abissal silêncio domina o ambiente. Mesmo com uma trilha sonora feita de sons ambientes, revoadas de passarinhos e o barulho do ventilador o silêncio é maior. Paira sobre nós. Ali no meio, uma enorme montanha de areia. Ainda não há corpo. Apesar de que, sabemos, sempre há corpos.

Aos poucos, desaceleramos. Ativa-se uma qualidade lenta da visão. Da audição. Lenta e sensorialmente também somos como que soterradas pela passagem do tempo. Relaxa-se diante da ausência do corpo da performer, diante da inércia de movimento corporal cênico, diante das imagens desérticas e dos sons da natureza, da repetição do barulho do ventilador. A repetição das imagens imensas desérticas, o acariciar dos sons de pássaros ou como que de conchas sendo pisadas, tudo isso nos relaxa porque nos dá a sensação de que se tudo se repete, já sabemos o que há por vir. Nos transporta energeticamente e convoca uma sensação de solidão. Aquela sensação de solidão que é boa, essa nuance da solidão que é quase acolhedora. Mas esse relaxamento é um relaxamento tenso. E não dura muito. Dura o tempo de instalar-se e se transformar em uma ansiedade calma. Em angústia geológica.

Entre a repetição das imensas imagens desérticas nas telas inserta-se a imagem de uma mulher, dentro de um buraco quadrado, profundo. Está deitada, com uma pedra retangular posicionada em seu rosto, impedindo-nos de vê-lo. Seguem as imagens desérticas. Ali, ao nosso lado, pouco a pouco o movimento do vento, essa força invisível que ali é possível pela tecnologia do ventilador, vai revelando partes de um corpo. Dedos. Calcanhar. Um pé. Entendemos, sem saber como, que ali embaixo, soterrado por incalculáveis quilos de grãos de areia, há um corpo. Um corpo imóvel. Se se movesse, por menor que fosse esse movimento, perceberíamos qualquer deslizar de areia. Mas a areia só se move pelo vento. Ventania de pensamentos, de imagens, de sentimentos, quanta angústia. O corpo pouco a pouco se/nos revela. Com uma lentidão incalculável o tempo e o vento nos mostram o outro pé. A curva do quadril. Parte de uma coxa. Um fragmento do tronco.

E assim, tal como as camadas geológicas levam milhares de anos para alterar uma paisagem, a montanha de areia vai revelando um corpo humano. Há alguma ilusão causada pela semelhança entre a cor de sua pele, a cor da roupa e a areia. Este corpo que está ali, ainda debaixo de muita areia não parece sofrer. Não demonstra sentir angústia nem ansiedade. É verdade que não se vê o rosto. Como saber se há angústia sem ver um rosto? Ela está de costas, com a cabeça enterrada completamente na areia. Um corpo que simplesmente está. Mas este corpo, não é um corpo qualquer. É um corpo marcado pelo que a matriz de poder colonial do nosso sistema-mundo designa como um corpo de mulher. Uma mulher branca. Aos poucos vemos pelo movimento sutil das costelas que ela respira. Quando a performance termina ela não acaba, ainda há movimento do vento, ainda há grãos de areia sendo movidos, mas agora já vemos o corpo inteiro. A imagem que fecha a performance é, assim, algo avassaladora, algo catastrófica, algo esperançosa: como se estivéssemos acompanhando o escoamento de um tempo fora do tempo no qual uma enorme duna tivesse sendo movida pelos ventos e nos revelasse, vivo, um corpo que permaneceu ali embaixo.¹⁹⁶

Os materiais de *Vestígios* (2010) são o corpo da artista, um corpo de mulher branca; o esgarçamento do tempo; a areia e a convocação imagética do deserto, das dunas, do poder de transformação da natureza; sons também da natureza; o ventilador, que marca a passagem do tempo e altera a paisagem performática como o vento altera as formas das dunas de areia. Sendo uma máquina que gera vento, também pode apontar para uma ideia de progresso, modernidade e capital que vem arrasando com outros modos de viver, com outras cosmologias e formas de habitar o mundo e se relacionar com ele.

¹⁹⁶ Fragmentos da performance podem ser visualizados em: <https://vimeo.com/49457807>

Em um primeiro momento, o que mais arrepiava a pele ao vivenciar *Vestígios* é a experiência do soterramento de um corpo que vai se revelando aos poucos como sendo um corpo considerado corpo de mulher. Durante noventa minutos, uma hora e meia, estamos diante de uma certa dança. Com o tempo, com as forças da natureza. Penso nas milhares de mortes de mulheres cujos corpos nunca encontraremos, vítimas do feminicídio que atinge com mais força às mulheres não-brancas. E com o quê mais? A força desta ação e sua beleza, que para mim são intrigantes, vêm de coisas que não estão ditas, que não estão postas verbalmente. Além do quê, a artista está trabalhando com uma dimensão que envolve aspectos do tempo, do sagrado, da memória. Dimensão que não é enunciada verbalmente na ação, para a qual o título da obra aponta.

Segundo Marta Soares, bailarina e coreógrafa brasileira com larga trajetória na dança e no butô, o que se dá em *Vestígios* é um encontro entre as linguagens da performance, da dança e da videoinstalação. Acompanhei esta performance em Março de 2016, durante o ciclo de obras de Marta Soares em São Paulo. Minha percepção da obra não tem como ser desvinculada do fato de que antes de vivenciá-la eu já sabia que a mesma tinha sido fruto de uma experiência que envolveu o contato da artista com os sambaquis.

Vestígios resultou de uma experiência de pesquisa e criação desenvolvida por mais de três anos nos sambaquis, cemitérios indígenas pré-históricos localizados na região de Laguna, Santa Catarina, com ênfase nos seus aspectos espaço-temporais, monumentais e sagrados. Experiência que se deu através de imersões físicas de longa duração realizadas nesse ambiente e de seus efeitos em minha imaginação corporal. (SOARES, 2012, n.p)¹⁹⁷

Sem nomeá-los enquanto tal, a performance convoca de muitas formas sua força. Apesar de que no programa da obra, assim como em seu site¹⁹⁸, a artista declara a relação da obra com os sambaquis, o público que entra na performance desinformado não tem como saber que a obra é fruto dessa experiência intensa – e também delicada – com os sambaquis. Além do quê, de forma geral, nosso conhecimento da história pré-cabralina, pré-colonização portuguesa, é ínfimo. Mas algo da potência desta performance parece vir justamente desse mistério, do desconhecido, das possíveis relações com o mundo invisível, com o passado, o presente e o futuro. Em entrevista recente a artista afirma que

¹⁹⁷ Resumo da tese de doutorado de Marta Soares (2012), intitulada *Vestígios: conversas entre o teórico e o artístico*, e defendida no programa do Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP. Infelizmente a mesma não se encontra disponível para consulta online, por isso só tive acesso ao resumo.

¹⁹⁸ Para mais informações ver: <https://coletadevestigios.wordpress.com>

Vestígios [...] explora tanto a dissolução da diferença entre vivo/morto, via imobilidade, quanto o mimetismo, através da relação de indistinção entre o corpo da performer e o meio no qual está. O corpo se encontra deitado sobre uma plataforma forrada por pedras, recorte de um sambaqui, totalmente coberto por areia, imóvel, e ao ser lentamente descoberto pelo vento gerado por um ventilador, vai se revelando através de uma série de devires: osso, concha, planta, ancestral, mulher, sambaqui, paisagem etc. (SOARES, 2019, n.p)¹⁹⁹

Os sambaquis são oriundos de tempos muito antigos. No litoral sul do Brasil, existem sambaquis de mais de oito mil anos atrás. São compostos de conchas de moluscos, ossos de peixes, restos humanos, restos de animais terrestres, cinza e carvão de madeira, cerâmica espessa e utensílios de pedra. Em alguns é possível achar esqueletos bem preservados. Os sambaquis variam em altura, podendo ter entre 8 e 40 metros. Existe toda uma organização da estratificação, de suas camadas. De acordo com o historiador Johnni Langer em *Os Sambaquis e o Império: escavações, teorias e polêmicas* (2001), foi assim que a polêmica sobre se os sambaquis eram obra da natureza ou feitos pelas mãos humanas foi resolvida: comprovou-se uma organização das camadas. Os sambaquis encontrados no litoral Sul, região onde Marta Soares fez sua pesquisa para *Vestígios* datam de mil anos antes da chegada dos portugueses e são atribuídos aos indígenas Tupi-Guarani. A estratificação dos sambaquis, esse encontro entre seres de distintas espécies, sua função de servir de abrigo aos mortos, tudo isso convoca as superposições de estratos da memória, do tempo e do sagrado. Mas convoca também esta história indígena que pouco conhecemos e, por isso, me parece delicada essa experiência de Marta com um elemento tão singular e importante das culturas indígenas Tupi-Guarani que os cultivavam.

Segundo a artista (2019), suas danças estão relacionadas com a impossibilidade de dançar e seu processo de criação tem a ver com ressignificar traumas individuais e coletivos, com questões relacionadas à ancestralidade e a cicatrizes internas. Sua pesquisa com os sambaquis se deu entre 2007 e 2010, ano em que estreou *Vestígios*. Perguntando-se “como dançar o ponto de suspensão do corpo que se encontra entre vida e morte?” (SOARES, 2019, n.p) a artista afirma que nesse processo de criação as fronteiras entre arte e vida foram completamente borradas e seu corpo foi impregnado pela memória celular do espaço, o que reverbera no momento da performance. Foi durante estes anos de pesquisa nos sambaquis que ela captou as imagens e sons incidentais que compõem a obra.

¹⁹⁹ A entrevista completa pode ser acessada no link abaixo. Quando fizer referência a citações de Marta Soares em que a data for 2019, a fonte consultada é a mesma e está disponível em:

<https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>

Quando Marta vai fazer a pesquisa com/sobre/sob os sambaquis, podemos dizer que ela escavou um espaço já aberto. Em algumas das imagens que passam durante a performance, vemos literalmente a artista dentro de um buraco aberto. Sobre o processo a artista diz: “Eu ia e o esqueleto estava lá. Voltava e não estava mais, porque tinham mexido, destruído. Então, eu falava: ‘O que faço agora?’”²⁰⁰ Mas que escavações fez Marta em si, em sua memória e em sua subjetividade para construir essa ação? Aqui deixo aberta a pergunta, mas sigo tentando escutar a artista.

Refletindo sobre essa performance que tanto me arrebatava quanto me perturba, pensando na trajetória de Marta com butô,²⁰¹ encontro ressonância nas palavras do filósofo japonês Kuniichi Uno relativas ao corpo e ao tempo. O ensaio *O corpo-gênese e o tempo catástrofe* (2012) traz reflexões acerca das obras de Tatsumi Hijikata e Tanaka Min. A partir destas, Uno fala do corpo como sendo uma ruptura inqualificável, uma ruptura que implica um aspecto partido do tempo, da história. Segundo ele “não é de se surpreender que certas artes intensamente ligadas ao corpo evoquem uma imagem rompida, barroca da história: uma imagem catastrófica do tempo”. (UNO, 2012, p.5) Ao trazer as reflexões sobre a primeira vez que viu a performance de Tanaka Min, Uno comenta que se sentia diante de uma imagem desconhecida do corpo.

Não captei somente a presença de um corpo desconhecido, mas o tempo fora da dimensão que tornou possível a evolução da vida, ou ao menos todas as flutuações do corpo humano, sem forma, aberto sobre o tempo infinito não humano, aberto aos animais, às plantas, aos minerais, às moléculas, ao cosmos...mas que cosmos? (UNO, 2012, p.52)

Trago as perspectivas de um filósofo japonês sobre a potência do pensamento e da dança do butô pois estas estão numa frequência muito similar à que identifico em *Vestígios*. Inclusive esta última citação em particular poderia muito bem ser uma reflexão acerca desta performance de Marta Soares. O filósofo termina o texto dizendo que o corpo é “esse lugar único existencial”, mas que também “é um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis e invisíveis, a vida e a morte, onde se encadeiam as redes, os poderes e todas ‘bobagens’

²⁰⁰ Citação da artista disponível em:

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,ocupacao-em-sp-celebra-20-anos-de-carreira-de-marta-soares,10000019051>

²⁰¹ A artista estudou com o mestre de butô Kazuo Ohno no princípio da década de 1990.

sociais”. (UNO, 2012, p. 61) ²⁰² Muitos filósofos, assim como muitos artistas, preferem não se conectar com as chamadas “bobagens sociais”. Gostaria de acreditar que estas “bobagens sociais”, por terem sido colocadas entre aspas pelo filósofo, foram escritas com ironia. Porque se estas bobagens têm a ver com identidades e marcadores sociais de diferença, são “bobagens” ainda importantes. Entre os principais grupos que reivindicam sua identidade e seus marcadores sociais de diferença estão os indígenas (cuja cultura mortuária inspirou a obra *Vestígios*), que estão sendo assassinados em massa no ininterrupto genocídio indígena praticado há 519 anos no Brasil, país onde cantam motosserras que nos impedem de escutar os sambaquis.

Então me intriga como mesmo com tanta sensibilidade Marta deixa de fora da cena referências mais explícitas à história dos sambaquis, que são em si as histórias de alguns povos indígenas que seguimos invisibilizando.

se nos colocamos vulneráveis aos afectos das forças do mundo em nosso corpo e, sobretudo, às sensações de sua tensa relação paradoxal com as percepções de suas formas, encontramos nossa memória ancestral pré-colonial, impregnada na materialidade das coisas neste caso, nos sambaquis e seus signos. Habitar este paradoxo é o que desencadeia a pulsão criadora, a qual irá atualizar tais sensações em obra, de modo a torná-las sensíveis. (SOARES, 2012)²⁰³

Por conta de tudo isso sou tomada por sentimentos muito ambíguos com relação a *Vestígios*. Tive afetações bem paradoxais desde que entrei no ambiente performático. Por um lado, eu relaxei completamente. Pela ambientação cênica. Pelo barulho constante do ventilador. Pela beleza e pela solidão que as imagens da videoinstalação mostravam. Era de uma beleza sem fim.

Mas saber sem ver que havia um corpo ali presente, mas invisível, aquilo me deixava tensa. Inquieta, intrigada, angustiada. Acho que convocava essas memórias de que se há um corpo estendido na minha frente (ou está aparecendo diante de mim, como era o caso) mas está imóvel – por tanto tempo –, está morto. Ou está mal. Desconheço o que se passa com este corpo, e esse desconhecido gera uma tensão, uma angústia. Para além da imobilidade, outras angústias: quantos corpos estão soterrados e, mesmo sem ver, nós sabemos? Quantos corpos de mulheres,

²⁰² Tradução minha. O trecho completo, no original: Because the body is this unique existential and even political site over which all the determinations of life pile up, gather, bend. It’s a battle ground where visible and invisible forces intersect, life and death, where networks, powers, all the social “cochonerics” come together. (UNO, 2012, p. 61)

²⁰³ Resumo da tese de doutorado de Marta Soares (2012), intitulada *Vestígios: conversas entre o teórico e o artístico*, e defendida no programa do Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP. Infelizmente a mesma não se encontra disponível para consulta online, por isso só tive acesso ao resumo.

peças negras e indígenas estão literal ou discursivamente soterrados? Continuaremos a soterrá-los?

No decorrer desta escrita, perguntei a algumas pessoas se elas já haviam visto as performances escolhidas aqui. Com relação a *Vestígios*, várias foram as pessoas que afirmaram ter visto. Sobre *Vestígios*, quem me respondeu por e-mail foi Flávia Meirelles, artista, pesquisadora e professora de dança. Ela relata uma sensação muito parecida à que eu tive, apesar de ter visto a obra em 2010 quando a mesma estreou, seis anos antes de que eu tivesse acompanhado ao vivo *Vestígios*. Não troquei com Flávia nenhuma palavra sobre o que eu estava escrevendo, somente fiz o pedido, pois estava colhendo memórias das performances.

Uma sensação de desamparo batia em mim, ao aliar claustrofobia (da sala, da mulher soterrada) e vastidão (da imagem e do som do deserto). Lembro-me que havia um acento na claridade: da imagem projetada, da areia, da pele da mulher "instalada". Ocorreu-me que esta era uma escolha por uma simplicidade que ao mesmo tempo trazia a imagem da brancura, que hoje associo a uma branquitude. Incomodou-me, na época, ler que o estopim da instalação tinha a ver com os sambaquis indígenas. Na época, ainda sem muito contato com as pessoas indígenas, eu achei estranho mas não conseguia localizar de onde vinha a estranheza. Hoje, passados vários anos, vejo que outro soterramento era feito ao não situar os corpos em questão. A ideia e execução primorosa em termos estéticos esconde uma história roubada e também soterrada. Aquele corpo branco trazia uma melancolia e, principalmente, romantizava o soterramento, este, sim, violento e realizado em corpos indígenas. Há, olhando em retrospectiva, então, um apagamento dessa história pela brancura, tal como a cegueira de Saramago no livro *Ensaio sobre a cegueira*, que é feita de luz branca e não de escuridão preta, imagem mais comum da cegueira. Pergunto-me então: como não padecer dessa cegueira branca também no campo da arte – lugar que celebra os corpos brancos a ponto de nos cegar para outros corpos e histórias. (MEIRELLES, 2019)²⁰⁴

As impressões relatadas acima por Flávia são, em alguns sentidos, bastante afinadas com as minhas. Discordo desta impressão de que ali se romantizava o soterramento, mas me incomoda sim a falta de menção em cena a quem pertence essa cultura de sepultamento. Segundo a artista,

a relação que o confinamento e a (semi)imobilidade como modo de ser do corpo busca instaurar junto ao público nessas obras é ritualística. No caso de *Vestígios*, um ritual de exumação de um sepultamento pré-histórico [...] No caso de *Vestígios*, eu não existo como sujeito. Sou um corpo sepultado, em um ritual de exumação, atravessado por devires. (SOARES, 2019)

²⁰⁴ MEIRELLES, Flávia. [mensagem pessoal] recebida por <camilabastosbacellar@gmail.com>

Entendo a colocação da artista, mas discordo de que ela não exista como sujeito. Ela existe, sim, como sujeito, e na matriz de poder do sistema moderno colonial de gênero é vista como uma mulher branca do interior paulistano. Quando a artista afirma que

essa ideia de confinamento [do corpo, em *Vestígios*] também foi pensada em consequência das imersões que realizei nos sambaquis, durante as quais me dei conta de que o recorte de um sepultamento estaria relacionado, segundo a arqueologia, à camada individual contida nos sambaquis, como também simbolizaria todos os milhões de sepultamentos existentes neles. (SOARES, 2019)

Por mais sensível e tocante que seja a performance, não me parece que seu corpo dê conta de simbolizar todos os milhões de sepultamentos existentes nos sambaquis, principalmente porque sambaquis são sítios históricos indígenas. Isto quer dizer que são locais sagrados e que tem uma história singular que pertence a certos grupos. Vale notar que Flávia Meirelles, assim como eu, é considerada uma mulher branca diante da matriz de poder em que vivemos. Se nós, que ocupamos a função social do branco (SOVIK, 2004) não pudermos fazer as necessárias reflexões sobre as implicações, consequências e efeitos de atos de outras pessoas brancas quem terá de fazê-las por nós? Continuaremos a delegar este trabalho a/os/es outras/os/es? Me refiro a este outros/as/es, mas principalmente a estas outras não-brancas que no dia de hoje seguem sendo soterradas pela colonialidade e exterminadas com o aval do Estado.

Talvez o desejo de Marta Soares fosse provocar este incômodo ao compor uma criação atravessada por um elemento tão singular da cultura indígena. Entendo que a artista tenha se afetado pelos sambaquis, e acredito que ela consiga acionar a latência de algo muito maior durante a ação. Não se trata de dizer que corpos podem compor certas criações, mas de instaurar a pergunta por como deixar vazar tanto em cena quanto fora dela aquilo que nos atravessou. Nesse caso, sinto que faltou deixar vazar em cena algo relativo à história dos sambaquis e à sua ligação com certos povos indígenas. Fico então com este incômodo, com este embrulho, com estas dúvidas. Para além da imobilidade, outras angústias.

Bombril – Priscila Rezende – 2010



Figura 24 - Bombril de Priscila Rezende, 2013, fotografia de Guto Muniz, Belo Horizonte.

Panelas de alumínio, tampas de panela, pratos, copos, conchas, talheres, bacia de alumínio, chaleira. Dezenas de objetos domésticos, todos espalhados no chão. Uma jovem mulher negra vestindo uma bata cor de algodão cru senta no chão ao lado das pilhas de objeto. Priscila Rezende permanece no chão durante cerca de uma hora repetindo um único e mesmo gesto. Esfrega e limpa cada objeto com um pouco de água, sabão e seu cabelo. Com seu cabelo limpa e esfrega estes objetos cotidianos, utilizados principalmente para cozinhar, alimentar e cuidar. Artefatos de re/produção da vida.

Bombril é uma ação cirúrgica. Os materiais utilizados no procedimentos são: o corpo da artista, uma mulher negra, seu cabelo, suas mãos; uma roupa que remete à vestimenta designada a pessoas escravizadas; um punhado de lã de aço; panelas, canecas, copos, pratos de metal, talheres de alumínio; o racismo nosso de cada dia. A cirurgia intervém na fratura exposta de uma sociedade ainda racista e baseada na lógica escravocrata. Cirurgia de emergência.²⁰⁵

²⁰⁵ O acesso que tive a esta performance se deu por meio de vídeos, fotografias e textos da artista. Para registros em vídeo da performance ver:

Minha opção por usar a vestimenta de uma escrava, foi por observar, ao longo dos anos, o lugar reservado na sociedade, para nós, mulheres negras. Por nossos traços — textura de cabelo e cor da pele — somos impelidas às posições subalternas. E ainda hoje, nos vemos aprisionadas pelo preconceito e empurradas para as invisíveis senzalas modernas. (REZENDE, 2017, n.p)²⁰⁶

Bombril é como ficou conhecida no Brasil a lã de aço, produto de limpeza utilizado para limpar e arear panelas, copos, pratos, talheres. É o mesmo nome da marca que começou a comercializar o produto em 1948, exatamente sessenta anos após a promulgação da lei de abolição da escravidão no país. Apesar de contar com inúmeras rebeliões de escravizados desde o século XVI e de ter um movimento abolicionista atuante desde o início do século XIX, o Brasil foi o último país das Américas a extinguir – na teoria – o regime escravocrata, que era a única base de sua economia. Se contarmos simplesmente a partir da primeira lei que tinha como horizonte o fim da escravidão, porém de forma lenta e gradual, o processo de abolição da escravatura demorou cinquenta e sete anos para se concretizar juridicamente.²⁰⁷ Não teve nenhum impacto nem nenhuma ação afirmativa no que diz respeito à integração das pessoas negras na sociedade brasileira. Assim, os sessenta anos que separam a abolição da escravidão do lançamento da marca/produto Bombril são insignificantes perante a história do regime de escravidão no país que “oficialmente” durou trezentos e oitenta e oito anos.

Bombril não é só o nome pelo qual ficou conhecida a lã de aço. É também um xingamento, uma forma insultuosa e depreciativa de se referir ao cabelo crespo. Uma forma de diminuir e atacar as pessoas negras desvalorizando suas características físicas. Tanto é assim que o alisamento de cabelos é mais que uma moda, é praticamente uma imposição cultural da branquitude,²⁰⁸ que através de mecanismos de violência como a depreciação das características

Performance no Memorial, realizado no Memorial Minas Gerais - Vale, em Belo Horizonte (MG) 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=tsfErSKpunc>

Projeto Gritaram-me Negra! Realizado no Sesc Pompéia, São Paulo, em 2016: <https://youtu.be/rkN-nolG3k>

²⁰⁶ REZENDE, Priscila. Material Priscila Rezende [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <camilabastosbacellar@gmail.com> em 9 de mai 2017. Quando a referência a citações de Priscila for relativa a 2017, a fonte é a indicada neste nota.

²⁰⁷ Refiro-me aqui à Lei Feijó, promulgada em 7 de novembro de 1831. Esta lei, que proibia o tráfico dos chamados “navios negreiros” ou tumbeiros – assim chamados pela quantidade de mortes que ocorriam na travessia do Oceano entre África e Brasil, ficou conhecida como “lei para inglês ver”, pois foi promulgada por pressão da Inglaterra, que tinha interesses estritamente econômicos em acabar com a escravidão, e jamais foi aplicada. Até a promulgação da abolição, conhecida como “Lei Áurea”, em 1888, outras três leis foram inventadas para retardar a abolição da escravidão.

²⁰⁸ Acompanhando os aportes de Lia Schucman, a branquitude deve ser encarada não como a cor da pele, que seria a brancura, mas como o dispositivo de racialização que tem servido para legitimar a ideia de que os brancos

físicas de pessoas não-brancas – neste caso específico pessoas negras – conseguiu impor um padrão capilar em um país de tamanho continental como o Brasil. De acordo com Lia Schucman, psicóloga e pesquisadora do tema, a branquitude é:

uma construção sócio histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos. (SCHUCMAN, 2012)

No artigo *Mulheres em Movimento* (2003) a filósofa e ativista antirracista Sueli Carneiro, referência importante do movimento negro há mais de três décadas, aborda as específicas violências, muitas vezes invisíveis, pelas quais passam as mulheres negras. Diz o seguinte:

Tem-se reiterado que, para além da problemática da violência doméstica e sexual que atingem as mulheres de todos os grupos raciais e classes sociais, há uma forma específica de violência que constrange o direito à imagem ou a uma representação positiva, limita as possibilidades de encontro no mercado afetivo, inibe ou compromete o pleno exercício da sexualidade pelo peso dos estigmas seculares, cerceia o acesso ao trabalho, arrefece as aspirações e rebaixa a autoestima. Esses são os efeitos da hegemonia da “branquitude” no imaginário social e nas relações sociais concretas. É uma violência invisível que contrai saldos negativos para a subjetividade das mulheres negras, resvalando na afetividade e sexualidade destas. Tal dimensão da violência racial e as particularidades que ela assume em relação às mulheres dos grupos raciais não-hegemônicos vem despertando análises cuidadosas e recriação de práticas que se mostram capazes de construir outros referenciais. (CARNEIRO, 2003, p. 122)

Segundo Priscila, que busca em suas obras abordar aspectos da negritude relacionados a questões de gênero assim como o racismo e seus desdobramentos,²⁰⁹ as mulheres negras enfrentam um conflito por historicamente não figurarem “como referências de ‘boa aparência’ e ‘beleza’”, processo que dá origem a “feridas incutidas na auto estima desta mulher.” (REZENDE, 2017, n.p)

É preciso reforçar que, apesar do dispositivo da racialização operar com o objetivo da redução ativa da vida, da subjetividade, da identidade e da auto-estima de pessoas negras

representam a universalidade e a humanidade enquanto pessoas negras e indígenas, por exemplo, são uma humanidade em particular. Para uma abordagem do assunto mais elaborada consultar Entre o encardido, o branco e o branquíssimo (2012), tese de doutorado de Schucman defendida no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Para uma abordagem concisa ver:

<https://www.youtube.com/watch?v=EC-lywB3dEA>

²⁰⁹ Sobre seus outros trabalhos consultar: <http://priscilarezendeart.com/>

sempre houve resistência, seja ela individual ou agenciada em grupos, coletivos ou movimentos negros que afirmavam a beleza de suas características e denunciavam sobretudo a violência – física e psicológica – embutida nos mecanismos de branqueamento, como é o alisamento capilar. A negação do cabelo crespo é um dado histórico de importante relevância para a compreensão de como o racismo opera neste país, e dentro de nós.

Obviamente, minha performance não se refere apenas a experiências pessoais. Como frequentemente acontece com as pessoas da minha etnia, meu cabelo foi foco de constantes deboches durante um determinado período da minha vida. Esses comentários não são tão pueris quanto parecem e deixam seus rastros na personalidade, no comportamento e no âmago de quem os sofre. A consciência destas marcas, paradoxalmente se tornou um ponto forte em minha identificação e valorização como mulher negra. Ao esfregar estes objetos, coloco-me em posição desconfortável, tanto física quanto moralmente, me transformando, mesmo que momentaneamente, em objeto: o cabelo que lava e esfrega utensílios domésticos, o corpo que serve aos demais objetos, ao espectador, incitam o pensamento e o questionamento. (REZENDE, 2017, n.p)

Não é qualquer coisa ter seu cabelo comparado pejorativamente a um objeto de limpeza. O estrago que esta comparação pode causar na autoestima e na autopercepção das pessoas negras é incalculável. É de uma violência sem tamanho, pois por detrás deste simples ato de chamar o cabelo de alguém de Bombril está a vontade de realocação desta pessoa na esfera da escravidão. Esta realocação tem sentido no fato de que este era um produto de limpeza barato e descartável. Além de possuir muitas utilidades.

Vejamos o que diz a propaganda da própria marca de lã de aço em seu *website*: “O lançamento [1948] foi uma revolução para as donas de casa. Bombril polia painéis e também limpava vidros, louças, azulejos e ferragens, tanto que ganhou o conceito de ‘1001 utilidades’”.²¹⁰ Além disso, a própria marca Bombril já cometeu atos racistas em propagandas que continuam a relacionar o cabelo crespo de mulheres negras ao seu produto principal, a lã de aço.²¹¹ Um bom exemplo é a arte da campanha publicitária de 2012 (ironicamente dois anos após Priscila começar a realizar a performance Bombril) em que a marca utiliza o cabelo crespo de uma mulher para inserir o slogan de sua nova campanha e o logotipo de sua marca. Na imagem está escrito “mulheres que brilham” sobre o cabelo *black power* da figura de uma mulher. A campanha foi considerada racista pela Secretária Especial de Promoção da Igualdade Racial e logo retirada do ar pela marca.

²¹⁰ Retirado do site da empresa: <http://www.bombril.com.br/sobre/empresa>

²¹¹ Para um breve histórico de propagandas da marca Bombril denunciadas como sendo racistas ver: <https://www.geledes.org.br/bombril-tem-campanha-suspensa-por-ser-considerada-racista/>
<https://www.geledes.org.br/bombril-e-acusada-de-racismo-por-campanha-com-empregada-domestica-negra/>

Voltando ao enunciado da marca, que diz que o lançamento da lã de aço foi uma “revolução para as donas de casa.” Ao dizer que o produto revolucionou a vida das donas de casa quer-se dizer, na verdade, a vida das mulheres brancas que subcontratavam e exploravam mulheres negras para limpar suas casas. As donas de casa para as quais este produto se destinava originalmente, quando começou a ser comercializado e deu origem ao termo pejorativo, eram mulheres brancas de classe média-alta ou, ainda, de famílias que haviam pertencido às elites que haviam escravizado pessoas e que estavam em “decadência”, porém possuíam um pequeno séquito de empregadas/os/es para manter seu status. As mulheres negras, descendentes de pessoas escravizadas, não eram “dona de casa”. Porque diz-se dona de casa de mulheres que não possuem trabalhos remunerados. E estas, historicamente, foram e ainda são, em sua grande maioria, mulheres brancas que vivem de alguma renda familiar. Estas donas de casa nunca pegaram a lã de aço, o bombril, com suas próprias mãos.

O produto, com mil e uma utilidades, barato e descartável, era utilizado majoritariamente por trabalhadoras negras, em sua maioria empregadas domésticas negras ou racializadas e empobrecidas. Utilizado por estas pessoas que por consequência do regime de escravidão não possuíam reais opções de trabalho. Que viviam e trabalhavam – e ainda vivem assim nas casas de muita gente “de bem” – em regimes análogos ao regime escravocrata. Trabalham mais de 8 horas, em um sistema louco de “flexibilização do horário”, porque afinal “são como se fossem da família”. Não possuem horário de almoço razoavelmente demarcado ou pré-estabelecido. Requisita-se, ainda hoje, que durmam na casa da patroa. Não possuem férias – ou têm que brigar na justiça para que lhes sejam concedidas legalmente as férias que nunca lhes foram dadas. Ou, numa versão mais branda, são diaristas, pois os patrões e patroas não querem assinar suas carteiras de trabalho²¹² para não ter que pagar o valor de tabela, cumprir a jornada máxima de oito horas de trabalho diária e/ou pagar hora extra, nem arcar com os demais direitos previstos por lei para as empregadas domésticas.

²¹² Foi somente em 2015 que as trabalhadoras domésticas passaram a ter garantidos por lei os mesmos direitos que quaisquer outra profissão com carteira de trabalho assinada. A Lei Complementar 150/2015, conhecida como PEC das Domésticas, regulamenta o número de horas semanais/mensais de trabalho, prevê pagamento de hora-extra, adicional noturno, seguro desemprego, salário-maternidade, aposentadoria por invalidez, idade e tempo de contribuição, auxílio-acidente e demais direitos garantidos a qualquer trabalhador/a que tenha carteira assinada. Para burlar a PEC das Domésticas, muitas pessoas optaram por transformar suas empregadas domésticas quase-da-família em diaristas, já que de acordo com a lei que regulamentou o trabalho doméstico no Brasil, se a trabalhadora realizar o serviço mais de duas vezes na semana deve ter a carteira assinada e todos os direitos e benefícios garantidos. O IBGE estima que o Brasil possui mais de 6 milhões de pessoas exercendo a profissão de trabalho doméstico, porém somente 1 milhão e meio possuem carteira assinada.

Fonte: <https://www.domesticalegal.com.br/pec-das-domesticas-5-anos-de-uma-conquista/>

Num contexto como o do Brasil, país de origem da artista, ao comparar o cabelo de alguém a um produto de limpeza barato, descartável e com mil e uma utilidades, afirma-se que a pessoa em si é barata, descartável e deve servir para muitos usos, ou servir para qualquer coisa.

Não é casual que os objetos escolhidos por Priscila para a performance sejam mais que objetos cotidianos, são objetos relacionados a re/produção da vida: objetos relacionados a alimentar, limpar e cuidar. Como diz bell hooks, no ensaio *Vivendo de amor*, que compõe *O livro da saúde das mulheres negras: nossos passos vêm de longe* (2006), “as mulheres negras foram socializadas para cuidar dos outros e ignorar as suas necessidades”. (hooks, 2006, p. 197) O uso dos objetos escolhidos pela artista e o gesto de utilizar o cabelo para interatuar com estes traz uma outra camada da ação, relacionada com o ato de amar e de experimentar o amor. Retomando o pensamento de Sueli Carneiro sobre o constrangimento do direito à autoimagem ou à uma representação positiva, e as limitações daí advindas no que tange aos encontros afetivos e recuperando também a fala de Priscila quando ela comenta que mulheres negras enfrentam um conflito por historicamente não figurarem “como referências de ‘boa aparência’ e ‘beleza’”, processo que dá origem a “feridas incutidas na auto estima desta mulher”, esta performance endereça silenciosamente esta dimensão da capacidade de amar e ser amada, discutida por hooks no referido ensaio. Apesar de hooks se referir a uma realidade experimentada por pessoas afro-americanas, dadas as características da matriz de poder do sistema-mundo moderno colonial de gênero nas Américas e das experiências da negritude na diáspora, suas palavras sobre o ato de amar ressoam também aqui nestas paragens:

Numa sociedade onde prevalece a supremacia dos brancos, a vida dos negros é permeada por questões políticas que explicam a interiorização do racismo e de um sentimento de inferioridade. Esses sistemas de dominação são mais eficazes quando alteram nossa capacidade de querer e de amar. Nós negros temos sido profundamente feridos, como a gente diz, “feridos até o coração”, e essa ferida emocional que carregamos afeta nossa capacidade de sentir e conseqüentemente, de amar. Somos um povo ferido. Feridos naquele lugar que poderia conhecer o amor, que estaria amando. A vontade de amar tem representado um ato de resistência para os Afro-americanos. (hooks, 2006, p.189)

Com a ação Bombril, realizada nos mais distintos contextos – inclusive com a participação de outras mulheres negras²¹³ –, a artista afirma que seu objetivo com o trabalho é que este seja uma voz. Segundo Priscila (2013), a “arte tem o poder de abrir nosso olhar sobre aquilo que nos cerca, sobre nossa sociedade, sobre nosso mundo e fazer com que a gente veja as coisas de forma diferente.”²¹⁴

Minhas afetações com Bombril passam diretamente pelo fato de que sou uma mulher branca numa sociedade racista. Sendo eu uma mulher branca que passou por enormes privilégios ao longo da vida, essa ação me coloca cara a cara com um fato que foi muito presente na fase inicial da minha vida: cresci vendo algumas pessoas muito próximas tratando mulheres negras ou racializadas “quase” como objetos de uso por elas estarem a desempenhar a função de empregadas domésticas da casa. Conforme fui crescendo fui percebendo que havia algo muito errado nisso tudo. Compreendi os mecanismos. Os sadismos velados, o não-lugar que é ser quase-da-família.

Não estou de forma alguma dizendo “percebi as coisas e não sou racista.” Talvez lá atrás, quando eu me dei conta, eu pensasse isso. Passou muito tempo e muitas coisas aconteceram na minha vida pessoal e afetiva. E eu entendi algo mais importante: que o racismo é estrutural e estruturante. Que não estou imune e que nenhuma pessoa branca que possui relações afetivas ou de amizade com pessoas não-brancas está imune a cometer atos racistas. Para ter empatia e tomar atitudes não é preciso, talvez não seja nem mesmo possível, se colocar no lugar do outro. Antes de tudo é preciso saber que você é capaz de cometer violências da mesma ordem, ainda que em graus e contextos distintos, ou até no mesmo contexto.

Nós, pessoas brancas ou socialmente lidas como brancas precisamos perceber que o racismo é um problema nosso. Muito nosso. E temos que ser capazes de elaborar isso, não para tiramos a carteirinha de não-racista, antirracista ou aliada, porque isto não existe integralmente, não é vitalício. Muito pelo contrário. É preciso que sejamos capazes de elaborar isso porque nos beneficiamos dos privilégios materiais e imateriais do racismo diariamente. E enquanto nós seguirmos nos beneficiando sem contestar os mecanismos racistas, sem explicar esse benefício, sem abrir mão destes, estaremos sendo racistas e prejudicando pessoas negras. Aqui é preciso ter cuidado para não sermos *white saviors*, brancos que possuem o complexo de salvadores de pessoas não-brancas “indefesas”, que precisam de sua ajuda. Até porque não se trata de ajuda.

²¹³ Em 2015, Priscila e mais quatro participantes da oficina Identidade e Afrontamento, ministrada pela artista no Museu do Negro, performaram a ação em uma espaço público, numa calçada movimentada de Vitória, em frente ao Museu de Arte de Vitória. Registro da ação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NEfDILF7mOE>

²¹⁴ Citação da artista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsfErSKpunc>

É um trabalho que nos cabe. Como afirma Kilomba (2016), enfrentar o racismo é um processo psicológico que envolve reconhecimento e reparação e não uma questão moral. No que diz respeito às lutas antirracistas, nós faremos um melhor trabalho ficando bem atrás e muito ao lado, do que na frente ou no meio.

É por isso que a performance de Priscila queima. É como sustentar um olhar demorado pro sol do meio-dia. Ou você se cega ou vai estar limpando a retina, para ver melhor. Para se enxergar. Ela não está dizendo a ninguém: ei você, você aí, você mesmo, você é racista. A performance é silenciosa.

Em minha experiência, a demonstração de indignação ante ao racismo já gerou críticas vindas de pessoas que alegam existir um exagero, ou um radicalismo nesse sentimento. A máxima dessas pessoas é que “vemos racismo onde ele não existe”. Ainda que essas situações de discriminação sejam óbvias para aqueles que passam pela experiência, a população negra é compelida a não falar sobre o assunto, a sofrer calada. “Bombрил” é o corpo que se recusa a ser escravizado nesse silêncio. (REZENDE, 2017, n.p.)

Talvez essa ação até afete mais aqueles e aquelas que se veem imunes a ter atitudes racistas. É preciso que a gente se escave, que a gente se questione, diariamente, a todo momento. Onde eu guardo meu racismo? E o que que vou fazer com isso quando eu descobrir? Acho que sua performance é dirigida a nós: aquelas/es que querem fazer algo quando [todas as vezes que] descobrirem.

Carro limpio, conciencia sucia – Nadia Granados – 2013



Figura 25 Carro limpio, conciencia sucia de Nadia Granados, 2013, fotografía de Jorge Peñuela, Bogotá.



Figura 26 - Carro limpio, conciencia sucia de Nadia Granados, 2013, fotografía de Jorge Peñuela, Bogotá.



Figura 27 - Carro limpo, conciencia sucia de Nadia Granados, 2013, fotografia de Jorge Peñuela, Bogotá.

Como é seu nome? E seu sobrenome? E o nome de seus pais? Entende o sentido da palavra revolta? De que coisas foi capaz por amor? Quantos empregos já teve? Está disposta a trabalhar mais tempo do que o acordado? Prefere dar ordens ou recebê-las? Pertence a algum grupo dissidente? Paga aluguel?

Em plena luz do dia numa praça movimentada de Bogotá na avenida sétima, a artéria urbana mais pulsante da cidade, uma mulher de salto alto e moletom verde largo está parada em frente a uma caminhonete 4x4. O carro está completamente imundo, tomado de lama. A praça Santander é onde fica o turístico Museu do Ouro, está rodeada por alguns dos principais bancos e em frente a três das mais importantes Igrejas Católicas de Bogotá – San Francisco, La Tercera e Vera Cruz, todas construídas no período colonial. Ao redor da praça encontram-se ainda a Procuradoria Geral da Nação e algumas importantes empresas privadas como Avianca e El Tiempo. Quem conhece a cidade sabe que a localização da praça que desemboca “en la séptima” é mais que um centro de poder financeiro e marco histórico colonial. Ali reúne-se uma grande heterogeneidade de pessoas: estudantes, turistas, altos executivos/as, comerciantes ambulantes, moradores/as de rua, etc. Nesta praça, carros luxuosos e picapes do

mesmo estilo chegam e saem, de onde desembarcam profissionais que trabalham nos edifícios que rodeiam a praça. De dentro da confortabilidade do carro, com um megafone, um homem bombardeia uma série de perguntas:

Por acaso você tem medo? De que tem medo? Tem medo de engordar? Tem medo de que te saiam as rugas? Qual o nome de seus irmãos? Onde esteve ontem a noite?

A mulher, Nadia Granados, pega um balde cheio de água e de longe joga o líquido no carro. Tira o moletom, está de minissaia branca e blusa regata branca. Começa a limpar o carro com um pano branco e as perguntas feitas pelo homem²¹⁵ de dentro do carro não param:

Poderias vir de minissaia ao escritório todos os dias? Por que não se veste decentemente? O que você acha de nossos governantes? Entendes o sentido da palavra boa educação? Porque se veste com este shorts? Tem experiência profissional anterior?

Ela passa a torcer o pano sujo de lama em cima de si mesma. Respinga lama na blusa, na saia, no corpo, por todas as partes. As perguntas seguem ininterruptas. Com o passar do tempo, a performer deixa de lado o pano e passa a se utilizar do próprio corpo para esfregar o carro e tirar a lama deste. Interpelada por perguntas que muitas vezes se encontram em formulários de imigração e de entrevistas de emprego entrelaçadas com perguntas pessoais que vão do assédio exacerbado ao assédio velado — aquele mais comum, sutil, naturalizado, vivenciado cotidianamente especialmente por mulheres —, a performer segue limpando o carro com movimentos que são ora bruscos ora altamente sensuais e provocativos, parodiando uma coreografia pornô hegemônica.

Quer que eu te amarre? Isso é o que você está buscando? Seria minha escrava sexual? Qual foi seu último emprego? Quer drogas? Você tem drogas? Por que responde sempre dessa maneira? Porque insiste em me culpar? Estaria disposta a trepar com todos seus chefes? Em que momento te ocorreu que isso seria um feminicídio? Quem teve a ideia de dizer que existe machismo aqui? Com quantos homens você já transou? O que foi o pior que já te fizeram? Você gostaria que eu te batesse? Você gosta de sexo anal? Gosta que te fodam até que sangue? Quantas vezes você vai ao banheiro? Você é racista? Chega pontualmente a seus compromissos? Já contraiu doenças venéreas? Sífilis? Aids? Gonorreia? Você gosta de me ver com mal humor? Quantos quilos já perdeu esta semana?²¹⁶

²¹⁵ Seu colaborador nesta versão foi Maurício Lopez Arenas.

²¹⁶ Todas as citações deste texto “sem referência” são fragmentos do discurso proferido por meio do megafone pelo colaborador de Nadia, que permanece dentro do carro.

Durante a limpeza, ela vai ficando imunda. Sobe em cima do carro, o limpa em distintas posições, ângulos, se pendura de ponta cabeça. Desde o princípio, ela vai tirando aos poucos as peças de roupa, uma por uma, enquanto segue realizando a ação sem responder a nenhuma das perguntas. Também, num gesto seco e direto tira a peruca de cabelos longos, lisos e escuros. Revela uma cabeça raspada nas laterais, com um pouco mais de cabelo no meio, como um estilo moicano, pouco “feminino”.²¹⁷ Segue realizando a limpeza com o próprio corpo, até que termina completamente nua. O carro está limpo, ela imunda. Joga o balde com o resto da água em si mesma. Para diante do carro, encarando-o. Um homem se aproxima com um grande saco de lixo preto, enfia sobre a cabeça dela e a carrega até a caçamba do carro. Abre e joga ali o corpo ensacado.²¹⁸

Os elementos básicos desta performance são: o corpo racializado da artista; as roupas brancas e consideradas sensuais; a peruca e o salto alto; a sujeira; o carro como dispositivo da masculinidade e o megafone como amplificador da voz masculina; a série de agressões discursivas com as quais a artista e a maioria das mulheres latinas racializadas se deparam em contextos de migração e de entrevistas de trabalho; o saco de lixo preto; a rua.

A ação *Carro Limpio, Consciencia Sucia* já foi realizada em distintos contextos, como na praça Santander, em Bogotá (2013), Colômbia e em Quebec, no Canadá (2012). Neste último foi realizada no contexto da programação de um festival de performance²¹⁹, dentro de uma garagem, com público de festival de arte. A artista, que trabalha muito com vídeo-performance, também realiza muitas performances na rua. Em seu ensaio para a revista #errata 9, intitulado *Y esa puta que cree, que eso es arte?* (2012), a artista afirma que se interessa por criar estratégias comunicativas que relembrem à comunidade seu direito ao encontro e à desobediência.

É justamente por isso que me parece que este é o tipo de ação que somente encontra seu eixo se é realizada na rua, em um espaço público em que convergem distintos atores sociais. Pessoalmente, me interessam muito trabalhos como este. Apesar de ter sido realizado primeiramente em um contexto artístico específico poderíamos considerar essa ação como um tipo de performance de rua, para a rua, no sentido de que os componentes da ação possuem uma força comunicativa que captura de forma eficaz a atenção da multiplicidade de sujeitos sociais circulando em espaços públicos como o escolhido em Bogotá.

²¹⁷ Jorge Peñuela, que viu a performance ao vivo, comenta que os policiais que estavam na praça não criaram qualquer empecilho durante a realização desta pois estavam convencidos de que Nadia era um homem. Fonte: <http://liberatorio.org/?p=3955>

²¹⁸ O acesso que tive a esta performance se deu por meio de vídeos, fotografias e textos da artista. A versão descrita acima, assim como outras versões feitas em lugares distintos, podem ser visualizadas em seu site: <http://nadiagranados.com/wordpress/2017/12/07/danza-macabra/>

²¹⁹ Trata-se do RIAP - Reencontre Internationale D’Art Performance de Québec.

Diferentemente de outras intervenções de Nadia feitas na rua, esta ação é, digamos assim, mais crua. Por não ter as telas com textos, aparatos tecnológicos geralmente utilizados por Nadia em suas performances, esta ação pode possibilitar uma aproximação mais desprotegida e mais franca com o público. Por um lado é mais "teatral" por conta talvez da peruca que é revelada como artifício e dos gestos exagerados, estereotipados. Por outro, é menos intelectual, menos informatizada, menos digital. Mais artesanal. É uma cena que gera outra qualidade de temperatura na relação com quem se aproxima.

O modo como usa seu corpo de mulher não-branca é outro aspecto forte desta performance, pois Nadia estabelece um jogo com os estereótipos da mulher colombiana/latina lasciva, sexual e sempre disponível. O jogo se dá entre o estereótipo e a violência gerada por este. Porém, nesta ação, Nadia não ocupa o lugar de vítima nem arregimenta críticas às mulheres que fazem uso de uma feminilidade, digamos, hiperbólica. Ao convocar os discursos que foram sendo ditos a ela durante a vida, mesclados com a ilusão ou expectativa que se tem da mulher lasciva ou, também poderíamos dizer, de uma mulher segura de seus desejos, a performer faz eclodir o machismo, o racismo e a discriminação de classe ao qual estão submetidas a maioria das mulheres não-brancas latino-americanas. Conforme vai se desnudando, Nadia também arranca a peruca que lhe conferia uma imagem "mais feminina". O corpo nu erotizado contrasta com o cabelo raspado e o salto-alto.

O carro, neste contexto, é o dispositivo masculino por excelência. Não só por ter um homem dentro deste. Mas por ser uma máquina que remete ao controle e ao poder de se movimentar. Não é à toa que as propagandas de carro são feitas para um público masculino, apesar de usar os corpos de mulheres como iscas. O carro como o poder de ir e vir, como os cavalos da modernidade, máquina que percorre a terra e a conquista. Como prótese do humano, que dissolve as fronteiras entre organismo e máquina. Um carro, mas não qualquer carro: uma caminhonete 4x4 que remete à força de penetrar territórios hostis.

O megafone é uma escolha acertada, pois apesar de ampliar a voz do homem que colabora na ação com Nadia, vincula as agressões e abusos da parte dele à sua corporalidade particular. Não se trata de uma voz em *off*, que vem do além. Remete também à ideia de que os discursos masculinos procuram sempre se impor: seja falando mais alto, seja gritando ou nos interrompendo.

A sujeira remete àquilo que é consequência da conquista forçada. A lama que passa de um objeto a outro, do carro a mulher, remete à feminilidade como algo contaminante e impuro, algo que deve ser usufruído porém eliminado do mundo masculino, remetido pelo carro. A sujeira contrasta inicialmente com as roupas brancas de Nadia. As roupas brancas como signo

de pureza e castidade são curtas e consideradas vulgares, criando uma ambiguidade latente na ação. A peruca, de cabelos escuros, longos e lisos remete à artificialidade da feminilidade e sua construção performática e performativa, assim como o é a masculinidade. O salto alto aparece como elemento de poder, considerado como artifício de sedução feminino.

O saco de lixo comparece como o símbolo da descartabilidade e como manto da morte violenta, planejada. Milhares são as notícias veiculadas pelas mídias, principalmente na América Latina, de mulheres mortas encontradas dentro de sacos de lixo pretos. Segundo dados da ONU Mulheres, a América Latina é a região mais letal do mundo para as mulheres fora das chamadas zonas de guerra. Mesmo com dezoito dos 23 países do continente tendo leis específicas que tipificam e punem o crime de feminicídio, este crime não tem diminuído, muito pelo contrário, os relatórios oficiais de distintos órgãos, como as nações unidas e a organização mundial de saúde, apontam que a violência contra a mulher e o feminicídio avançam numa escalada vertiginosa na região.

Além do que alguns países como a Colômbia, país de origem da artista, possuem algumas especificidades de casos de feminicídio. A ONU Mulheres, após amostragem de estudo de casos de feminicídios tipificados pela “Lei Rosa Elvira Cely”, aponta que no país a maioria destes casos se dá em espaços públicos.²²⁰ O que nos diz que existe muita “convivência” para com casos de violência de gênero seguidas de assassinato nas ruas da Colômbia. De forma que a performance *Carro Limpio, Consciencia Sucia*, realizada neste espaço público específico²²¹ em que convergem poder estatal, financeiro e religioso, além de heterogeneidade de classes, idades, profissões, expõe a chaga aberta das hediondas taxas de violência de gênero²²² na Colômbia, país que tem até lei específica para casos de crimes contra a mulher em que o material utilizado para a violência é o ácido.

Já a série de perguntas elaboradas por Nadia a partir de suas vivências, mescladas com perguntas retiradas de interrogatórios para concessão de visto, entrevistas de emprego e de bolsa de estudos é o elemento que amalgama todos os outros nesta performance. O texto, entrelaçado

²²⁰Fonte: <https://www.eltiempo.com/justicia/cortes/balance-de-onu-mujeres-sobre-la-ley-de-feminicidio-299368>

²²¹ Não trabalhei a dimensão de *site specific* nesta performance de Nadia Granados pois a mesma foi realizada pela primeira vez num espaço de arte, num país diferente e depois foi realizada novamente outras duas vezes nas quais, a meu ver, a carga de *site specific* não estaria tão alta como está nesta, realizada na praça Santander, em Bogotá. Seguramente, o contorno de trabalho de lócus específico poderia ser atribuído a esta apresentação na praça Santander.

²²² Para mais sobre o tema consultar a reportagem de Jineth Bedoya, jornalista colombiana, ela mesma vítima de violência de gênero, tendo sido sequestrada, estuprada e torturada enquanto realizava uma investigação jornalística numa prisão colombiana.

Ver: <https://www.eltiempo.com/vida/mujeres/diez-anos-de-la-ley-contra-el-feminicidio-en-colombia-300492>

de perguntas provenientes de origens e contextos distintos, detona uma série de memórias coletivas inculcadas nos corpos de mulheres, especialmente as latinas, negras, indígenas e racializadas. Porque tem perguntas que não se fariam a uma mulher branca europeia ou estadunidense. Se considerássemos as adaptações do texto feitas quando da realização da performance no Canadá, por exemplo, poderíamos compreender melhor como a interseccionalidade dos marcadores sociais influenciam nas experiências vividas por cada mulher.

As vacas do seu país são loucas?
 Por que você quer viver no Canadá?
 Qual a sua raça?
 Qual seu tipo sanguíneo?
 Você é bi-racial?
 Seus órgãos são saudáveis?
 Entre multiculturalismo e mestiçagem, o que você prefere?

Entremeiam-se questões relativas à precarização do trabalho feminino e do trabalho informal com o imaginário político sobre os estereótipos que pesam sobre as mulheres latinas, negras, indígenas e racializadas. Escancara-se a visão da colonialidade de que os corpos destas mulheres são vistos como meros objetos de prazer e de produção de capital, que podem ser explorados até a última gota de sangue.

O uso, não só da ironia, como também de um certo humor que nunca chega à superfície são ingredientes que agregam potência nesta equação. A gestualidade da Nadia corre o risco de detonar aquele tipo de humor geralmente atrelado aos estereótipos, mas isto não ocorre devido ao contraponto do discurso falado ao megafone. Outro contraponto da ação se dá pela alternância de movimentos ora bruscos, quase agressivos, ora parodiando coreografias pornográficas, no gesto de lavar o carro. Esse gráfico contribui para o curto-circuito de informações oferecidas ao público.

Além de ser tocada pela crítica às agressões, aos abusos psicológicos e físicos que a ação *Carro Limpio, Consciencia Sucia* dispara, uma das razões pelas quais afetivamente sou impactada por esta performance é por considerar que esta traz uma afirmação de que as mulheres podem ser o que quiserem, podemos estar vestidas de forma sensual, sexy ou vulgar sem que isso seja um convite a sofrer assédios, abusos ou violência física e discursiva. Principalmente quando se trata de corpos dissidentes do sistema heteronormativo porque o que se espera de nós é que ocultemos a nossa sexualidade, que evitemos usar certas roupas, que evitemos a sensualidade e todos os códigos atrelados à feminilidade. Porque esse “feminino”

não é para aquelas que escolheram romper com a heterossexualidade compulsória. Em entrevista, ao explicar que seu trabalho é uma subversão dos códigos com os quais nos ensinam a ser mulher, Nadia afirma: “se supõe que nascemos para gostar de homens e para que os façamos gostar de nós. Eu pelo menos não tenho esse interesse”. (GRANADOS, 2012, n.p.)²²³

Essa performance, como outras de Nadia, convoca uma certa “feminilidade subversiva”, como a defendida no livro *Devenir Perra* (2009), da ativista e escritora Itziar Ziga. Essa feminilidade subversiva é uma feminilidade exibicionista e não a imposta, nem a considerada natural e mística por algumas guardiãs de um pálido sagrado feminino. Seguindo as intuições apresentadas no prefácio do livro, essa versão puta da feminilidade não teria nada a ver com um artifício teatral e sim com uma estratégia de luta guerrilheira. Luta que se dá cotidianamente sobretudo nos espaços públicos, como nas ruas. Uma feminilidade que, segundo Virginie Despentes e Paul B. Preciado, que escrevem o prefácio do livro, nada tem a ver com o conceito biopolítico de mulher: “uma feminilidade feita com os detritos do gênero que ficam na lixeira da heterossexualidade normativa”. (DESPENTES & PRECIADO, 2009, p.8) Uma feminilidade muitas vezes vista com maus olhos por outras mulheres, inclusive por mulheres feministas.

Para Nadia Granados, também conhecida como La Fulminante, nosso corpo é nosso primeiro meio de comunicação. Por isso utiliza seu próprio corpo e sua imagem para não precisar usar o de ninguém. A artista tem muita lucidez sobre como, ao longo da história da arte, o corpo da mulher foi usado recorrentemente como objeto de prazer da mirada alheia. Ela entende o corpo como sendo aquilo que temos de mais próximo, de mais familiar, como a dimensão que mais toca ao outro. Por sua experiência na área da comunicação, a artista sabe muito bem como os corpos das mulheres são usados como símbolos ou imagens para vender produtos e ideias. Segundo suas próprias palavras, seu corpo funciona como um catalisador, um detonante de ideias insurrecionais que contribuem para a reflexão sobre um sistema que não funciona. Tendo em conta a história política do narco-militarismo da Colômbia, afirma que em sua cultura há muitas maneiras de exibir violentamente um corpo.

Sem dúvidas a imagem sexual da mulher é um poder que para este projeto eu utilizo de propósito [...]. É como um espectro e eu também me interesso pelos espectros femininos como estas figuras que dão medo, devoradoras de homens, devoradoras de machos [...] e eu acredito que La Fulminante tem muito disso. Um espectro [feminino] não é necessariamente uma doce mulher a espera que a comam, nem uma mulher gostável, pode ser também agressiva e grotesca, que é o que me interessa, então não sinto que seja só sensual, é algo mais chocante. (GRANADOS, 2012, n.p.)

²²³ Todas as vezes que uma citação de Nadia for relativa a 2012 e a fonte não for paginada a referência é: http://confidencialcolombia.com/plastica/una-charla-con-la-fulminante_202296/2012/08/26/

La Fulminante é uma performance persona²²⁴ de Nadia que se vale da feminilidade subversiva, da hipersexualização e da ironia para tratar de questões como misoginia, erotização e humilhação das mulheres latino-americanas racializadas e empobrecidas no contexto da narcopolítica e terrorismo de Estado na Colômbia. De acordo com a artista (2012), as produções audiovisuais colombianas promovem uma cultura narco-militar na qual as mulheres são ou esposas ou prostitutas ou assassinas. Em seus outros projetos, como La Fulminante, ela trata de temas como o direito ao aborto, violência de gênero contra as mulheres e violências exercidas pela Igreja, pelo Estado e pela militarização. Em conjunto, as ações de Nadia como La Fulminante podem ser encaradas como um trabalho de subversão dos usos habituais (masturbatórios) da pornografia, como uma pós-pornografia ou autopornografia.

Em qualquer caso seria importante primeiro nos determos brevemente sobre a noção de pornografia. Segundo Preciado (2008; 2018), podemos entender a pornografia como uma política de segmentação da visibilidade. Política que gera segmentações precisas de espaços públicos e de espaços privados. Porque ao recuperar a emergência da noção de pornografia na modernidade dois são os contextos encontrados pelo filósofo. O primeiro refere-se ao uso da palavra pornografia para aludir às peças, pinturas e esculturas de atos sexuais, encontradas na cidade de Pompéia. Tais peças foram encontradas em distintas partes da cidade, não estavam em lugares reservados a prostíbulos ou a câmeras nupciais. Logo foram confiscadas pelo estado, através da criação de um museu, na tentativa de limitar, mas preservar, a memória histórica de um regime visual de prazer distinto do praticado na modernidade, através da criação de um museu. De acordo com Preciado, o Museu Secreto foi construído através da escavação e seleção destas peças que foram colocadas em local reservado cujo acesso só era permitido aos homens aristocratas, ficando vedado a mulheres, crianças e quaisquer pessoas das classes populares. Daí se desprende que a pornografia é “o braço público de um amplo dispositivo biopolítico de controle e privatização da sexualidade feminina na cidade moderna”. (PRECIADO, 2018, p. 29)

Assim, o filósofo percebe uma regulação política-espacial do olhar, uma regulação de quem pode olhar e de quem pode excitar-se em espaço público, no caso o Museu Secreto, que

²²⁴ Aqui me parece útil a expressão que Guillermo Gómez Peña, um dos fundadores do La Pocha Nostra, usa para se referir às criações performáticas de que ele se vale em suas performances. Não confundir com personagens no sentido teatral clássico. Para um desenvolvimento mais sólido ver segundo capítulo.

era público, porém de acesso restrito. Seu pensamento segue apontando que essa noção de pornografia tal qual foi utilizada pelo discurso museístico e pela história da arte deu brecha a um discurso higienista e de gestão do espaço público feita por arquitetos e sanitaristas que visavam controlar as atividades sexuais em espaços públicos e a presença de mulheres desacompanhadas nestes. Pois logo após a descoberta das ruínas de Pompéia e a criação do museu, o termo pornografia começou a aparecer em dicionários europeus e outros tratados sobre espaço público para se referir “à descrição da prostituição e da vida das prostitutas na cidade como uma questão de higiene pública”. (PRECIADO, 2018, p.28) Tais tratados visavam controlar o lixo, o esgoto, a construção de calçadas, de bordéis estatais e a regulação de serviços sexuais oferecidos fora da instituição do matrimônio.

Neste sentido, uma performance como *Carro Limpio, Consciencia Sucia* faz uma potente articulação entre estes três elementos: o estereótipo da mulher livre e sensual (que mesmo que não seja uma trabalhadora sexual é tida como puta/prostituta), o espaço público e a sujeira, o controle do lixo. A pós-pornografia vem sendo pensada por teóricos/as/es como Preciado como um conjunto de estratégias e intervenções críticas no âmbito da representação para contrapor-se às técnicas “sexopolíticas” modernas de controle e regulação dos corpos, dos espaços, dos prazeres e da visibilidade que daí decorre.

Apesar de muitas conexões serem feitas entre o trabalho de Nadia Granados La Fulminante e a pós-pornografia, existiu já uma certa reticência da artista com este tipo de catalogação. Mas ela irá concordar que talvez o que ela faça possa ser pensado assim, ainda que a princípio sua criação nunca tenha partido dessa ideia de fazer performance ou arte pós-pornô. Nadia (2012) considera o pornô muito mais agressivo que seu próprio trabalho. E aqui chegamos num limiar interessante que me leva a pensar este trabalho através do que a cineasta e pesquisadora Taís Lobo (2014) chamou de autopornografia.

Em uma entrevista de 2012, Nadia afirma que seu interesse artístico inicial destinava-se a investigar o espectro das mulheres que são consideradas devoradoras de homens. E que seu interesse pela pornografia centrava-se na vontade de controlar todo o processo de produção da imagem: em não ser mero objeto a ser fotografado/filmado por outrem. Nadia até reconhece que a matrona do pós-pornô, Annie Sprinkle²²⁵, faz parte de uma de suas influências artísticas.

²²⁵ Atriz pornô, ativista, performer e ex-prostituta norte-americana, conhecida por difundir o termo pós-pornografia, assim como por dar corpo a esta ideia em suas performances. Em sua performance mais conhecida, *A Public Cervix Announcement* (1993) Sprinkle dá uma aula sobre a anatomia dos órgãos reprodutivos femininos. Toma um banho e vestida de camisola curta, meia-calça 7/8 e salto alto, senta-se, abre as pernas, introduz um espéculeto na vagina e convida o público a observar seu colo do útero.

Mas Nadia vem de um contexto social e geopolítico no qual as mulheres “mais livres” são permanentemente taxadas de putas e de loucas.

Eu cresci em um bairro em que te viam passar e te diziam: aí vai a louca, aí vai a puta. Daí é que sai esse [meu] ânimo de transgredir por meio da sexualidade, mais do que ler uns livros porque não sou dessas que vem da teoria e além disso, como estou te dizendo, aqui em Bogotá em qualquer bairro exercer um certo tipo [ter uma certa atitude] em relação a [liberdade] sexual, é que você é uma puta. Então digamos que sim, sou uma puta e daí? E não só uma puta e sim exibicionista, então me olhe porque tenho cabeça, me encare e me escute. (GRANADOS, 2012, n.p.)²²⁶

Então a Colômbia onde Nadia cresceu não é exatamente o mesmo contexto geopolítico e social da Europa e dos Estados Unidos onde as práticas artísticas autodeclaradas como pós-pornografia florescem. A implicação de ser considerada puta na Colômbia com toda carga alimentada pelos regimes de representação lá existentes é muito grave e muito distinta a ter empatia ou afinidade com as prostitutas, com o universo da pornografia ou com a vontade de lidar com questões de sexualidade como ocorre nos contextos onde a arte pós-pornô passou a desenvolver. Ser chamada de puta, ser catalogada e considerada como puta num ambiente historicamente marcado pela colonialidade pode definir muito mais drasticamente a vida de uma mulher. Nestas colocações não há nenhuma inclinação pessoal contra a prostituição, nem contra sua regulamentação legal como profissão, muito pelo contrário, sou a favor desta pauta justamente pois a regulamentação diminui a violência contra as prostitutas. Apenas viso demarcar a diferença entre ser considerada puta e/ou exercer a profissão de puta no "primeiro mundo" (em muitos países “desenvolvidos” a prostituição é, não só descriminalizada, como considerada profissão com direitos assegurados) e sê-lo num contexto geopolítico marcado pela extrema violência narco-militar no qual as vidas que não importam, importam menos ainda que nos países do "primeiro mundo". Não podemos desconsiderar os altos índices de feminicídio nos países da América Latina, onde a colonialidade, a necropolítica e a masculinidade tóxica contribuem sobretudo para as mortes de mulheres não-brancas e de classes populares, mas não só destas.

²²⁶ Tradução minha. No original: Yo crecí en un barrio en el que te veían pasar y te decían “ahí va la loca, ahí va la puta”. De ahí es de donde sale ese ánimo de transgredir por medio de la sexualidad, más que de leerme unos libros, pues no soy de esas que viene de la teoría y más como te digo, acá en Bogotá en cualquier barrio ejercer cierto tipo frente a lo sexual es que eres una puta. Digamos que sí, soy una puta y qué, y no solamente una puta sino exhibicionista, así que mírame porque tengo cabeza, mírame y escúchame. (GRANADOS, 2012, n.p.)

De acordo com Nadia (2012), é importante em sua prática artística reinterpretar aquela enorme quantidade de informação e de códigos de opressão que foram jogados sobre ela desde que nasceu. Considerando o contexto social e as colocações de Nadia, seu trabalho poderia ser pensado também por meio da ideia de autopornografia, no sentido que dá ao termo Taís Lobo, autora de *Antropofagia Icamiaba – Contra-sexualidade e contra-cinema: a autopornografia como subversão política* (2014). Neste livro, Lobo desenvolve uma extensa pesquisa sobre cinema, gênero, pornografia feminista, auto representação e apropriação tecnológica. Para a autora a “autopornografia é uma grafia do corpo e da sexualidade em desconstrução [...] contada por aquelas minorias insubmissas e indóceis que buscam ocupar o espaço público como estratégia e como luta estético-política”. (LOBO, 2014, p.102) Recuperando o sentido e a origem da palavra prostituta, Lobo permite entender como se constrói o entendimento da prostituta como aquela que se dá a ver.

vale ressaltar que o termo prostituta deriva da palavra latina *prostituere*, composta pelos radicais *pro* – antes ou diante – e *statuere* – estacionado, parado, ou colocado – ou seja, trata-se de algo que está à vista, algo que é público. O que tornaria ainda mais subversivo o entendimento do termo pornografia, pois a enunciação desse corpo dissidente, que é o corpo da prostituta, se faria não apenas visível, mas também audível no âmbito do espaço público, modificando estruturalmente sua configuração a partir de uma ocupação enunciativa por mulheres às margem das instituições do casamento e da família. (LOBO, 2014, p. 20)

Seguindo a autora, a autopornografia não seria uma grafia *por* ou *sobre* prostitutas (trabalhadoras sexuais), mas por todas aquelas que se colocam à vista, que percorrem e ocupam a cidade, o espaço público. Creio que o conceito de autopornografia, da maneira como o trabalha Lobo, tem mais respiros, sutilezas e potência de diálogo com obras como as feitas por artistas latinas e racializadas. Nesse sentido, *Carro Limpio, Consciencia Sucia* é um trabalho em que a performer se coloca à vista e ocupa a rua com a intenção de grafar sobre a pele da cidade o direito à desobediência às normas de gênero, questionando criticamente os códigos normativos da feminilidade que, inevitavelmente, contribuem para a perpetuação das violências contra as mulheres e demais corpos sexo-dissidentes.

gordura trans – Miro Spinelli – 2014



Figura 28 - Gordura Trans de Miro Spinelli, 2018, fotografia de Francisco Costa, Rio de Janeiro.

Um corpo gordo nu com barba e seios está parado diante de nós e nos olha. Perto de si, está um determinado material gorduroso, gordurosíssimo. Hoje pode ser manteiga, mas uma vez foi banha de porco. Como também já foi sebo de boi. Já foi graxa, gordura vegetal hydrogenada, óleo de soja, óleo de babaçu, margarina, azeite de oliva, maionese, spray culinário e dendê. Miro Spinelli está de pé, no centro do espaço escolhido para a ação. O público entra, se acomoda. Com calma, mas sem rodeios, Miro pega o material gorduroso. Olha demoradamente para cada pessoa presente. Usando suas próprias mãos, unta-se inteiro, deixando a gordura cobrir completamente seu corpo. Se o material é líquido começa a deixar escorrer desde o topo de sua cabeça. Dendê na cabeça, cinco garrafas aquele dia: o líquido vermelho-alaranjado atinge sua testa branca. Logo cobre os olhos. Escorre pelo nariz, boca, também pelas orelhas, pelo ombro, pelas costas. Atinge os seios, passa pelos braços, mãos, passa pela barriga, atinge o sexo, as nádegas, as coxas, escorre pela canela, batata da perna, tornozelo, peito do pé, dedos, chão. Com a ajuda das mãos, Miro vai espalhando mais ainda a

gordura por todo seu corpo. Pele e pelos cobertos. Esgotadas todas as garrafas, ou todos os tabletes, começa a dar pequenos passos. De quando em quando passa a mão nos olhos, tirando um pouco do excesso. Durante todo o tempo olha para as pessoas que vivenciam a performance. Olha no olho. O chão onde pisa está completamente molhado, engordurado, escorregadio. Perigoso. Fica de cócoras, deita no chão. Rola no chão. Lambuza-se com a gordura que escorreu de si. E que invadiu o espaço.

Nesta ação, destacam-se a economia de materiais e a desaceleração total da ficcionalidade e da narrativa. É importante notar que, geralmente, somente um dos materiais gordurosos citados acima é usado em cada apresentação, com exceção das ações em que Miro combinou duas gorduras, como quando utilizou óleo de soja seguido de óleo de babaçu, quando utilizou azeite de oliva seguido de dendê e quando utilizou manteiga também seguido de dendê.²²⁷

Assim, os materiais da ação são: o corpo do performer, a gordura e a gordofobia correlata, o espaço. Nesta ação de Miro ele faz correr um programa subterrâneo, que é sua ênfase na troca de olhares com o público. Com exceção da primeira realização desta ação, em que Miro utilizava um maiô, já que a ação se dava dentro de um ônibus municipal, na qual a gordura lhe era despejada por um colega, dali em diante Miro passou a realizar a ação sempre fazendo uso da nudez e realizando o engorduramento sozinho. Estes dados são relevantes porque não só apontam para um ganho de agência do artista, como também porque alteram bastante a gama de interpretações que podem ser feitas sobre a ação.

Com a série de performances *Gordura trans*, Miro – ao evidenciar as particularidades do seu corpo por meio da nudez – entrelaça simultaneamente questões relativas à gordofobia, à transfobia e à misoginia. Não se trata somente de um corpo gordo. Nem de um corpo de mulher nem de um corpo de homem, se estes são entendidos na lógica das ficções somáticas binárias. Ali estão os seios, que nos remetem a um corpo considerado feminino pelos discursos médico-jurídicos.²²⁸ Mas ali também está a barba expressiva, associada com o corpo masculino viril. Um corpo trans que tem nos sussurrado: "transição é sempre". (SPINELLI, 2018,p.31)

²²⁷ Para maiores detalhamentos quanto aos materiais usados, quando e onde ver o site do artista: <https://www.mirospinelli.com/gordura-trans-trans-fat>

²²⁸ Algumas pessoas trans como o artista Miro Spinelli contestam o espectro binário de gênero. Como apontado no início do texto, a ideia de que só existem dois sexos, que seriam opostos, de onde derivariam dois gêneros, também opostos, sendo que o homem é o masculino e a mulher, o feminino, é altamente contestada por estudos feministas, interseccionais e trans. De acordo com Conceição Nogueira não se deve nem mesmo considerar o gênero como um atributo individual, pois que “ele não existe nas pessoas e sim nas relações sociais”. (Nogueira, 2013, p. 228)

Um corpo gordo que *curto-circuita* a lógica heteropatriarcal normativa. Miro diz que tomou a decisão de não mais se cobrir. Em suas próprias palavras, busca utilizar “catalisadores simples para fazer brotar nossos desejos e pisotear junto com a gordura vegetal que escorreu a culpa que carregamos junto com o peso da nossa massa corporal”. (SPINELLI, 2014, n.p)

A série de performances intitulada *gordura trans #* começou a ser desenvolvida em 2014²²⁹ e já ocorreu em distintos contextos artísticos. Nas diferentes cidades em que realizou a performance, Miro utilizou gorduras que tinham uma importância significativa para o contexto geopolítico e cultural, como no caso de *gordura trans # 13 / gordura localizada #5*, realizada em Cuiabá, em que usou óleo de soja e óleo de babaçu.²³⁰ Devido ao uso de um óleo culturalmente conhecido pela população local, a ação dialoga também com a política econômica capitalista e com a tentativa de epistemicídio de saberes tradicionais de matrizes afro e indígenas que ocorrem devido à deslegitimação dos conhecimentos nativos e a imposição/subvenção de certos produtos pelo mercado.

Em suas reflexões críticas, Miro mostra que para nossa sociedade, em geral, “o corpo gordo é, para todos os efeitos, um corpo indesejável. Está categoricamente instituído que desejar um corpo gordo para si ou desejar eroticamente o corpo gordo de outro é uma espécie de fetiche patológico”.²³¹ Sua ação nos revela nossas tentativas de alcançar um padrão estético normativo, seja de gênero ou de ideal de beleza. É um convite feito pela vulnerabilidade com a qual se coloca o performer e seu programa para que deixemos escorrer nossas culpas e nossos medos diversos de desejar.

Para mim é isso que acontece na performance – um tipo de jogo reflexivo de afetos. Ao mesmo tempo que os olhares e a presença do público interferem diretamente na minha performatividade corpórea, também o meu corpo oferece um espelho ao outro, que é levado a reelaborar suas percepções políticas sobre o corpo [que se encontra] diante deles e sobre si mesmos. (SPINELLI, 2018, p. 19)

²²⁹ Segundo Miro (2018), a performance começou a ser desenvolvida no contexto de uma oficina de criação desenvolvida por Fernanda Magalhães, artista brasileira que também lida com a exposição do corpo gordo por meio da nudez. Outra referência importante para seu trabalho é a performance *Pancake* (2001), de Márcia X, performer brasileira muito ativa nos anos de 1980 até seu falecimento, cujo trabalho artístico merece ser amplamente conhecido.

²³⁰ Cada um dos já citados materiais foi usado em uma das ações da série. São eles: gordura vegetal hidrogenada, graxa azul, manteiga, spray culinário, banha, manteiga de amendoim, óleo de soja, margarina, maionese, sebo bovino e azeite de oliva. A nomenclatura gordura localizada ocorre quando Miro escolhe a gordura em estreita relação com o contexto geopolítico onde realiza a ação.

²³¹ As citações que aparecem neste parágrafo foram retiradas de um texto de autoria de Miro Spinelli e Ricardo Nolasco. O mesmo pode ser consultado em: <http://gordura-trans.tumblr.com/>

Uma das perguntas que movem Miro é “o que acontece quando o *freak* olha de volta? Quando seu olhar para o observador se torna um dado ativo, seu estatuto de abjeção permanece funcional?”. (SPINELLI, 2018, p. 45) Sua suspeita é que o estatuto de abjeção vai desmoronando através da sustentação e do intercâmbio das miradas. Olhar diretamente para o público é, segundo o performer, um gesto central desta ação.²³²

Deixo-me penetrar pelo olhar das outras e, ao fazê-lo, divido com elas a responsabilidade pelo acontecimento performativo e pelo meu corpo, como ele é percebido e pelos discursos e práticas em grande parte violentos que recaem sobre ele enquanto corpo gordo transmasculino. (SPINELLI, 2018, p. 17)

Por estar nu e por apontar que a nudez do corpo gordo porta uma carga de vulnerabilidade diferenciada – pois o corpo gordo é aquele que geralmente é impelido a não se mostrar, a cobrir-se sempre e a esconder sua gordura –, Miro afirma que a procura pelo olhar do público “é uma espécie de convite de reconfiguração da percepção do corpo. É como se eu dissesse ‘estou diante de você, nu e coberto de gordura, como nos relacionamos a partir daqui, agora que você pode ver este corpo?’ ”. (SPINELLI, 2018, p. 16)

Parece-me que ambos temos grandes afinidades com a ideia de que a performance permanece. A arte da performance faz um trabalho sutilíssimo que pode possibilitar a ativação das marcas, ruínas, escombros e feridas sociais. E isso ocorre mais frequentemente quando há uma convocação do corpo da/o/e performer como agenciador dos discursos cênicos da performance. Este jogo reflexivo dos afetos do qual Miro fala tem a ver com isso.

Acho que a gente acredita mais na carne que no osso né, Miro? Ou talvez não tanto mais, mas tanto quanto. Me refiro aqui àquela problemática levantada por Rebecca Schneider, na qual de certa forma ela compara o arquivo com os ossos e a performance com a carne. O osso sendo aquilo que fica, seria o responsável por transmitir memória e certificação de que a carne um dia existiu. A performance sendo a carne, por ser viva, efêmera, relacional.

Em *Da Abertura à despossessão: uma performance escrita em cinco movimentos* (2018) ao refletir sobre isso você diz que essa proposição “permite que pensemos o corpo como arquivo da memória coletiva e, ainda, a performance como modo de acessar aquelas memórias sem documentação correspondente, mas que se manifestam através de reaparições no corpo

²³² Desde *Inventário* (2012), sua primeira performance, Miro experimenta estados sensoriais em que o olhar direto, a mirada sustentada para o público, é um elemento importantíssimo.

relacional.” (SPINELLI, 2018,p. 25) E você também diz que apesar de sentir muito prazer ao realizar a ação, você está ativando memórias íntimas por vezes dolorosas. Essas memórias íntimas acessadas por meio da performance podem ser também de quem está como espectadora, concorda?

Ao recordar as vezes que vi *Gordura Trans* e ao te ler quando você nos fala em auto implicação, em cuidado mútuo, na captura da afetividade pelos sistemas de opressão, em responsabilidade afetiva e coletiva sobre as feridas estruturais, eu senti que poderia compartilhar algumas memórias pessoais de marcas subjetivas, que estão longe de serem feridas sociais, mas foi sua performance que me levou a entender corporalmente certas coisas.

No dia do meu aniversário de treze anos sai com um short e uma blusinha azul curta, que aparecia o umbigo. Estava num parque de diversão comemorando com minha família e mais duas amigas que eram muito mas muito magras, pele e ossos. Tinha uma delas que era muito preocupada em seguir magra, magérrima. Após bastante tempo de comemoração, eu estava super feliz e estava saindo de um dos brinquedos. Lembro exatamente da minha felicidade naquele momento, eu estava sorrindo abertamente. E aí um cara me gritou bem alto: FEIA. Olhei bem para os olhos dele enquanto ele gritava. E logo desviei o olhar com muita, mas muita vergonha mesmo. Pode parecer bobo pra quem lê, mas aquilo me nocauteou. Principalmente porque aquilo foi público. Porque minhas amigas ouviram. Ele não me gritou “gorda”. Nem “porque você estava com essa barriga de fora, sua gorda?” Ele só gritou “feia”.

Eu que estava com estas duas amigas magérrimas e que todo mundo dizia pra elas que por isso deviam ser modelos, entendi que se ele havia me chamado de feia era porque eu estava com a barriga de fora. E como eu não era uma tábua e como eu estava sorrindo, ele se sentiu no direito de me atacar. Nessa época, eu passei a jantar somente uma folha de alface. Só uma folha de alface com azeite e sal. Era isso que eu comia à noite. Também cortei radicalmente o chocolate, a carne e o refrigerante. E flertei com mecanismos radicais de emagrecimento.

Isso não é jamais uma comparação do tipo: olha eu sei o que você sente. De forma alguma. Se compartilho isso, sabendo das diferenças entre nossos corpos, sendo eu o que se considera “uma mulher cis” racializada como branca e dentro dos padrões do peso considerado “ideal”, é somente porque esse é um entulho meu que sua ação me fez revisitar, e entender algo que eu nunca tinha entendido dessa historinha.

Lembro de escolher a blusinha azul pra usar naquele dia com tanta vontade de usar ela, eu estava muito feliz. Porque eu estava literalmente num dia de celebrar a minha vida. E naquele exato momento em que ele me sentenciou como feia eu estava no auge da felicidade do dia, e estava sorrindo. De certa forma, hoje eu leio essa experiência assim: exibir seu próprio corpo

da maneira que você se sente confortável, usar seu próprio corpo da forma que melhor lhe convém, comemorar sua vida do jeito que te dá mais prazer, e fazer isso tudo sorrindo... Que a gente seja feliz com o corpo que a gente tem e exiba, mostre publicamente a nossa alegria em ser como somos, isso é intolerável para muitos.

Minha autoestima, meu amor próprio, minha capacidade de ver meu corpo pela minha própria mirada, de amar meu corpo, isso tudo foi drasticamente afetado naquele momento. Ao ponto de eu só ter conseguido falar sobre isso novamente agora, 20 anos depois. Não se trata de uma ferida social, não foi uma violência que colocou em risco minha possibilidade de vida, como são as violências sofridas por pessoas trans cotidianamente. Nem as violências e *bullyings* contra pessoas gordas e todo processo depressivo que isto acarreta. Meu desejo aqui não é colocar essa minha historinha como similar às de experiências vivenciadas por outras pessoas. Mas dizer que, a partir da sua ação, eu compreendi algo desse meu entulho que eu nunca tinha compreendido antes. Racionalmente, teoricamente, eu já tinha a compreensão do que tinha acontecido. Mas corporal e afetivamente, isso só se completou ao ver sua ação, a forma como você dispõe as forças que agencia com a performance.

Porque eu haveria de precisar de coragem? É corajoso o fato deste corpo existir no mundo sem se envergonhar de si? A constatação de coragem é uma afirmação que deflagra a normatividade no olhar de quem a observa. (SPINELLI, 2018, p. 46)

Ao buscar sinais de confirmação de uma adequação à uma corporeidade masculina ou feminina, normativa, o público se frustra. Como podemos raspar nossas retinas e (des)ver o que a sociedade heterocentrada e cisnormativa nos ensinou a enxergar como corpos abjetos ou monstruosos?

Com *Gordura Trans*, eu sinto como uma dupla corrente elétrica que percorre meu corpo em dois sentidos opostos que se encontram: é, ao mesmo tempo, um tapa na cara e um carinho. É aquilo, você nos olha. Tem algo de austero nessa performance. Austero no rigor e na seriedade do programa. É uma ação austera no sentido de que não é adocicada. É uma ação séria, mas não é distante. É aderente e penetrante. Ao estar diante de *gordura trans # 13 / gordura localizada #5*, lá em Mato Grosso, me percorreu novamente essa dupla corrente elétrica, outra camada das ambiguidades convocadas nesta ação.

Falo de carinho porque penso em cuidado. Ali está o corpo fora dos tristes padrões normativos impossíveis, e a sua mirada que diante da crueza da ação se torna ponte, passagem

para a localização da interpelação entre os corpos, entre seu corpo e o corpos das espectadoras. Como estamos diante de uma performance em que há uma desaceleração da ficção e da narratividade, como não há “personagem”, a opção pelo olhar direto, demorado e direcionado a cada participante desloca esse corpo do lugar de o/a/bjeto, inserindo assim uma quebra nas dinâmicas de objetificação e exotização. Com o olhar podemos fazer muitas coisas. Podemos até segurar um corpo, impedir que este caia, que se machuque – como você mesmo respondeu para a mulher que após a performance *gordura trans # 13 / gordura localizada #5* lhe disse “meu desejo era te segurar para que você não caísse” (SPINELLI, 2018, p.17).²³³

Sobre o poder que tem a mirada em situações de performance em que há desaceleração de ficção, narrativa e ausência de personagem (FABIÃO, 2008), principalmente quando se trata de um corpo considerado abjeto e monstruoso pelos padrões normativos, penso na reconexão do discurso com o corpo. Não se trata aqui necessariamente de discurso verbal. Performances como esta que optam pela ausência de discurso verbal e cujo principal registro discursivo está no enlace entre a imagem e o corpo vivo, que sua e “odoriza” o espaço, realizam algo importante ao se valerem da mirada como ferramenta de trabalho.

Porque nas condições atuais da vida, em tempos de capitalismo financeiro e digital, de campanhas eleitorais feitas por *WhatsApp* e por *fake news*, de governo por *twitter* e de sensibilidade-emojicons, sem contar o banho semiótico levado a cabo há anos pela televisão ligada vinte e quatro horas por dia não temos tempo para a reflexão e também não temos corpo. Vivemos imersos em uma sociedade ocularcêntrica na qual tudo é imagem, mas o olhar é oco. É oco porque eu vejo o outro, mas o olhar daquele que eu vejo não volta sobre mim. Nestes tempos quase não há a aderência e a penetração que você nos propõe no seu encontro com os materiais gordurosos que utiliza. Porque você se engaja ali com os materiais que usa, um engajamento molecular, poroso. Nestes tempos que vivemos não há tempo para porosidade nem para a coabitação corpórea. O efeito patológico destes tempos é o esfacelamento de qualquer empatia com o corpo do outro. *Gordura trans* me alerta para a potência da porosidade. Penso numa resposta que Miro me deu quando lhe perguntei o que ele achava da ideia de corpo-encruzilhada, como ele via isso no âmbito da performance:

Pensando na performance e no que aconteceu com meu corpo enquanto ela acontecia, eu poderia dizer que o corpo vira uma encruzilhada entre ele próprio e o corpo do outro [...]. Durante a ação, sinto-me negociando naquele momento a minha própria existência (a existência do meu corpo) no espaço com aquelas

²³³ Para um desenvolvimento mais elaborado sobre esta performance ver a dissertação de Spinelli, intitulada *Da Abertura a desposseção: uma performance em cinco movimentos* (2018), defendida no PPGAC/UFRJ.

peessoas, de forma muito direta. Ele [o corpo] talvez se torne uma encruzilhada, entre o olhar do outro e ele próprio que olha de volta. (SPINELLI, 2016, n.p.).

No dia em que Miro Spinelli e Michelle Mattiuzzi realizaram *Merci Beaucoup, Blanco!* e *Gordura trans* um de frente para o outro no Parque Lage, no Rio de Janeiro, percebi que apesar de que a mirada é um elemento importante para Miro – assim como para Michelle e para muitas/es/os performers – em ocasiões em que Miro despeja a gordura na cabeça, como foi o caso deste dia, em que ambos despejaram uma garrafa inteira de dendê – um na cabeça do outro –, a mirada é como que dificultada, pois o líquido gorduroso escorre pelos olhos. Neste caso, me parecia interessante que após toda a ação ser realizada com um olhar bem vivo e direcionado, ao final era difícil para eles abrirem os olhos. Como se após esse tempo alargado de contato com o olhar dos outros fosse quase imperativo olhar pra dentro. Silenciar estas pontes de conexão e buscar outras qualidades do ver. Por isso, naquele momento, eu refletia que estes trabalhos são do tipo que nos ensinam a ver. Um ver que significa cuidar. Um ver que significa encontrar. É um ver que significa atentar-se. E o que encontramos ao nos colocarmos diante destes gestos? Para o que atentamos ao nos colocarmos diante destes programas performativos? Do que cuidamos nestes encontros com seus conjuros imagéticos e suas formas de intensificação do tempo?

Sinto que a questão das performances em que o corpo é o suporte e o eixo em torno do qual a ação se des/dobra está mesmo na encruzilhada, que é um trabalho de encruzas, um trabalho que só se completa no entrecruzamento de mundos de quem faz e de quem assiste ou participa. Mas ao dizer que se completa no cruzamento, não quero dizer que acaba ali porque sei, como você também sabe, Miro, que a performance permanece, reverbera e ricocheteia. Que bom que você insiste em que a gente se olhe.



Figura 29 - Gordura Trans de Miro Spinelli, 2018, fotografia de Francisco Costa, Rio de Janeiro.

Estados Unidos No Existe – Daniel B. Coleman Chávez – 2015



Figura 30 - Estados Unidos No Existe de Daniel B. Coleman Chávez, 2015, fotografia de José Martínez, Chiapas.

No sul do México, em uma cidadezinha colonial conhecida como San Cristóbal de las Casas, no interior de uma casa de pedra com largas portas de madeira, vemos um jovem de corpo magro, cabeça raspada, calça jeans e uma camiseta com a frase Estados Unidos No Existe. A camiseta é preta, as letras são brancas. É uma camiseta simples, sem refinamento, destas faça-você-mesmo ou impressa em gráficas. As letras são grandes, as palavras tomam toda a camiseta. As letras, meio toscas, mas padronizadas, lembram letreiros que anunciam o ponto demarcador de uma cidade, como é comum em várias cidades dos Estados Unidos da América. O rosto de Daniel B. Coleman Chávez é parcialmente visto, já que nos olhos possui uma venda feita com um *paliacate* vermelho desbotado. Ele está sentado e ao seu lado esquerdo há uma cadeira simples de madeira que serve de apoio a um quadro branco, como estes quadros de aviso. Neste estão pregadas duas largas tiras de papel, ocupando toda sua longitude. Do lado direito, um banco de madeira serve de apoio a um par de luvas cirúrgicas brancas.

As pessoas presentes são convidadas a escutar seu coração e desenhar o gráfico das batidas. Uma a uma, as pessoas se aproximam do performer, abaixam-se para conseguirem apoiar-se em seu peito e ouvir as batidas de seu coração. Após o momento da escuta, se dirigem ao quadro branco e com uma caneta inventam no papel um gráfico que dê conta de materializar o ritmo do coração que escutaram. Um eletrocardiograma artesanal. Em um momento de intervalo, Daniel tira dos olhos o lenço, um elemento do vestuário mexicano conhecido como *paliacate*, e toma um trago de tequila. Conversa informalmente com algumas pessoas do público que se dirigem a ele. Tranquilamente responde a uma interpelação do público e volta a se vender-se. Os dois últimos que se aproximam para escutar seu coração são homens bem distintos nos traços, nas vestimentas e nas atitudes. O penúltimo é um homem branco que se aproxima agitado, se abaixa e se dá conta de que seu chapéu dificulta que encoste sua cabeça no peito de Daniel. O retira e volta a tentar escutar o coração do artista. Vai ao quadro ao lado e desenha o que escutou. O último é um homem com traços indígenas evidentes. É mais doce que o penúltimo. Se aproxima com calma, toca as mãos do performer com as suas mãos, se abaixa e se demora um pouco mais na escuta. Termina, vai ao quadro e contribui com o que escutou do coração de Daniel.

Daniel, ainda sentado, tira a camiseta e revela seios pequenos. Se vira de costas e tira o *paliacate* que lhe vendada os olhos. Vemos os contornos de um mapa tatuado por toda a extensão das suas costas. Parece uma inversão das Américas, a Latina em cima e a do Norte embaixo. Um colaborador previamente convocado pelo artista se aproxima e veste as luvas brancas em suas próprias mãos. Pega um bisturi que estava junto às luvas, se agacha de frente para as costas de Daniel e olha o quadro do eletrocardiograma coletivo. Localiza no mapa tatuado nas costas do artista a fronteira que até 1848 dividia o México dos Estados Unidos e começa a reproduzir na carne o gráfico do ritmo do coração. Começados os primeiros cortes, Daniel se remexe de dor. O corte contínuo jorra sangue. Quando acaba, o colaborador passa a mão por sobre todo o corte e, como consequência, o sangue que escorria se espalha pelos dois lados da fronteira.²³⁴

Os elementos que se destacam nesta ação se articulam em torno da especificidade corporal, da história e das experiências vividas por Daniel, pessoa transmasculina com descendência afro-americana e Cherokee por um lado e irlandesa por outro. Nascido em San José, Califórnia (EUA), o artista foi criado como sendo uma mulher – sexo que lhe foi

²³⁴ O acesso que tive a esta performance se deu por meio de vídeo, fotografias, textos e conversas com o artista.

designado ao nascer – de cor²³⁵ e indígena, com bastante orgulho. A diáspora está marcada em seu corpo de muitas formas: também na diáspora “do binarismo colonial ocidental de gênero e suas subseqüentes sexualidades” (CHÁVEZ, 2015, p. 83). Se define como uma pessoa transgênero não-binária em intensa experimentação de sua transmasculinidade afro e indígena. Para ele, sua transmasculinidade é uma transgressão da masculinidade hegemônica.

O enlaçamento de pertencimentos raciais e étnicos em seu corpo impede que este seja visto como uma tela em branco. Sua corporalidade é marcada por implicações coloniais, mas também por um processo de “re-existência através de um andar descolonial e descolonizante que nos devolve (descendentes indígenas e afrodescendentes) a nossos corpos, nossos seres e espíritos e que nos afasta de imposições coloniais ocularcentradas onde só somos se somos vistos, identificados e classificados”. (CHÁVEZ, 2015, p. 84) Sua *corporalidad en fluxus*²³⁶ é uma tela tridimensional onde pulsa um coração que se oferece à escuta. Sabendo ou não de partes de sua história de vida, o público se encontra com um corpo racializado em processo de transição sem destino final, ainda que talvez isso não seja evidente para muitos.

O lenço vermelho, *un paliacate rojo*, que utiliza para vendar-se, é uma peça arraigada nas tradições culturais mexicanas. Durante a performance, quando após um trago de tequila Daniel prepara-se para vendar-se novamente, um dos espectadores destaca que aquele se trata de um paliacate antigo, de algodão, diferente dos que se fazem atualmente, sintéticos. O paliacate é utilizado por distintas classes sociais no México. É uma peça importante no vestiário de pessoas campesinas, utilizado para secar o suor do rosto, colocado entre o chapéu e a cabeça ou também entre o corpo e as camisas sociais. Desde o século XVIII há pinturas de personagens históricos mexicanos que utilizavam o lenço, o que prova que a peça é utilizada há pelo menos mais de três séculos.

Duas são as origens atribuídas à nomeação deste tipo de lenço como “paliacate”: algumas fontes atestam que o lenço largo com padronagem amarela específica tem este nome por ser oriundo de uma antiga cidade indiana que tinha praticamente o mesmo nome, Paliacat. Nesta cidade, Portugal teria fundado um entreposto comercial em 1502. Um século depois, a

²³⁵ Nos Estados Unidos, a expressão “mulheres de cor” era utilizada para referir-se a mulheres negras, afrodescendentes e racializadas. Porém, como aponta Cherríe Moraga no já clássico livro *Esta puente, mi espalda: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (1988) a partir dos anos 1970 as mulheres de ascendência asiática, latino-americana, indígenas e africanas passaram também a reivindicar o termo “mulheres de cor” como um termo de identificação política para se distinguirem da cultura dominante. Assim reconhecia-se o status de colonização que compartilhavam com outras mulheres de cor ao redor do mundo. (MORAGA, 1988)

²³⁶ Ver depoimento do artista para a Hysteria Revista, disponível em: <https://hysteria.mx/fotoperformance-decolonial-x-1-transgresiones-transfeministas-desde-abya-yala-con-amor/#prettyPhoto>

cidade teria sido ocupada pela Holanda e em 1825 pela Inglaterra. Um dos produtos principais produzidos em Paliacat seriam os tais lenços largos com a mesma padronagem amarela, cujo uso se popularizou e se difundiu no México quando este ainda era colônia espanhola. Outras fontes, como o Dicionário da Real Academia Espanhola (RAE), afirmam que a palavra paliacate vem de *palyacatl* cuja origem seria o náhuatl, língua asteca que devido à extensão do Império Asteca era falada não só no México como em outros territórios mesoamericanos antes da invasão colonial. Esta última versão tem sido bem contestada devido à comprovação de que Palicat, na Índia produzia lenços similares. A legitimação do Dicionário da Real Academia Espanhola sobre a etimologia da palavra não deixa de ser uma questão complexa de hispanização, tradução/traição interessante. Entretanto, o que interessa é que se trata de um objeto em que contradição e mescla de origens de contextos coloniais distintos – como a colonização da Índia cujos produtos foram alvo do mercado colonial e a colonização dos povos originários das Américas, como os Astecas habitantes do que é hoje México e Meso-América – o torna um símbolo singular tanto da colonização/opressão, quanto da resistência.

Isto porque os paliacates também são os lenços utilizados pelos/as/es zapatistas do Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). O Zapatismo,²³⁷ movimento social de povos originários/índigenas, é um dos mais importantes movimentos sociais do século XX. De certa forma, suas origens remontam à revolta mexicana do início do último século no sul do México. Ao longo do século, o movimento se reformulou e voltou a ganhar força dos anos 1980 em diante, tendo feito uma importante aparição pública e midiática em 1 de janeiro de 1994, em contraposição ao *North American Free Trade Agreement* (NAFTA), acordo proposto pelos EUA ao México e ao Canadá. O NAFTA empreenderia mudanças que precarizariam diretamente as populações indígenas, por exemplo aprovando a venda dos *ejidos*, terras indígenas coletivas. O (re)surgimento do EZLN em 1994 posiciona o zapatismo como movimento social no amplo contexto internacional de lutas contra a globalização e o capitalismo. Suas propostas de autonomia frente ao estado mexicano com a auto-organização social e política, conhecida como *los caracoles*, rejeitando a tutela do governo sobre aspectos da vida como saúde, educação, cultura e territorialidade, são reconhecidas mundialmente e inspiram muitos outros movimentos sociais, como os próprios feminismos descoloniais.²³⁸ Os

²³⁷ Não possuo conhecimento profundo sobre o tema, porém Daniel B. Coleman Chávez alerta em sua tese de doutorado para uma complexa e tensa relação entre integrantes do zapatismo e afrodescendentes no México. Para mais informações ver: *Intimacies of un-becoming: oral history performances and mujeres afrodescendientes in San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México* (2017).

²³⁸ Sobre o assunto ver: *Más Allá del Feminismo: caminos para andar* (2014), organizado por Mária Millán.

paliacates se tornaram símbolos da luta zapatista²³⁹ e, quando utilizados no rosto para encobrir parte deste, são amplamente associados a esta luta e às suas prerrogativas autonomistas. Mas o lenço zapatista cobre nariz e boca. O utilizado por Daniel na ação cobre os olhos, optando por não utilizar o sobre valorado sentido da visão.

A camiseta *Estados Unidos No Existe* utilizada na performance é uma criação da artista porto-riquenha Marina Barsy. A informalidade e tosquice da composição contrastam com o texto que nega a existência do país que se configura como a maior potência imperialista do mundo, responsável por financiar golpes militares em governos democraticamente eleitos, por promover armamento de guerra a países em conflito armado, entre outros crimes autorizados pelo capitalismo selvagem. O texto da camiseta é o discurso verbal mais pungente desta performance e serve de guia para reflexões sobre que outras coisas não existem. Ou também: que outras coisas se impõe com tamanha violência para afirmar sua existência?

O público, com sua disponibilidade e criatividade, é elemento sensível e estruturante da obra. Antes de marcar que certas fronteiras não existem, ou melhor, que para existir tiveram que impor-se com violências físicas, letais e psicológicas, é preciso que nos escutemos. Que façamos um esforço de buscar outros posicionamentos corporais para que outras coisas possam ser escutadas.

As batidas de seu coração são um elemento invisível, mas que será materializado. Atestam que o corpo que se escuta está vivo. Apesar de todas as adversidades, está vivo. As batidas, ou *latidos*, como se diz em espanhol, falam diretamente a cada espectador, como se fosse uma mensagem particular com endereço certo. Como os batimentos cardíacos são ondas de frequência mutáveis podem ser lentos dependendo de como está o artista ou de como a pessoa se aproxima dele, mesmo que ele não esteja vendo quem é quem. Ou podem estar acelerados dependendo da atitude de aproximação da pessoa ou de alguma sensação de nervosismo e apreensão pela dor que chegará.

O eletrocardiograma coletivo e artesanal, realizado por pessoas do público, é um material poético potente da ação. O artista não leva para cena um aparelho de eletrocardiograma utilizado na medicina ocidental para medir as batidas do coração. Isto não significa, obviamente, uma negação da importância deste aparelho nem um rechaço completo à medicina ocidental. Mas o fato de pedir que cada pessoa escute seu coração e desenhe os ritmos das

²³⁹ Como qualquer movimento social, o zapatismo e o EZLN possuem muitas complexidades e contradições. Entretanto, sempre se destaca a participação e o poder de decisão das mulheres na luta zapatista. Um desenvolvimento mais coeso da luta e do movimento zapatista pode ser encontrado em: *Mulheres zapatistas: poderes e saberes. Uma análise das reivindicações das mulheres indígenas mexicanas na luta por seus direitos – anos 1990*. (NASCIMENTO, 2012)

batidas que escutam nos aponta uma busca por outras formas de cura, outras compreensões de saúde e de bem-estar. Remete a possibilidades de cuidado comunal: estado de atenção, cooperação e escuta da comunidade frente a cada corpo individual.

A tequila, que Daniel bebe num dado intervalo das escutas, é uma bebida mexicana tradicional. O fato de bebê-la e compartilhar com o público me leva a pensar numa mobilização de modificações corporais sutis que podem ser experimentadas por cada corpo presente.

O conhecimento técnico e corporal do colaborador José Martinez/El Chester, que é tatuador e *body piercer*, também é um elemento chave desta ação. Daniel não convida qualquer pessoa do público para realizar o corte na fronteira e assim materializar o sangue e a dor sentidos em ambos os lados da linha fictícia que divide os territórios. As luvas brancas que utiliza, apesar de serem materiais utilizados em contextos de modificações corporais comuns como tatuagens e piercings, também poderiam remeter à atitudes assépticas por medo de contaminação do “outro” e à limpeza étnica que se realiza em contextos de invasões coloniais e disputas de territórios, como é o caso do que ocorre/ocorreu na fronteira do México com os Estados Unidos.

O mapa tatuado no corpo de Daniel também é estruturante da obra, uma vez que a escarificação será feita nele, sangrando a parte da fronteira onde se dividem México e Estados Unidos. O território considerado atualmente sul dos Estados Unidos pertencia ao México até 1848, quando teve fim a Guerra Mexicano-Americana. A guerra começa em 1846 provocada pelos ideais do Destino Manifesto, que basicamente dizia que os Estados Unidos possuíam o direito, dado por ninguém mais ninguém menos que *deus*, de ocupar e “civilizar” toda a América. Os Estados Unidos possuíam esse projeto conhecido como Marcha Para o Oeste com o objetivo de alcançar o oceano pacífico e se apropriar da riqueza de terras alheias. De acordo com o performer, o mapa que leva tatuado nas costas é inspirado na obra *Latino/a America*, do artista mexicano Pedro Lasch, um trabalho sobre as imigrações ilegais feitas por latinos/as/es para os EUA. O mapa de Daniel fora tatuado pelo mesmo colaborador/tatuador em uma outra ação performática, em 2014.²⁴⁰ Mas, pelo desenho do mapa das Américas tatuado estar invertido, diferentemente dos mapas de Lash, este nos remete também à obra *América Invertida*

²⁴⁰ Segundo Violeta Pavão, artista, performer e pesquisadora que abordou no mestrado parte das performances de Daniel, a tatuagem da América invertida foi feita na ação *Otredades: Cartografia Corporal 1.0* (2014) a América Latina e América do Norte, marcando o fluxo de sua vida fronteiriça. O norte está incluído, mas de cabeça para baixo ----- desfazer e refazer o arquivo. Foram duas horas de duração e as pessoas que assistiam tocavam Daniel ajudando a sanar a dor. Enquanto a ação era realizada, havia projeções com fotografias de *La Bestia* – como é conhecido os trens de carga por onde migrantes sobem para atravessar fronteiras. Durante a performance, as imagens projetadas eram da fronteira de Guatemala e México (Chiapas). Sonhos da Latino América – super politizar esta acción. Ficção do mapa que dirige nossos pensamentos e projeções borrando as histórias de máxima recriminação dos lugares periféricos. (PAVÃO, 2017, p.120)

(1943), do artista uruguaio Joaquín Torres-García e sua proposta de uma *Escuela del Sur* afirmando que “*nuestro norte es el sur*”.

A escarificação nos convoca a pensar na dor vivida pelos povos originários ao terem seus territórios saqueados e divididos sem levar em conta suas autodeterminações como sociedades com organizações próprias. Como nos comenta Gloria Anzaldúa, habitante deste violento espaço intersticial, “a fronteira EUA-México *es una herida abierta* onde o terceiro mundo arranha o primeiro e sangra. E antes de que uma cicatriz consolide sua hemorragia de novo, o sangue de dois mundos funde um terceiro país – uma fronteira cultural” (ANZALDÚA, 2012, p. 25)²⁴¹

A escarificação também nos lança na espiral de resistência – corporal e espiritual – que os povos diaspóricos e seus descendentes tão bem navegam. De igual maneira convoca as marcas rituais que muitas necessitamos empreender para fortalecer nossos corpos. Através da escarificação, o artista materializa, faz visível e tangível os derramamentos de sangue ocorridos em cada fronteira geográfica. Segundo Daniel, a escarificação é “recebida onde os Estados Unidos da América terminam e Abya Yala (Latino América) começa”.²⁴² Sabendo das atrocidades históricas cometidas pelos Estados Unidos com relação às pessoas do país vizinho e tendo em mente que justamente esta parte que hoje é considerada território dos EUA (1.300.000 quilômetros quadrados) era território mexicano até os anos de 1848, quando findou a guerra entre os dois países, a performance *Estados Unidos No Existe* faz surgir e sangrar a fenda material e subjetiva cavada para separar e enfraquecer os laços afetivos entre famílias e culturas que habitam esse imenso espaço liminar.

A queima do passaporte estadunidense com o qual Daniel fecha esta performance reúne três materiais: barro, fogo e papel. O barro está no pote de cerâmica rústica. O fogo é trazido à cena por um isqueiro azul, simples, do tipo encontrado em qualquer esquina. O papel está no passaporte, páginas e páginas que acolhem carimbos e tinta que permitem ou não que uma fronteira seja cruzada sem risco eminente de vida no cruzar da linha.

²⁴¹ Tradução minha. No original: The Us-Mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms its hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country – a border culture. (ANZALDÚA, 2012, p.25)

²⁴² Tradução minha. No original: recibo una escarificación dónde los EEUU termina y Abya Yala (Latinoamérica) empieza. Citação do artista colhida do seu *website* <https://www.danielbcoleman.com> Em 2018 Daniel reformulou seu site, tirando do ar todas as referências a suas performances anteriores a 2017. A descrição, sinopse e demais dados sobre esta performance haviam sido previamente copiados por mim, assim como salvei a única imagem da ação que o artista dispunha em seu site. Quando tentei acessar novamente o site para seguir pesquisando sobre esta obra e me dei conta de que o mesmo tinha sido retirado do ar. Entrei pessoalmente em contato com o artista que gentilmente me cedeu acesso ao vídeo da performance para servir de material a esta pesquisa, uma vez que não estive na realização da performance ao vivo.

Esta performance, realizada em San Cristóbal de Las Casa, no estado de Chiapas, território em que o movimento zapatista segue em plena efervescência, corrobora com prerrogativas de autonomia e soberania territorial e corporal frente aos neocolonialismos e à colonialidade do poder, do saber, do ser e do gênero. Principalmente porque quem a realiza é Daniel, que naquele momento havia feito uma opção por deixar os EUA e ir viver num território latino-americano. Ao refletir sobre esta ação o artista diz:

Como descendente dos Cherokee, meu sangue pertencente ao lugar onde nasci, América do Norte, é indígena. Para nós, a América do Norte é conhecida como a ilha das tartarugas. Nesta obra, rechaço a noção “estados unidos” – é um lugar fictício imperial e colonial.²⁴³ (CHÁVEZ, 2015, n.p)

Estados Unidos No Existe não é uma negação infantil sobre a existência do país como nação imperial e colonizadora de tantos territórios, sejam eles próximos ou não das fronteiras do que hoje é o país. É uma ação ritual que contribui para os processos de descolonização da memória e das histórias roubadas pela colonialidade do poder e do saber – tanto de Daniel quanto das demais pessoas que assistem à ação.

Em entrevista para a rádio *Beyond the Binary* (2013),²⁴⁴ o artista afirma que grande parte de seu trabalho é baseada em dimensões do ritual e de espiritualidade, sem conexão com marcos religiosos. Neste rito performático, o artista nos convida a escutar seu coração e a acompanhá-lo na dor e no reconhecimento de sua travessia de regresso a suas múltiplas raízes. Apesar de ter nascido nos sul dos Estados Unidos, justamente no território que antes pertencia ao México, a família do seu pai de onde vem sua ascendência Cherokee é composta também de uma diáspora latino-americana vinda da Colômbia e do Equador, territórios nos quais seus ancestrais chegaram devido à diáspora africana no contexto do sequestro de pessoas para a escravização nas Américas. Sobre optar por viver, performar e ser pedagogo em San Cristóbal, no ensaio *Notas para corazonar el corazón del performance como una práctica pedagógica decolonial* (2017) o artista diz:

²⁴³ Tradução minha. No original: Como descendiente de los Cherokee, mi única sangre perteneciente al lugar en donde nací, Norteamérica, es indígena. Para nosotrxs, Norteamérica se conoce como Isla de las Tortugas. En esta pieza, rechazo la noción de los "estados unidos"-- es un lugar ficticio imperial y colonial. Esta citação foi retirada do antigo website do artista.

²⁴⁴ A entrevista pode ser conferida em: <https://www.youtube.com/watch?v=kBAXJNW2HpQ>

Olhando para esta selva verde me dou conta de que vou recoletando pedaços da minha alma [...] Chiapas acabou sendo um lar, um repouso, um lócus de enunciação geopolítica, uma geopolítica que atravessa minha vida. É desde este território que anuncio e contemplo minha práxis. E é deste este território que teço um projeto de vida com rebeldias. Rebeldias que correm contra a prudência da profissionalização disfarçada de superioridade moral, tanto na arte como na academia. Meu desejo, ao invés de constantemente confrontar os poderes opressores e violentos (o qual é desgastante e distrai do trabalho) é construir um caminho outro.²⁴⁵ (CHÁVEZ, 2017, p. 466)

Pensando em suas imbricações entre performer e pedagogo, as proposições artísticas de Daniel que muitas vezes possuem um caráter ritualístico com manejo da dor e do sangue frente a uma audiência, como no caso de *Estados Unidos No Existe*, estão conectadas com uma “travessia de regresso ao corpo como lar e como centro”. (CHÁVEZ, 2015)

Acompanhei um pouco o processo de germinação desta ação. Em março de 2015 estávamos juntos em Barcelona, dando uma oficina de sete dias com o *La Pocha Nostra*, no contexto do Programa de Estudos Independentes (PEI) do Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Dois anos antes, eu havia defendido meu mestrado naquele mesmo programa, com uma pesquisa sobre o projeto pedagógico do *La Pocha Nostra*. No desenvolvimento da pesquisa, conversando com Paul B. Preciado, meu orientador na época, pensamos que como desenvolvimento da minha investigação poderíamos convidar o *La Pocha Nostra* para ministrar uma oficina para alunas/os/es do PEI, como parte das atividades do programa que se propunha a pensar a história política do corpo em aliança com teorias críticas e museísticas. A oficina de 2013 foi muito mobilizadora para todas/os/es nós no sentido de encarnar e localizar no corpo as teorias estudadas. Tal foi o impacto que Preciado convidou o *La Pocha Nostra* a participar como colaboradores do próximo programa, que iniciaria em 2014. Assim, em 2015 regressei a Barcelona para oferecermos esta oficina naquele contexto.

Houve uma convocatória pública e a oficina foi aberta a outras pessoas que não somente alunas/os/es do mestrado. Assim, a artista Marina Barys que não cursava o PEI participou da oficina. Após uma semana de convivência intensa, ela presenteou Daniel com a camiseta *Estados Unidos No Existe*. Ela é de Porto Rico, ilha caribenha que é considerada um “estado

²⁴⁵ Tradução minha. No original: Mirando estas selvas verdes me doy cuenta que en este lugar voy recolectando pedazos de mi alma. [...] Chiapas terminó siendo un hogar, un reposo, un locus de enunciaci3n geopolítica, una geopolítica que atraviesa mi vida. Es desde este territorio que anuncio y contemplo mi praxis. Y es desde este territorio que tejo un proyecto de vida con rebeldías. Rebeldías que corren en contra de la prudencia de la “profesionalizaci3n” disfrazada de superioridad moral, tanto en el arte como en la academia. Mi deseo, en lugar de constantemente confrontar los poderes opresores y violentos (lo cual es desgastante y distrae del trabajo), es construir un camino otro. (CHÁVEZ, 2017, p.466).

associado” dos Estados Unidos. Porto Rico havia sido colonizado pela Espanha, mas Estados Unidos tomou a ilha para si em 1898. De certa forma Porto Rico é uma colônia dos EUA, porém a nomenclatura de “país associado” faz dessa relação algo mais “aceitável”. Não por acaso, Marina possui uma tatuagem que toma toda a extensão de suas costas onde se lê, com letras garrafais *COLONIA*.

Após uma semana intensa de oficina, apresentamos o resultado do processo numa performance chamada *Ejercicios para artistas rebeldes*. Nesta performance tratávamos das diversas formas de censura. Nesta, meu ato foi dar corpo a uma espécie de santa profana do aborto livre. Meus materiais eram uma máscara de espelhos, meu próprio corpo, minha pele, minha dor e minha autonomia para senti-la, meu desejo-manifesto de que o aborto fosse livre e vinte e cinco agulhas. Recebi em meu ventre uma escarificação-manifesto na qual a artista e tatuadora Caro Ley marcava com as 25 agulhas e muita ternura radical a ideia de que o aborto deve ser legalizado, seguro e gratuito. A escarificação-manifesto foi feita através do procedimento da tatuagem mas sem o uso de tinta o que faz com que esta desapareça dentro de algumas semanas. A escarificação cobrava sentido para que eu pudesse marcar em meu corpo uma afirmação que desse conta dos processos traumáticos que eu havia passado por conta de querer interromper duas gravidezes.²⁴⁶

Naquelas semanas em que estivemos convivendo diariamente conversamos muito sobre o que a dor auto-infligida, como em tatuagens ou escarificações, quando realizadas em público – sem que tenha caráter religioso ou sacrificial – é capaz de proporcionar. E sobre o uso de nossos corpos como nossas bússolas, balsas, plataformas de travessia para navegar a existência que queremos ter. Após alguns meses, Daniel realizou a ação *Estados Unidos No Existe*. Sobre suas decisões estético-políticas de trabalhar com a dor, o performer afirma que uma leitura fácil seria relacionar a dor com traumas ou sadomasoquismo. Daniel pensa a dor mais como fonte de cura e de cuidado do corpo:

descolonizar o uso da dor em performance significa pensar desde as vísceras. É romper com a noção de que a pele é uma superfície e de vê-la em sua porosidade.[...] Pode a dor corporal no corpo individual-social ser uma fonte para processar uma dor coletiva? Pode a dor abrir portas para sanações múltiplas? Estas perguntas são perguntas abertas que me encaminham nestes

²⁴⁶ No artigo *Espaço para abortar: produção de resistência e outras bruxarias*, estes pontos são desenvolvidos com mais atenção: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/1466008353lugar%20comum%20resistencia%20feminista_FINAL.pdf

processos de performance. Uma das minhas maiores professoras na vida tem sido a dor. (CHÁVEZ, 2017, p.474- 478)²⁴⁷

A dor auto-infligida e consentida, provocada durante uma performance pode ser também um processo de aprendizagem em direção ao que Daniel chama de soberania corporal. Em *Devenir Performerx: Hacia una Erótica Soberana Descolonial Niizh Manitoag* (2015), Daniel reflete sobre a potência da performance de abrir um espaço interno no qual buscar nossas aspirações e desejos mais íntimos, desde onde lutar por uma soberania corporal. “A soberania corporal encarnada desde uma corporalidade em performance funciona como um incêndio que coloca fogo nas capacidades de uma soberania erótica em quem está no entorno. Aí está o trabalho político.” (CHÁVEZ, 2015, p. 92)²⁴⁸

Ao trazer aqui esta história do meu breve processo de acompanhamento da germinação desta performance não há nenhuma intenção em afirmar que a escarificação performática que fiz ou a simples camiseta recebida de presente foram os detonadores desta performance de Daniel. O artista possui um caminho singular no qual vem experimentando com a dor auto-infligida para materializar poeticamente problemáticas em torno da colonialidade e do terrorismo de Estado.²⁴⁹ Se convoco lembranças do que ocorreu meses antes da realização de *Estados Unidos No Existe*, de momentos em que nos acompanhamos bem como lembranças de nossas conversas e trocas é no sentido de observar como estavam afinados nossos usos do corpo e nossas intuições sobre o que pode a performance.

Ambos somos interessados em performance e pedagogias radicais, insurgentes ou desobedientes, conectadas com teorias feministas descoloniais, para que os usos do corpo em performance possam ser um regresso ao corpo como lar e como centro. E neste sentido, a ideia de corpo-encruzilhada é útil para pensarmos como funcionam nossas memórias e experiências de vidas atreladas à nossas marcas corporais, sempre atentas a forma como o sistema-mundo moderno/colonial classifica e posiciona os corpos em sua matriz de poder.

²⁴⁷ Tradução minha. No original: Descolonizar el uso del dolor en performances, entonces, significa pensar desde las vísceras. Es romper con la noción de que la piel es una superficie y verla más bien en toda su porosidad. ¿Puede el dolor corporal en el cuerpo individual-social ser una fuente para procesar un dolor colectivo?, ¿puede el dolor abrir puertas de sanaciones múltiples? Estas preguntas son preguntas abiertas que me encaminan en estos procesos de performance. Encuentro que uno de mis maestros más grandes de la vida ha sido el dolor. (CHÁVEZ, 2017, p.474- 478)

²⁴⁸ Tradução minha. No original: La soberanía corporal encarnada desde una corporalidad en performance funciona como un incendio que prende fuego a las capacidades de una erótica soberana en lxs de nuestro entorno. Allí esta el trabajo político. (CHÁVEZ, 2015, p. 92)

²⁴⁹ É o caso da ação *Ayotzinapa quisieron enterrarnos*, que pode ser visualizada em <https://vimeo.com/113031080>

Como intelectual militante, ativista, *performerx* e pedagogo, Daniel está interessado em *corazonar* a prática da performance e em “dar afetividade à inteligência” (CHÁVEZ, 2017, p. 472) Segundo ele, *corazonar* a performance seria decidir atuar e criar desde onde somos tocados pelo mundo. Suas palavras, suas performances e práxis políticas do cotidiano nos lançam na busca de abertura desse corpo-encruzilhada. Na abertura e na sanção coletiva das feridas, pois elas nunca são individuais ou apenas autobiográficas.

Abrir o corpo é abrir a alma também quando permitimos que estas partes estejam em sintonia. Então, ao mover o corpo a aprender outro limite de dor e capacidade de sentir, transmitir e canalizar, a tarefa interna do *performerx* é voltar a fechar. Voltar a fechar nunca é voltar atrás. (CHÁVEZ, 2017, p. 479)²⁵⁰

²⁵⁰ Tradução minha. No original: Abrir el cuerpo es abrir el alma también cuando permitimos que estas partes estén en sintonía. Entonces, al mover el cuerpo a aprender otro límite de dolor y capacidad de sentir, transmitir y canalizar, la tarea del *performerx* desde adentro es volver a cerrar. Volver a cerrar nunca es volver atrás. (CHÁVEZ, 2017, p. 479)

UTE(A)RUS – Dani d'Emília – 2017



Figura 31 UTE(A)RUS de Dani d'Emília, 2017, fotografia de Pedro Braga, Porto Alegre.

Sob uma plataforma branca um corpo não-binário branco, vestida com cores brancas, numa galeria com paredes brancas. Ao seu lado esquerdo uma mesinha, branca, com um vidro transparente, com um líquido e um útero dentro. Logo ela se aproximará do vidro e retirará o útero. O cheiro de formol toma o espaço. Durante as 34 horas seguintes passará a sustentar seu útero em distintas partes do corpo. Sentirá seu peso. Construirá com ele imagens, gestos. Sem controle autônomo do tempo, Dani d'Emília apenas está ali, com seu útero nas mãos. Na cabeça. Nas costas.

A cada hora, um risco é marcado. Riscos marcados de cor preta no espaço cênico branco. Quem o faz é uma colaboradora. É assim que, de uma em uma hora, a performer vai tendo uma vaga ideia do tempo. Os riscos parecem ser como aqueles marcados por quem conta os dias na prisão. Durante as 34 horas a performer apenas bebe água, e come ovos cozidos. A colaboradora Natália Meneguzzi, que a acompanha de perto durante as 34 horas repõe os ovos e a água quando há necessidade. Também Natália só se alimentou de água e ovos cozidos durante todo o tempo. Dani e Natália não se conheciam antes daquele dia.²⁵¹ Ao longo do tempo em que vai descascando e comendo os ovos cozidos, as cascas dos mesmos vão caindo sob a plataforma branca. Após as primeiras 24 horas, Dani escreve com os pedacinhos das cascas a palavra HOY. No dia seguinte junta mais algumas cascas e forma a palavra SOY. E já no fim surge a palavra LIBRE.

Durante um dia e dez horas a artista experimentou estar apenas ali com seu útero nas mãos. Na cabeça. Nas costas. Fazia ações e construía imagens nas quais congelava por uns instantes, como no *frame* de um sonho.

Há algo mais íntimo, por assim dizer, do que estar na companhia de um órgão reprodutivo que tem altíssima valorização no mercado e nas políticas heterossexuais? Me parece que com a ação *U TE(A)R US* somos convidadas a um longo gesto de intimidade política.

O branco das paredes, o branco da roupa que Dani usa, o branco do banquinho de madeira, o branco da plataforma onde ocorre toda a ação, o cheiro do formol: elementos que emparelham o espaço expositivo da galeria com um espaço hospitalar. Como os hospitais, muitas vezes, as galerias são mesmo assépticas.

²⁵¹ Destaco que durante as 34h nem Dani, nem Natália saíram do espaço cênico, a não ser para ir ao banheiro. Por um acaso do destino, a colaboradora foi Natália, pois um imprevisto impediu Maria Luiza Madureira, amiga escalada inicialmente para fazer o acompanhamento da ação solicitado por Dani, de fazê-lo. Maria Luiza acionou então sua amiga Natália e lhe pediu para estar em seu lugar. Natália, sem nunca antes ter visto Dani, topou embarcar nessa jornada. Tanto Maria Luiza Madureira quanto Natália Meneguzzi são artistas.

Os elementos desta performance são o corpo da artista, um corpo considerado pela matriz de poder do sistema moderno colonial de gênero como sendo de mulher branca e seu útero, medindo 15 cm e pesando 1kg, que fora retirado em uma cirurgia dois meses antes.²⁵² Outro material determinante da ação é o tempo, que será distendido, esculpido e dilatado durante um dia e dez horas. Uma hora para cada ano que a performer conviveu com seu útero internamente. A água tomada pela artista, os ovos e as luvas cirúrgicas também são elementos materiais da ação. Todos estes elementos alinhavados com o corpo, as vivências, as memórias, os conhecimentos, os saberes e as indagações da performer compõem um plano imagético tridimensional, silencioso e onírico.

Tendo convivido com este órgão considerado “feminino” por 34 anos de sua vida, ao retirá-lo do corpo, nos propõe, com a performance *UTE(A)R US*, uma forma de reflexão crítica, visual e sensorial sobre os significados atrelados, imbricados – e conseqüentemente incorporados – aos corpos que são marcados pela heteronorma como corpos de mulher, corpos femininos.

Apesar do título em inglês dado à ação remeter diretamente ao útero, a forma com que é grafado sugere duas outras possibilidades. Considerando que em inglês, na forma coloquial da era digital *U* é frequentemente usado no lugar de *you/você*, que *tear* pode ser traduzido como rasgar, destruir, dividir e que *us* quer dizer nós, o título da performance, *UTE(A)R US* faz alusão a: você nos rasga/ você nos destrói/ você nos divide. Em inglês a palavra *tear*, quando empregada como substantivo e não como verbo, também significa lágrima.

Uma ação singela sobre carregar um útero. Sobre sentir o peso dele. O peso histórico e o peso material. Sobre a loucura que é ter um útero em tempos de medicina e sociedade cisheteronormativos. Sobre a afirmação essencialista e sentenciamento conservador de que é assim que se gera vida. É assim, também. Mas não é só assim.

Segundo Preciado, (2008) o útero é um espaço político usado para legitimar o que o autor chama de “divisão gestacional do trabalho”, para opor-se à clássica interpretação marxista conhecida como “divisão sexual do trabalho”. A ideia é chamar atenção para o fato de que a clássica análise de divisão sexual do trabalho está centrada na capacidade gestacional ou reprodutiva dos corpos que têm úteros fertilizáveis e não de quaisquer corpos de mulheres. A suposta diferença sexual usada para segmentar o trabalho produtivo

²⁵² A performance *UTE(A)RUS* ocorreu nos dias 18 e 19 de Março de 2017, na galeria Península, em Porto Alegre. O acesso que tive a esta performance se deu por meio de fotografias, textos e conversas com a artista. Para mais informações ver site da artista: <https://danidemilia.com/2017/04/30/u-tear-us/>

do trabalho reprodutivo faz com que coincidam a ideia universal de mulher – e o gênero feminino – e o corpo com útero fertilizável capaz de reprodução sexual. Seria preciso lembrar que esta coincidência não é mera causalidade? A relação entre feminilidade e reprodução não é simétrica, nem linear. Existem “bio-mulheres”²⁵³ que não nasceram com útero, outras que tiveram/quiseram retirar tal órgão e ainda outras que possuem úteros inférteis. Além do que, em países como o nosso, em que a prática do aborto é criminalizada, o corpo com útero fertilizável se reduz “a uma máquina de reprodução de trabalho”. (FEDERICI, 2013, p. 199)

Com esta ação, Dani d’Emília (2017) está propondo que embarquemos consigo numa jornada para “sentipensar”²⁵⁴ os significados que social e moralmente estão imbricados “no corpo da mulher” (que se assume que é um corpo com útero, e que este útero é fertilizável). Assim como para *pensasentir* as fendas de outros possíveis. Estamos sendo incentivadas a desabituar convicções, morais, certezas e verdades carregadas por séculos.

É um convite a desconstruir o conceito abstrato e político de mulher e a heteronormatividade que lhe é atribuída. E se d’Emília não se identificasse como sendo mulher? E se não se identificasse com o binarismo de gênero que institui que só existem dois gêneros, um masculino e outro feminino, que se atribuem naturalmente a dois tipos de anatomia política, a saber uma que possui um pênis e outra que possui uma vagina? E se, por acaso, mesmo que se identificasse como sendo do gênero feminino não pensasse em utilizar o útero para fins reprodutivos?

Durante anos eu me perguntava qual era seu propósito, para além das narrativas cisheteropatriarcais que me invadiam. Um dia descobri que meu útero estava

²⁵³ Termo utilizada por Paul B. Preciado para denominar as pessoas que se identificam com o sexo que lhes foi assignado ao nascer, além de ironicamente sublinhar a ideia de que o gênero feminino corresponderia àqueles corpos que nasceram com vagina.

²⁵⁴ A expressão sentipensar vem sendo amplamente utilizada nos movimentos e ativismos de(s)coloniais. Conforme o antropólogo colombiano Arturo Escobar (2015), o sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (1987) escuta de um pescador de San Benito Abab, em Sucre: “nós atuamos com o coração mas também usamos a cabeça, quando combinamos as duas coisas somos sentipensantes”. Para Escobar a expressão constitui o princípio da vida para comunidades da costa caribenha colombiana que vivem em beiras de rios e implicaria a arte de viver e pensar com o coração e a mente. Dois anos depois a expressão sentipensamento foi utilizada pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano no *Libro de los abrazos* (1989), e se popularizou:

¿Para qué escribe uno, si no es para juntar sus pedazos?

Desde que entramos en la escuela o la iglesia, la educación nos descuartiza: nos enseña a divorciar el alma del cuerpo y la razón del corazón.

Sabios doctores de Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra sentipensante para definir el lenguaje que dice la verdad.

crecendo e que já havia se expandido até o tamanho de uma gravidez de 4 meses. Eu estava grávida de mim mesmxx. Minha própria narrativa dissidente havia se materializado dentro de mim sob a forma de um tumor benigno. Com meu útero pari minha própria lucidez quanto aos caminhos de minha *politicapoética* física e emocional. Descobri que transcorporalmente meu útero e eu somos muito mais poderosxs e geradorxs. Sem descendentes genéticos – e como parte de famílias *cuir* expandidas e tentaculares – seguiremos nutrindo uma vida de amor radicalmente expandido, para todo sempre. (d’EMÍLIA, 2017, n.p.)²⁵⁵

Dentre a gama de questões levantadas nesta performance, criada e realizada em 2017, encontra-se ainda a problematização do corpo saudável versus o corpo doente, patologizado. O poder do diagnóstico e da legislação sobre que corpos estão doentes, ou quais corpos devem ser “interferidos” em decorrência de “anormalidades” estão nas mãos da ciência, da medicina e da lei, que não são conhecimentos neutros, muito pelo contrário. Ao saber do diagnóstico do tumor benigno, Dani conta que passou a questionar ainda mais o que era a maternidade.

Existem outras maternidades possíveis a que podemos ter acesso, outras narrativas de parir que nos façam a vida mais vivível, a nós que não nos identificamos com narrativas hegemônicas? O que significa parir? Jamais tive a fantasia heteronormativa de ser mãe e nem me identifico completamente como mulher mas sentia como se estivesse grávida de algo e me dei conta de que era de meu próprio útero, que havia outras possibilidades de viver meu corpo. (d’EMÍLIA apud GARCIA, 2018, n.p.)²⁵⁶

Seguindo seu próprio pensamento, existem diversas doenças subvalorizadas que são geradas pela lógica heteropatriarcal e heteronormativa que podem acabar adoecendo corpos cujos desejos não cabem dentro desta lógica. Como pode ser delicada e ambígua a nossa relação com nossos úteros, nós, mulheres lésbicas, bissexuais, homens trans, corpos não binários... Dani, por exemplo, se define como sendo uma pessoa lésbica não-binária para quem a maternidade sempre foi algo que racionalmente parecia impossível de justificar ou de ocorrer.

²⁵⁵ Reflexão da artista, que pode ser encontrada em seu site:

<https://danidemilia.com/senti-pensares-uterinos-transcorporales/>

²⁵⁶ Tradução minha. No original: ¿Existen otras maternidades posibles a las que podemos acceder, otras narrativas que parir y que nos hagan la vida más vivible a las personas que no nos identificamos con narrativas hegemónicas? ¿Qué significa parir? Jamás he tenido la fantasía heteronormativa de ser madre ni me he identificado del todo como mujer, pero me sentía como si estuviera embarazada de algo y me di cuenta de que era de mi propio útero, que había otras posibilidades de vivir mi cuerpo”. (d’EMÍLIA apud GARCÍA, 2018, n.p.). Esta reflexão se encontra disponível em: <http://theobjective.com/further/arte-y-enfermedad-desmontando-el-cuerpo-enfermo/>

²⁵⁷ Podemos, através de atos de imaginação política incorporada, recuperar a agência sobre nossas narrativas de vida?

Se meu corpo é um produto e um produtor de códigos e de ideologias, como eu poderia viver este processo de transformação como um ato de imaginação política incorporada? Era muito nítido que a experiência que eu estava vivendo era permeada por uma série de saberes e poderes que iam muito além do meu corpo individual. Eu passei um ano investigando essas contradições... comecei a buscar ferramentas artísticas e epistêmicas que me permitissem sentir agência, que me permitissem (des)aprender, que me ajudassem a interromper a cadeia de produção de normatividade hegemônica e inventar outras narrativas para meu corpo e minha relações. (d'EMÍLIA, 2018, n.p.)

Devido ao controle da autonomia sobre nossas vidas reprodutivas operados pelo patriarcado capitalista colonial que usurpou o útero e o transformou numa máquina de reprodução estatal, é compreensível que este órgão tenha alçado o posto de sagrado e suprasumo do feminino. Após a pretensa revolução sexual nos anos 1960 e 1970 e as mudanças comportamentais daí decorrentes, após o rompimento da relação direta entre sexo e reprodução aprovada de forma massiva pela indústria farmacológica via pílula anticoncepcional,²⁵⁸ seguir cultuando o útero como o sagrado templo feminino é muito (hetero)centramento.

Sabe, Dani, eu tenho até vergonha de reconhecer isso, mas quando eu era criança eu não acreditava que tivessem mulheres casadas que não quisessem ser mães (e claro, mulher casada era só casada com homem). Eu tinha uma inabalável certeza interna de que havia algo errado, ou ela ou o marido eram inférteis. Tamanha é a (hetero)doutrinação a que estamos expostas

²⁵⁷ De acordo com d'Emília, por ser pessoa “branca, ítalo-brasileira, lésbica não-binária, num mundo extra populoso, a maternidade biológica sempre foi percebida como algo que não era para mim, já que racionalmente parecia impossível de justificar isto e acidentalmente improvável de ocorrer.” (d'EMÍLIA, 2018) No original: “as a white, non-binary lesbian in an already overpopulated world, biological motherhood has always felt like something that was not for me, since 'rationally' it seemed impossible to justify it, and 'accidentally' unlikely to live it.”

²⁵⁸ Vale frisar que a pílula anticoncepcional é inventada a princípio no marco de um viés racista e eugenista. Sintetizada a partir de moléculas de progesterona em laboratório nos EUA em 1951, foi sendo “incrementada” ao longo dos anos e começou a ser comercializada no final da década de 1950. A história da pílula anticoncepcional está intimamente conectada a uma investigação experimental de procriação para famílias brancas estadunidenses, que eram estéreis. Além disso, uma vez sintetizada a molécula e havendo a necessidade da mesma ser aprovada pela agência americana de controle de fármacos e alimentos (FDA), ela foi testada não só em mulheres internadas em hospitais psiquiátricos de Massachusetts, como também em mulheres empobrecidas de Porto Rico, a princípio sem que seus efeitos contraceptivos e seus muitos efeitos colaterais nocivos fossem revelados a estas. Para um desenvolvimento mais profundo sobre o caráter racista, eugenista e sexista que envolvem a testagem – sem consentimento – em mulheres racializada e empobrecidas, ver Preciado (2008).

cotidianamente em todas as instituições e instâncias da vida. Era inconcebível para mim que uma mulher não quisesse ser mãe.

Talvez um dos motivos pelos quais eu me sinta afetada por essa performance é por eu já ter desistido dessa missão duas vezes quando ela se apresentou de forma concreta. Eu simplesmente não queria naqueles momentos. Não tinha condições. Queria viver tantas outras coisas. E daí que a performance *U TE(A)R US* me remexe muito porque devido a todas as dores e sofrimentos que passei tenho uma relação delicada com meu útero. De minha parte eu nunca estive decidida a não ter um bebê gerado por mim. Devido à criminalização da interrupção, e à consequente clandestinidade, fica muito difícil tomar esta decisão porque também é uma forma de ser “rasgada” e “destruída” psicologicamente, e muitas vezes, fisicamente.

A meu ver *U TE(A)R US* é, de certa forma, a retirada pública do (que é considerado) templo feminino por excelência do corpo. Pelas repetições das partituras corporais, essa ação é uma espécie de eterna dança com esse “templo”, eterna dança que o devolve sua função de órgão, parte, fragmento corporal.

Colhendo memórias de quem esteve acompanhando esta ação ao vivo, fiz contato com Maria Luíza Madureira, amiga de infância de Dani que esteve nesta performance durante todas as 34 horas. Maria me contou que para ela o que ficou da performance foi: “uma certa descoberta”. Ou a “confirmação de uma suspeita”. Ela se deu conta de que: “meu útero para mim não existe, sou uma mulher cis, hétero, mas simplesmente não tenho nenhuma relação com meu útero, para mim meu útero é que nem meu fígado”. Segundo ela, a ação “reafirmou o quanto eu não acredito que exista algo como o feminino, que exista a feminilidade”. (MADUREIRA, 2018, n.p.)²⁵⁹ Também pedi à Natália Meneguzzi, que acompanhou a performance dando suporte à Dani, para que me relatasse o que quisesse sobre sua vivência da ação. Natália destaca que para ela a relação com o tempo da performance foi algo muito marcante:

fiquei viajando muito sobre essa noção do tempo porque para Dani eram 34 anos que se transformaram em 34 horas e para mim foram 34 riscos que eu marcava ali a cada hora que passava para ela ter uma noção de horário, então essa relação com o tempo era algo que eu nunca tinha vivido e que me impactou muito. Além de toda a questão do significado de ver um útero né, eu pelo menos nunca tinha visto um útero, isto de ter um objeto material que pesa que cheira,

²⁵⁹ MADUREIRA, Maria Luíza. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <camilabastosbacellar@gmail.com> em 26 de novembro 2018.

um cheiro, um cheiro de formol, e que tá ali presente é muito forte né, essa materialidade deste órgão que nos rasga tanto. (MENEGUZZI, 2018, n.p.)²⁶⁰

O útero poderia ser visto simplesmente como mais um órgão vital que temos, como todos os outros. As reflexões que aqui traço não são, de forma alguma, uma apologia a cirurgias desnecessárias. Toda cirurgia é invasiva e toda cirurgia implica em riscos para a vida de quem será operado. Faço essa ressalva pois sei que tem sido frequente a recomendação médica de histerectomia, retirada do útero, para casos que não precisariam necessariamente de uma intervenção cirúrgica. Na lógica mercadológica que rege também a medicina e seu alto lucro com operações, anestésias e internações, é melhor arrancar o problema de vez que tratá-lo com saberes de outras medicinas que não só a alopática. Em alguns casos, como o de Dani, a histerectomia era necessária, pois o mioma estava colocando seus outros órgãos e sua vida em risco.

O que se pontua aqui é que a necessidade de se agarrar a esta potência que alguns úteros possuem de gerar vida e fazer dela *nosso* maior poder é uma estreiteza de pensamento. Não se trata de estarmos contra a gravidez e a “geração de vida” assim entendida. Ao contrário, estamos muito a favor, inclusive, de maternidades dissidentes, rebeldes, radicais, de transmaternidades, de lesbomaternidades. Por uma série de razões, desde que cresci passei a admirar muito quando corpos que possuem úteros férteis resolvem não ter crianças através desta tecnologia do útero, porque existem outras formas de ser mãe. Incomodados dirão: não é a mesma coisa. Performers dirão: nada é a mesma coisa.

Um aspecto da ação que me parece importante relatar é que a frase escrita por Dani “*hoy soy libre*” não foi premeditada e nem foi escrita toda de uma vez. Comentando sobre o que a levou a escrever esta frase específica, Dani me contou que à medida em que foi comendo os ovos e as cascas foram caindo, devido à grande quantidade que era gerada, ela sentiu necessidade de fazer algo com aquele material. E isso me parece ser relevante no que diz respeito a pensar a importância que têm os materiais utilizados em performance. Tudo o que está “em cena” é material e tem sua especificidade política. De forma geral, os ovos que comemos são considerados formas de vida embrionária que não se desenvolveram. As cascas são tanto o invólucro, quanto o resíduo, aquilo que descartamos. Dani não escreveu as palavras numa ordem de pensamento linear com o objetivo de formar esta frase específica. Aqui devemos considerar também o aspecto da duração e da exaustão, pois foi uma “frase” não-

²⁶⁰ MENEGUZZI, Natália. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <camilabastosbacellar@gmail.com> em 18 de dezembro 2018.

intencional escrita ao longo de trinta e quatro horas. Foi somente após o final da performance, quando se deu conta de que havia escrito estas três palavras que percebeu que a leitura mais rápida é de que ela estaria afirmando “ser livre sem o útero”. Conversando sobre isso ela reitera que, na realidade, sente que quem escrevia aquela frase era seu útero e não ela. Nesse sentido, ela diz que seria seu útero que se sentiria mais livre fora de seu corpo.

Uma coisa muito bela em *U TE(A)R US* é a duração. Como é bonito poder conversar com tempo, fazer dele um aliado. Fazer do tempo, pensamento. Tornar o tempo um elemento, uma matéria, um material de trabalho. Você ficou aquelas 34 horas relacionando-se com seu útero, Dani. Uma hora para cada ano de sua vida borrando as fronteiras do passado, do presente e do futuro.

Durante a conferência *Queering Friendship* (2018), Dani d’Emília disse que concebe este trabalho como uma “ação de arte-vida que torna visível essa complexa escultura sócio-corporal, esculpida durante trinta e quatro anos por sistemas biológicos e ideológicos que agiram sobre mim.” E que ao tornar pública esta escultura esculpida na carne, seu desejo era abrir um espaço para reflexão das diferentes batalhas que ocorrem nesse órgão para colocar a possibilidade de pensarmos sobre ele para além das imposições heteropatriarcais, coloniais e capitalistas que usualmente o definem e o limitam. Além de disso, a ação torna-se uma “afirmação para mim e para o mundo de que a partir daquele momento meus descendentes genéticos não existirão nunca, meus [descendentes] afetivos sim.”²⁶¹ (d’EMÍLIA, 2018, n.p.) Falando sobre a recepção do trabalho, que foi registrado na fase da cirurgia e da performance artística, disse que apesar do mesmo ter tido recepções negativas e positivas, mesmo quando era bem recebido em alguns contextos, era carregado de suposições como sendo

uma tragédia (uma interpretação projetada em mim por pessoas afinadas com os caminhos do sagrado feminino), ou como sendo um desejo de transição F to M (projetado em mim por pessoas trans orientadas por um pensamento binário, assim como por pessoas cisgêneras) ou ainda uma declaração de suporte a discursos essencialistas anti-maternidade). Nenhum destes é o caso para mim. Há tanto no mundo que precisa ser cuidado e com esse processo minha intenção é contribuir para um panorama de contra-mitologias sobre quem e como pode cuidar e ‘compor família’, sem julgamentos, com criatividade e liberdade. (d’EMÍLIA, 2018, n.p.)²⁶²

²⁶¹ Tradução minha. No original: an affirmation to myself and to the world that at that moment my genetic descendants would end, but not my affective ones. (d’EMÍLIA, 2018, n.p.)

²⁶² Tradução minha. No original: a "tragedy" (an interpretation projected onto me by people on sacred feminine paths), or it being a specific desire to transition F to M (projected onto me by very binary thinking trans/and non-trans folks), or even a statement to back up essentialist anti-maternity discourses (projected onto me by white/narrow minded feminists). Neither of these are the case, for me. (d’EMÍLIA, 2018, n.p.)

Para realizar este gesto é preciso coragem. Não é a coragem de retirar o útero, ou de passar pela cirurgia. Nem a coragem de pedir o órgão, de passar pelo processo burocrático e ouvir interpelações problemáticas ao fazer o pedido de “resgate” do órgão. É a coragem de parir-se a si mesma. De se acarinhar, de se colocar no colo. De sentir seu próprio peso. Para Dani, o peso sentido não era somente o da materialidade do órgão, mas também dos significados pessoais, das pressões sociais e dos poderes institucionais que operam sobre o útero. Penso também naquela passagem do manifesto que Dani escreveu com outro Dani, o Daniel: *Ternura Radical é saber sentir o peso de outro corpo*. Acho que tem a ver com isso, de ter ternura radical consigo mesmo. Saber sentir o peso do seu próprio corpo. Encará-lo e acariciá-lo. Essa é uma das afetações que eu tenho quando vejo as imagens da performance: um cuidado muito responsável, muito atento com aquilo que um dia foi parte do seu corpo. E também como se fosse seu próprio útero a te parir. Parceria na [sua] dança de se fazer existir. É a coragem dessa afirmação silenciosa que, a meu ver, está embutida nessa ação: a vida é gerada em muitos [outros] lugares.



Figura 32 - UTE(A)RUS de Dani d'Emília, fotografia de Pedro Braga, Porto Alegre.

Figura 33 - UTE(A)RUS de Dani d'Emília, fotografia de Pedro Braga, Porto Alegre.

El extraño olor que hay en mí – Ania Carillo – 2017



Figura 34 - El extraño olor que hay en mí de Ania Carillo, 2017, fotografía de Javier Saltarín Martínez, Bogotá.



Figura 35 - El extraño olor que hay en mí de Ania Carillo, 2017, fotografía de Javier Saltarín Martínez, Bogotá.

Estou em Bogotá, Colômbia, dentro de uma sala escura e um cheiro de café me invade. Vejo um nariz visto por baixo, num plano detalhe. As narinas vistas tão de perto, projetadas em uma enorme parede, ganham proporções deslocadas da escala humana. O pó do café está espalhado pelo chão, formando um grande quadrado, simetricamente organizado. Este só é

visível pela luz que a projeção inevitavelmente joga na sala. Caminho pela lateral da borda de café até chegar a um espaço estreito, atrás da parede onde está a projeção.

Ali ao fundo, um corpo negro está de pé com uma capa de chuva transparente. Por debaixo da capa, algo preto cobre sua cabeça. As roupas são pretas e em ambos os braços usa duas espécies de braçadeiras também de cor preta. Atrás de si e ao seu redor, mesas baixas lotadas de frascos de vidro etiquetados. Dezenas de frascos. No chão, alguns objetos cilíndricos de destilação e manipulação de substâncias líquidas, um pequeno isopor e garrafas de vidro cheias de líquidos transparentes. Ela começa a correr parada no mesmo lugar. Nós, o público, estamos apertados, tem gente em pé, teve gente que teve que se sentar aos pés de quem tá em pé. Estamos espremidos e invariavelmente os corpos acabam se tocando. O corpo que corre parado no mesmo lugar, após alguns minutos de movimento, para. Tira a capa de chuva transparente, tira as camadas de saco preto que envolviam seu cabelo e seus braços.

A mulher, Ania Carillo, está toda suada. Com uma colher, colhe o suor que escorre de seus cabelos por sua testa, o suor de seus braços, e vai despejando o líquido num vidro. Se aproxima de sua estação de frascos, pega alguns e os traz para o chão para perto dos cilindros de destilação de líquidos. Agachada, lê a etiqueta de um dos frascos: “rosa branca”. E a coloca no cilindro de vidro. Com um isqueiro acende uma espécie de pequeno fogareiro, que esquenta o líquido até que este começa a borbulhar, e um cheiro sai pela parte de cima do cilindro. Toma o ambiente, é um cheiro adocicado, meio nauseante. Pega o vidro em que colocou seu suor e o etiqueta: Bogotá, Agosto 2017. Verte o conteúdo do vidro no cilindro e repete o procedimento de esquentá-lo. O cheiro do suor de Ania penetra o espaço. Penetra nossas narinas. Ela pega outro frasco, lê a etiqueta “rosa roja”, coloca-o em outro cilindro e esquenta. Sentimos o cheiro de rosas vermelhas quase imediatamente. Ania se levanta e volta a se mover. Pula parada, corre parada. Minutos depois para e tira algumas camadas da roupa preta que veste. Colhe mais um pouco do suor que escorre pela barriga, coloca esse líquido num outro recipiente de vidro. Esquenta-o e seu odor entra em nós. Algumas pessoas aparentam desconforto, outras saem imediatamente do estreito espaço em que estamos.

Estamos em um tipo de laboratório artesanal improvisado em que vemos uma jovem mulher negra destilando-se. Entre uma auto destilação de diferentes parte do seu corpo – testa, braço esquerdo, abdômen, perna direita – e outra, Ania destila substâncias que já tem preparada nos vasos, muitas são de flores. Também alterna a destilação do seu suor *in situ* com suores antigos que estão envasados há mais de 1 ano: “Barranquilla, verão 2016”. Entre a destilação de rosas, margaridas e de si, ela se aproxima de nós, observa quem está suando mais. O espaço é apertado, estamos coladas. Colhe o suor de uma pessoa do público, o envasa, o destila. Captura

algo de nós, a autonomia de cada odor se faz presente. A presença, tanto da performer quanto do público é alçada a uma dimensão específica: essa presença trazida por meio do calor do fogo e da subsequente evaporação de nossas moléculas penetra nossos poros, se instala em nossas memórias.

Os elementos estruturantes desta ação poderiam ser: o café; o corpo da artista, uma mulher negra; seu suor e seu esforço, seu trabalho para suar; as essências líquidas das diversas substâncias trabalhadas previamente pela artista, sejam ela as flores ou seu suor de outros tempos; a capa de chuva e as camadas de plástico preto que a envolvem; os cilíndricos de vidro para destilação e o fogareiro de laboratório; o(s) cheiro(s) da performer e do público.

Posso dizer hoje: exalo, logo existo. Sou porque exalo. A vida exala. Os corpos exalam. As matérias exalam. Nada na vida é inodoro. [...] Uma paisagem se percebe por sua dimensão e por seu cheiro. Existe algo inapreensível no odor [...] O odor nos obriga muitas vezes a nos aproximarmos do mundo. Não tem a condição de distância que exige o olho. O olfato nos obriga a manter uma relação estreita com o mundo. Tudo exala [...] Somos nós os humanos que perdemos a agudeza de sentir algumas moléculas [...] Eu necessitava capturar o volátil: as moléculas de odor.²⁶³ (CARILLO, 2017, p. 26 – 82)

O café é conhecido por neutralizar odores. Mas parece que sua real função não é tanto “neutralizar” e sim atrair ou reter odores. No contexto de uma performance feita por uma mulher negra colombiana, não podemos deixar de considerar a história colonial do café e sua importância na economia colombiana. Os grãos do café são oriundos da região da África onde hoje fica a Etiópia. Resguardados como um tesouro durante vários séculos os grãos de café começaram a circular mais ativamente pela Europa no século XVII. No século XVIII chega à América Latina e redefine o mercado colonial local e global, passando a ser o produto colonial mais cultivado em larga escala para fins de exportação. Durante o século XIX, tanto Colômbia quanto o Brasil vão despontando como os maiores produtores de café do mundo, fato que se consolida no século XX, com a Colômbia em segundo lugar. Entretanto, Brasil e Colômbia não poderiam ir galgando seus postos como os maiores produtores de café do mundo se não fosse por um dado único: sua agricultura cafeeira era baseada no sistema escravagista. É inclusive

²⁶³ Tradução minha. No original: Podría decir hoy: huelo, luego existo. Soy porque huelo. La vida huele. Los cuerpos huelen. Las materias huelen. Nada en la vida es inodoro [...] El paisaje se percibe por su dimensión y por su olor. Hay algo inaprensible en el olor [...] El olor nos obliga muchas veces a acercarnos al mundo. No tiene la condición de distancia que exige el ojo. El olfato nos obliga a mantener una relación estrecha con el mundo. Todo huele [...]. Somos nosotros, los humanos los que hemos perdido la agudeza para sentir ciertas moléculas [...] necesitaba encerrar lo volátil: las moléculas de olor. (CARILLO, 2017, p. 26 – 82)

sabido que o arranque da produção cafeeira que ambos os países experimentaram na primeira metade do século XIX está ligado à *aquisição* “ilegal”, ou seja, por fora das diretrizes de “aquisição” permitidas, de pessoas escravizadas.

Ainda seria importante considerar que potências cafeeiras como Brasil e Colômbia somente despontam como os maiores produtores de café das Américas, e posteriormente do mundo, por conta da revolta de São Domingos, atual Haiti.²⁶⁴ A revolta iniciada em 1791 e sua série de desdobramentos tornou São Domingos/Haiti a primeira nação das Américas a abolir a escravidão, em 1793 (séc. XVIII), e a primeira nação negra, fora da África, a declarar-se independente, em 1804 (séc. XIX). Estes episódios tiveram impacto direto na produção cafeeira deste que naquela época era o maior produtor e exportador dos grãos de todo o “Novo Mundo”. A revolta de São Domingos é considerada um marco histórico nas lutas descoloniais, já que foi fruto da insurreição em massa de pessoas africanas escravizadas, homens e mulheres²⁶⁵, que combateram lado a lado contra sua condição de escravizados e contra o poder colonial francês. Por isso que se afirma que no contexto colonial, São Domingo foi – durante certo tempo – a única república fora da África inteiramente governada por pessoas negras. Durante a grande revolta de 1791, que envolveu 100 mil pessoas escravizadas, quase todas as plantações de café da ilha foram queimadas por elas, arrasando com a economia colonial local.

Sendo uma mulher negra colombiana, a experiência de vida de Ania é marcada pelo racismo atrelado ao sexismo e à misoginia. Mas em suas experiências vividas, a resiliência e o afeto das mulheres negras de sua família são igualmente marcantes. O fato de seu suor ser o elemento chave da ação nos lança num pensamento sobre o trabalho e o esforço das mulheres negras numa sociedade em que a colonialidade segue atualizando a precarização e desvalorização das vidas e dos corpos marcados como racializados. O suor, o trabalho e o esforço das mulheres negras são os verdadeiros motores de nossas sociedades. São o que sustenta este sistema mundo moderno/colonial e também aquilo que é invisibilizado. No imprescindível *Mujeres, Raza y Clase* (2005), Angela Davis tece uma aguda reflexão crítica sobre a não diferenciação de gênero no contexto da escravidão: homens e mulheres

²⁶⁴ Segundo Rafael Marquese e Dale Tomich, autores de *O Vale Paraíba escravagista e a formação do mercado mundial de café no século XIX* (2009): “a Revolução do Haiti, no curso de seus quinze anos, além de ter acabado nos campos de batalha com a escravidão negra e assombrado os poderes escravistas em todo hemisfério americano, alterou por completo a configuração da oferta mundial de café e de açúcar. [...] Em uma conjuntura de curva ascendente do consumo, a retirada brusca de Saint-Domingue do mercado teve impacto imediato sobre as demais zonas cafeeicultoras mundiais.” (MARQUESE & DOMICH, 2009, p. 27-28)

²⁶⁵ Sobre o papel das mulheres na revolta de São Domingos/ Haiti ver: <https://almapreta.com/editorias/o-quilombo/conheca-quem-foram-as-mulheres-por-tras-da-revolucao-do-haiti>

escravizados “trabalhavam” igualmente duro nas atividades geradoras de lucro dos colonizadores. As aspas são para pensarmos até quando vamos chamar “trabalho” à atividades obrigatórias, impostas e que – se não realizadas conforme mandava o chicote dos colonizadores e seus aliados – custavam literalmente a própria vida destas pessoas. Apesar do mito da escrava doméstica, babá e ama de leite ter se arraigado na narrativa sobre a escravidão, era somente uma pequena parte das mulheres escravizadas que eram obrigadas a “trabalhar” na casa grande. Ainda que Davis esteja falando do contexto estadunidense, dado o sistema de *plantations* característico do capitalismo colonial, é sabido que o mesmo ocorria em toda a América Latina.

Em meados do século XIX, sete de cada oito escravos, tanto homens quanto mulheres, trabalhavam no campo. [...] Neste sentido a opressão das mulheres era idêntica à opressão dos homens. Mas as mulheres também sofriam de modos distintos, posto que eram vítimas do abuso sexual e de outras formas brutais de maltrato que somente podia infringir-se a elas. A atitude dos proprietários de escravos em relação às escravas estava regida por um critério de conveniência: quando interessava explorá-las como se fossem homens eram contempladas, castigadas e reprimidas de maneira unicamente apta para as mulheres, eram reduzidas a seu papel exclusivamente feminino.²⁶⁶(DAVIS, 2005, p. 15)

Proponho aqui pensar o suor autoprovocado pela artista como um material histórico, no sentido de que o suor das mulheres negras em contextos que foram colonizados foi extraído por violências intrincadas e específicas.

O suor auto provocado por Ania é o condutor encontrado pela artista para indagar-se sobre sua fascinação com a dimensão olfativa do mundo. Mas Ania escolhe este condutor e não qualquer outro. Sobre sua experiência como mulher negra natural de Barranquilla, cidade localizada no norte da Colômbia, entre o rio e o oceano Atlântico, cuja temperatura média anual é de 31 graus, Ania se pergunta:

Cheiram os negros como se diz que cheiram? Todos cheiramos a algo, mas porque se diz que algo “cheira a negro”? No século XXI dizemos com todas as letras: é o racismo, a xenofobia, a necropolítica. É pensar que é preciso eliminar certos odores, certas pessoas... E eu digo: a verdade é que a vida está no cheiro,

²⁶⁶ Tradução minha. No original: A mediados del siglo XIX, siete de cada ocho esclavos, tanto hombres como mujeres, trabajaban en el campo. [...] Pero las mujeres también sufrían de modos distintos, puesto que eran víctimas del abuso sexual y de otras formas brutales de maltrato que sólo podían infligirse a ellas. La actitud de los propietarios de esclavos hacia las esclavas estaba regida por un criterio de conveniencia: cuando interesaba explotarlas como si fueran hombres, eran contempladas, a todos los efectos, como si no tuvieran género; pero, cuando podían ser explotadas, castigadas y reprimidas de maneras únicamente aptas para las mujeres, eran reducidas a su papel exclusivamente femenino. (DAVIS, 2005, p. 15)

nos cheiros. E assim começo a buscar meu cheiro de negra, de mulher [...] pertencente a espécie animal que me habita, que nos habita. (CARILLO, 2017, p. 61)²⁶⁷

O laboratório artesanal de Ania no espaço cênico é um espaço de experimentação e de produção de si. Os muitos líquidos armazenados, os muitos cheiros produzidos, fazem parte de uma larga trajetória de indagação pela dimensão olfativa da vida. A artista conta que, desde criança, tinha uma inquietação olfativa, pois tinha asma e ficou onze anos com as narinas bloqueadas. As narinas que vemos na projeção no plano detalhe são dela, são instrumentos que usou para se comunicar com o mundo a partir do momento em que conseguiu sentir os cheiros pela primeira vez. Ela diz que ao escavar sua memória o primeiro “quase-cheiro” que sentiu foi o cheiro da chuva. Suas derivas pela vida a fizeram perceber que as pessoas temem os cheiros de outras pessoas, sobretudo os das pessoas em situação de rua.

O pequeno laboratório que monta, abarrotado de frascos com cheiros capturados, remete também a experiências científicas interessadas em provar biologicamente alguma relação entre aspectos físicos e o caráter e as características de pessoas não brancas. Há algo perverso nestes cilindros destiladores que nos remete a capturas e a crueldades, sejam elas feitas com o mundo humano ou o mundo animal.

Um aspecto interessante da performance é que entre os cheiros que Ania presentifica através da destilação, a grande maioria é de flores. As flores são consideradas cheirosas por natureza, ou melhor, seus cheiros são considerados agradáveis. E ela sempre os contrasta com seu próprio cheiro. Acompanhando a performance, eu não observei ninguém deixar o espaço cênico enquanto ela estivesse destilando flores. Sempre que ela ia destilar algo que estava em um frasco ela lia antes a etiqueta. Então sabíamos antes do cheiro se instalar no espaço se seria um cheiro de flor – tolerável, agradável ou pelo menos conhecido – ou se seria um frasco contendo seu suor, seu cheiro previamente armazenado. Racismo ou intolerância olfativa, nunca saberemos a razão. Mas neste sentido, pouco importa. Suportamos diariamente muitos cheiros e a bem da verdade não nos damos conta de muitos odores que estão presentes nos mesmos espaços que nós.

²⁶⁷ Tradução minha. No original: ¿Huelen los negros como dicen? Todos olemos a algo, pero ¿por qué se dice que se huele a negro? En el siglo XXI lo decimos con todas las letras: es el racismo, la xenofobia, la necropolítica. Es pensar que hay que eliminar ciertos olores, a ciertas personas... Y yo digo: la verdad de la vida está en el olor, en los olores. Y así me empiezo a buscar mi olor a negra, a mujer [...] a la especie animal que me habita, que nos habita. (CARILLO, 2017, p.61)

A capa de chuva e os plásticos pretos atrelados ao seu corpo, apesar de terem o efeito de fazer a performer suar e, com isso, conseguir materializar o líquido que irá destilar, são materiais que também mobilizam uma indagação pelo momento histórico de aceleração da destruição do planeta, com o plástico sendo um dos maiores fatores de alteração drástica e irreversível do ecossistema. De 1950 para cá, quando a produção em larga escala de plásticos teve início, foram produzidos 8,3 bilhões de toneladas de plástico, sendo que menos de 10 % destes foram reciclados. O que mais assusta os pesquisadores da área é que o número de material plástico produzido anualmente só cresce. O que isto tem a ver com a dimensão olfativa trabalhada por esta ação? Se considerarmos que os plásticos servem para embalar alimentos industrializados cujo odor é sinteticamente produzido, se considerarmos que embalam também alimentos naturais em sua grande maioria produzidos com agrotóxicos, podemos facilmente perceber como estamos nos distanciando dos cheiros das coisas. Em pouco mais de meio século, nossa relação com os odores têm sido drasticamente abalada. Se levamos em conta que 90% de todo o plástico produzido no mundo não é nem reciclado nem incinerado, indo parar em lixões, aterros sanitários informais ou sendo simplesmente descartado no oceano – penso aqui no mar de lixo que flutua no Caribe, composto em sua maior parte por materiais plásticos –, a relação entre plástico e odores toma outra dimensão.

Os cheiros da performer são obtidos das distintas partes do seu corpo que estavam cobertas de plástico, já os cheiros do público que ela irá coletar através do nosso suor gerado ali *in situ* e destilar ao vivo, criam uma confrontação interessante: os corpos cheiram de forma diferente, obviamente, mas qual o nível de tolerância que temos com o cheiro dos outros? E nossos próprios cheiros, conhecemos nossos odores? Como lidamos com eles?

Lembro que na minha “pré-adolescência”, comecei a sentir o cheiro que vinha das minhas axilas. Lembro de ser alertada de que deveria evitar exalar este cheiro e fui apresentada a produtos que o camuflavam. Todas as vezes em que me esquecia de passar desodorante ou quando este “vencia”, era alertada pelos meus pais de que deveria me cuidar, me limpar, estar mais atenta. No Brasil há uma gíria muito usada para o cheiro que vem do soto. Dizem: você está com “cc”. Pode ser que muita gente não saiba, mas a expressão CC vem de cheiro de “crioulo”. O que é considerado um “mau cheiro” é atribuído ao cheiro de pessoas negras, pejorativamente chamadas de crioulos/as. A relação disso com o racismo dispensa comentários, é óbvia. Com o passar dos anos fui trocando os desodorantes mais “potentes”, aqueles que são “24h de proteção”, pelo talco que igualmente obstrui os poros mas parece ser menos agressivo. Nessa época havia descoberto que há pesquisas científicas que vinculam o uso dos desodorantes – e suas substâncias químicas – com o câncer de mama. Como minha mãe teve câncer de mama

muito jovem, achei por bem parar de usar estes produtos. Hoje em dia, uso o talco com moderação. Hoje em dia gosto do cheiro do meu suor, gosto de inclinar a cabeça e sentir o cheiro que minhas axilas exalam. Acho que na maior parte do tempo procuro não fazer esse gesto em público. Também não consigo deixar de usar o talco. Somente quando sei que estarei por um longo período num ambiente mais íntimo, onde este tipo de convenção social não é um problema, é que consigo não utilizar o talco. Conheço muitas pessoas que fizeram a opção de não usar desodorante ou o substituíram por alguns preparados mais naturais, que levam às vezes capim-limão ou lavanda. Adoro o cheiro destes, mas não são tão eficientes no meu caso.

De qualquer forma, conto essa estória para pensar numa história cultural e política dos odores. Se eu, vista socialmente como mulher branca, me permito sair sem passar um produto que bloqueie o cheiro que provém das minhas axilas, talvez isto não seja confortável para muitas pessoas que historicamente foram discriminadas por conta de seus cheiros e vinculadas de forma perversa a tudo aquilo que é “natural” e por isto, considerado menos “civilizado”.

Ania é uma artista muito consciente da história cultural dos cheiros. Sua pesquisa acadêmica e artística vincula de forma poética muitas das dimensões olfativas da vida. Em sua dissertação de mestrado, intitulada com o mesmo nome da performance, Ania nos leva por uma larga espiral do tempo para tecer suas reflexões sobre seu interesse pelos cheiros. Considero particularmente importante a relação entre sua impossibilidade de sentir odores quando criança e a descoberta de si e do mundo através dos cheiros. Ela nos conta sobre a casa de sua avó, onde havia um fogão à lenha em que a avó preparava diariamente o almoço delas. A avó cozinhava numa frigideira que estava há 45 anos na família. A artista se lembra que os cheiros se impregnavam nesta frigideira de maneira especial. Esse aspecto da temporalidade de um objeto, e da temporalidade de um modo de vida em que para cozinhar havia toda uma ritualística de catar a lenha é relevante no sentido de uma perda coletiva no que se refere a nossa relação com os odores. Não se trata de uma nostalgia relativa a um tempo ou modo de vida mais “puros”. Trata-se de localizar historicamente os pontos de virada de nossas relações com os sentidos do corpo.

Num tempo cada vez menos tátil do ponto de vista da relação humana, com pouco tato entre os corpos – e muito tato nas telas –, o olfato é um sentido muito explorado pelas indústrias mais prejudicado do ponto de vista interpessoal. Nossos cheiros corporais são apaziguados por cremes, loções, perfumes e desodorantes. As lojas usam essências no ambiente para torná-los

agradáveis. O amaciante preenche cada camada dos tecidos com um aroma artificial, para mim, insuportável.

Segundo Ania, os cheiros são como portais. Nos transportam para lugares distantes, nos provocam emoções e memórias. Além disso, para ela o odor determina em grande parte nossas relações com nosso entorno. A artista considera os odores, e os fedores, como algo muito poderoso. Ninguém controla ativamente – num primeiro momento – a forma como um cheiro vai lhe afetar. Os cheiros se expandem, contaminam, contagiam, acariciam, aparecem e desaparecem. Ania, que conhece, produz e convoca os cheiros como uma alquimista das sensações, sabe muito bem que os cheiros saltam, penetram, se instalam, perduram. Foi com Doña Lina, vendedora ambulante de flores em Barranquilla que ela aprendeu que “os odores podem ser imãs, bússolas... orientam.”²⁶⁸ (CARILLO, 2017, p. 48). Também foi Doña Lina, com seus quarenta anos de trabalho como vendedora ambulante de flores que ensinou Ania a preparar banhos de flores e a destilar suas essências.

Em suas investigações, a artista chegou à conclusão que seu interesse pelos cheiros não pertence ao âmbito científico. Lhe interessa saber a cada dia ao que ela cheira. Alguém que ficou tanto tempo privada de sentir cheiros sabe que “somos vulneráveis aos cheiros”. Sua intenção é seguir indagando-se “que tipo de conhecimento gera o odor?”. Sua avó, *Doña Olga Mendonza*, adquiriu um tipo particular de conhecimento através dos cheiros. “Eu aprendi a cozinhar primeiro minha filha, metendo o nariz em todas as comidas de Loncha, minha avó”. (MENDONZA apud CARILLO, 2017, p. 32)²⁶⁹ Creio que nesta performance precisamos considerar que a ação é proposta por uma mulher afrocolombiana. Não seria jamais a mesma ação, nem poderíamos tecer considerações similares se o corpo em questão fosse outro. Isto é válido para qualquer performance em que o corpo da artista é o agenciador do discurso cênico, e neste caso não podemos simplesmente descartar a racialização que marca o corpo da artista. Nem seus processos em torno da afirmação de sua negritude e das consequências que estes processos implicam. Sua obsessão por destilar-se a si própria está ligada a um desejo de imiscuir-se com os outros.

Eu quis arriscar-me a indagar cada dia a que eu exalo. [...] Me dediquei a cheirar-me a mim mesma. [...] Exalo, logo existo. Mas também tenho a possibilidade de produzir odores, que meu corpo destile, através do calor e do suor, odores que não conheço. Me dedico então a produzir-me através do odor. E me ponho a suar, que é o mais próximo a destilar. Suar requer calor e implica

²⁶⁸ Tradução minha. No original: los olores pueden ser imanes, brújulas... Orientan. (CARILLO, 2017, p. 48)

²⁶⁹ Tradução minha. No original: Yo aprendí a cocinar, primero mija, metiéndole la nariz a todas las comidas de Loncha, mi abuela. (MENDONZA apud CARILLO, 2017, p. 32)

em muito esforço físico se desejo que o suor seja abundante. Considero que este desgaste energético vale a pena, pois me permite extrair odores incógnitos, estranhos alheios à minha cotidianidade. Guardo essa água que sai pelo poros do meu corpo, a envaso, e quem sabe eu decida, algum dia, com o passar do tempo reativá-la, fazê-la vapor, moléculas. Descobrir então, talvez, um cheiro estranho. O estranho cheiro que há em mim. Mas também tenho um desejo furibundo de compartilhar com os outros. [...] Por que o desejo de cheirar tudo? [...] Desejo comunicar-me com o mundo e com as pessoas através de seus odores e de suas marcas. Eu produzo meu odor para elas, desde o mais íntimo de meu corpo, e o compartilho. Um risco, porque o odor é um mistério. As convido a deixarem um rastro de sua singularidade através das marcas de odor que marcam seus corpos [...] Sigo buscando o estranho cheiro que há em mim e para isto me destilo, suo e convido os outros ao suor: suo em companhia não à céu aberto, e sim em uma trincheira. Me destilo em público [...] A experiência de estar em exalação. Exalas no mundo, existes.²⁷⁰ (CARILLO, 2017, p. 82-92)

²⁷⁰ Tradução minha. No original: Yo he querido arriesgarme a indagar cada día a qué huelo yo [...] me dediqué a olerme a mí misma [...] Huelo luego existo. Pero también, tengo la posibilidad de producir olores, que mi cuerpo destile, a través del calor y sudor, olores, que no conozco. Me dedico entonces a producirme a través del olor. Y me pongo a sudar, que es lo más próximo a destilar. Sudar requiere calor y me implica mucho esfuerzo físico si deseo que el sudor sea profuso. Considero que este desgaste energético vale la pena, pues me permite extraer olores incógnitos, extraños, ajenos a mi cotidianidad. Guardo esa agua que sale por los poros de mi cuerpo, la envaso, y quién sabe, si decida, algún día, con el paso del tiempo, reactivarla, hacerla vapor, moléculas. Descubriré entonces, quizás, un olor extraño. El extraño que hay en mí. Pero también tengo un deseo furibundo de compartir con otros [...] Huelo a las personas en sus prendas de ropa cuando no están en ellas, las huelo cuando están presentes, ¿A qué huelen? ¿Por qué el afán de oler todo? [...] Deseo comunicarme con el mundo y con las personas a través de los olores y sus huellas. Yo produzco mi olor para ellas, desde lo más recóndito de mi cuerpo, se los comparto. Un riesgo, porque el olor es un misterio. Las convido a que me dejen un rastro de su singularidad a través de las huellas del olor que han marcado sus cuerpos [...] Sigo buscando el extraño olor que hay en mí y para ello me destilo, sudo, invito a otros a sudor: sudo en compañía no a cielo abierto, sino en socavón. Me destilo en público [...] experiencia de estar en el olor. Hueles en el mundo, existes.

La manada – Regina Galindo – 2018



Figura 36 - La manada de Regina Galindo, 2018, fotografia de José Izquierdo Abajo, Madrid.

No dia 8 de Março de 2018, uma mulher da Guatemala está em um pequeno espaço cultural de Madrid, capital da Espanha. Está vestida com uma camisa preta longa, de mangas longas, está sem sutiã. Calça preta e meias pretas. Um foco de luz ilumina o centro do espaço, no qual Regina Galindo encontra-se ajoelhada. Entram sete homens brancos aparentemente comuns, vestidos com roupas comuns. Se colocam na borda da luz, no interstício entre a luz e a sombra, fazendo um círculo ao redor dela. Estão a uma braçada dela, a meio metro. Todos ao mesmo tempo abrem a braguilha da calça. Tiram o pênis para fora. Começam a se masturbar. O público está ali em volta dos que estão em volta dela. Em menos de quatro minutos um dos homens ejacula. Dois. Esse segundo se aproxima bastante dela, fazendo com que o sêmen de sua ejaculação caia completamente sobre ela. A performer mantém seu olhar fixo no horizonte. Três. Quatro. Cinco. Um a um, em diferentes tempos, cinco deles ejaculam em cima de Regina. Ela está impassível, não se move. Cada um, ao ejacular, sai do recinto. Sobram dois. Estes dois seguem se masturbando. O nervosismo deles cresce, não conseguem cumprir o rito. O público,

antes em silêncio total, começa a cochichar. A tensão cresce. A raiva destes dois voluntários é perceptível. Sem gozar, sem ejacular, ambos saem de cena.²⁷¹

O primeiro material a considerar aqui poderia ser de ordem física e geopolítica: o corpo de uma mulher guatemalteca acionando em território Espanhol, nação que colonizou os povos que viviam no que veio a ser Guatemala, país de origem da performer. Outros materiais igualmente importantes são: as roupas pretas e sóbrias usadas pela artista; a presença dos corpos brancos dos homens espanhóis; os sêmens destes; a ausência de material ejaculatório de dois deles, o “fracasso” de dois deles; a data simbólica, sendo 8 de Março o dia internacional da mulher.

Esta ação foi provocada pelos afetos gerados em Galindo diante do estupro coletivo, ocorrido em 2016 na Espanha, no qual cinco homens estupraram uma menina de 18 anos. Foi realizada na cidade de Madrid, em que treze dias antes, o julgamento do caso fora encerrado. O caso, que tem entre as provas do crime um vídeo de 97 segundos e duas fotos do ocorrido, ficou popularmente conhecido como *la manada* – por ser este o nome do grupo de conversa de *WhatsApp* daqueles cinco homens que praticavam o crime de estupro coletivo com comprovada regularidade. O caso teve uma sentença judicial ultrajantemente leve.²⁷² Os cinco homens não foram condenados por estupro, apesar de ter vídeos e imagens que mostram a cena, cuja pena seria de vinte e dois anos, e sim por abuso sexual com pena de nove anos e passível de fiança. O veredito final baseou-se no entendimento de alguns dos juízes de que, nas provas registradas em vídeos, a vítima parecia estar relaxada e sem qualquer sentimento de medo ou temor.

Destaco aqui o fato de que Galindo opta por não se utilizar da violência e das penetrações geralmente esperadas em “representações” de estupro coletivo. A escolha de seu posicionamento apático em um plano mais baixo que o dos homens, o fato de que não se move, não grita e não fala qualquer palavra, contribuem para desconstruir o imaginário do que é um estupro (ato sexual não consentido), no qual espera-se que a vítima grite, reaja ou tente se salvar

²⁷¹ O acesso que tive a esta performance se deu por meio de vídeo, fotografias, textos e conversas com a artista.

²⁷² O caso possui várias incongruências por parte das autoridades (in)competentes. O mais grave deles foi não terem aceitado mensagens trocadas entres estes cinco homens como prova da prática regular do crime de estupro. Nestas mensagens, eles chegam a dizer quais sedativos estão levando para serem usados na prática do crime de estupro. Contraditoriamente, mesmo descartado tais mensagens como prova de intenção e preparo prévio do crime, os mesmos juízes permitiram a anexação de um relatório por parte da defesa em que se encontra registrada a rotina da vítima após o ocorrido — captada por um detetive particular contratado pela defesa. Tal documento foi concebido para contrariar as alegações da defesa da vítima que afirmavam que a mesma teria tido sua vida, rotina e saúde mental abaladas com o crime. Sobre o caso: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/16/internacional/1510871321_915237.html
Sobre o veredito: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/26/internacional/1524720102_942551.html

a qualquer custo. Em outras palavras, desconstrói o imaginário das reações possíveis diante de violências e crimes sexuais.

Esta performance parece conseguir convocar forças distintas e opostas. Trata-se de uma performance que não vi ao vivo. Fiquei sabendo desta ação da boca da própria artista que em uma conferência abordou treze de suas muitas performances que tratam sobre questões de gênero.²⁷³ Na hora, fui tomada por sentimentos ambíguos com relação a esta obra, remexeu-me muito. Por um lado, somos levadas a refletir que esta ação reproduz a opressão e alimenta a cultura do estupro, ao invés de gerar uma força de resistência. Por outro, não é difícil compreender o desejo da artista de abordar o tema desta forma, tão “passiva”.²⁷⁴ Justamente porque a passividade da artista, ajoelhada em silêncio absoluto, é contestável. Afinal ela é a autora da ideia. Ela concebe a ação, convoca alguns voluntários e lhes dá as instruções. Até certo ponto (concepção e manejo inicial da ação), Galindo teria certo controle da performance. Apesar disso, a artista opta por adotar uma postura estática e posicionamento apático durante a ação. O que pode nos levar a pensar que permanecer estática, apática ou passiva é muitas vezes a parca garantia de sobrevivência de muitas mulheres que são vítimas de crimes sexuais, como abuso, assédio e estupro. E, neste sentido, esta suposta passividade seria uma atitude ativa, de preservação da própria vida, apesar de tudo.

Esta parece ser justamente uma das chaves principais desta obra. O crime de estupro coletivo cometido por “*la manada*” gerou grande polêmica, pois teve um desfecho judicial absurdo, uma vez que mesmo com as imagens os juízes deliberaram que não havia sido estupro porque a vítima não se defendeu ativamente. Assim, tal mulher volta a sofrer violência machista por ser acusada de que, por estar numa postura passiva e estática, sinalizava consentimento. Segundo esta perspectiva, para que haja a constatação do crime de estupro, é preciso que a vítima tente a qualquer custo defender a sua honra e sua “dignidade”. De acordo com a vítima do caso, uma jovem de dezoito anos, ela estava sem reação porque estava em estado de choque.

Pensando nas distintas e opostas forças engendradas por esta performance, por um lado deve ser difícil de acompanhar sendo você uma mulher (cis e trans, lésbica, bi ou heterossexual), um homem gay, um homem trans ou uma pessoa não-binária. Porque de forma geral estes são

²⁷³ Agradeço à Regina Galindo por haver generosamente compartilhado o registro audiovisual desta performance comigo, assim pude rever o vídeo mostrado pela artista durante a conferência. Este acesso enriqueceu consideravelmente a escrita deste texto e a complexificação das reflexões sobre a obra.

²⁷⁴ A abordagem da temática do crime de estupro foi feita por diversas artistas do corpo ao longo da história. A lista de referências é enorme, alguns exemplos são *Rape Scene* (1973) de Ana Mendieta, *Three weeks in May* (1977) de Susan Lacy e Leslie Labowitz, *Xerecas Satânicas*, de Raissa Vitral e Coletivo Coite. A própria Galindo tangencia este tipo específico de violência com as performances *Perra* (2005) e *Mientras ellos siguen libres* (2007).

os corpos mais suscetíveis a serem vítimas de crimes de assédio sexual e de estupro. E essa situação específica que é performada na ação de Galindo – que um homem se masturbe ao seu lado e que, para te provocar, ejacule em você – é uma situação corriqueira de violência sexual. Ocorre diariamente em ônibus, trens, metrô. E talvez muitas de nós não tenhamos nem paciência, nem estômago para entrar em contato com este tipo de ação. Por outro lado, deve ser interessante acompanhar essa obra sentindo a reação dos demais homens do público. Pode ser inclusive didático.

Segundo relatos de Itziar Sargone (2018), a dificuldade dos dois voluntários em “concluir” a parte que lhes cabia na performance começou a gerar um visível incômodo neles próprios, que ao mesmo tempo que se frustravam se empenhavam mais e mais em gozar. E isto teve efeitos no público presente:

A audiência, que tinha permanecido em absoluto silêncio e empatia com a mulher, começou a cochichar. A dificuldade de completar a missão não passava despercebida. Desesperados, deslizavam suas mãos mais e mais rápido, com fúria, com pressa, com frustração. Finalmente o que estava mais agressivo optou por sair. [...] Compenetrado com a frustração ante a impossibilidade do outro de verter esperma, de mostrar virilidade, normalidade ou até chegar ao clímax, o público ficou desconcertado, incômodo, desafiado. (SARGONE, 2018, n.p)²⁷⁵

Muito se pode apre(e)nder de uma ação de performance em que o código cênico estabelecido pela performer e voluntários participantes é o silêncio absoluto. De acordo com minha própria experiência, percebo que a ausência do discurso verbal em cena geralmente faz com que o público se sinta mais à vontade para se expressar verbalmente. Principalmente quando pensam que não estão entendendo ou quando se sentem particularmente incomodados com a cena. O que ocorre nestes casos é que, sentindo-se mais à vontade, o público tende a se expressar verbalmente. Foi assim que Galindo escutou, lá pelas tantas, quando só restavam dois voluntários que seguiam se masturbando para tentar ejacular:

²⁷⁵ Tradução minha. No original: La audiencia, que había permanecido en absoluto silencio y empatía con la mujer, comenzó a cuchichear. La dificultad para completar la misión no pasaba desapercibida. Desesperados, dejaban correr sus manos más y más rápido, con furia, con prisa, con frustración. Finalmente, el más colérico optó por salir. [...] Compenetrado con la frustración ante la imposibilidad del otro de verter esperma, de mostrar virilidad, “normalidad” o quizás hasta de llegar al clímax, el público quedó desconcertado, incómodo, cuestionado.

(SARGONE, 2018), disponível em: <https://nomada.gt/blogs/la-manada-de-regina-galindo/>

eles estão fazendo um favor a esta mulher porque ela já está velha²⁷⁶

De acordo com os relatos da artista, este tipo de comentário foi entreouvido nos cochichos do público neste momento, quando a tensão crescia diante da não finalização da tarefa dos dois últimos homens. E neste momento fica explícito que este tipo de comentário é um pacto solidário com os homens que estavam impotentes em cumprir sua tarefa. A empatia de quem fez este tipo de comentário não foi estabelecida para com a mulher que estava servindo de “*objeto pasivo, contenedor de semen*”. (GALINDO, 2018, n.p.) Nunca saberemos o que haveria passado se estes dois homens tivessem conseguido ejacular. As possibilidades de interpretação e de leitura da obra concernem ao que ocorreu e não ao que foi planejado e, segundo Galindo, o planejado era que eles ejaculassem. Entretanto, havia um combinado entre Regina e os voluntários de que, ao passarem 15 minutos, quem não tivesse conseguido ejacular deveria sair de cena. Assim como estava combinado que imediatamente ao gozar o voluntário deveria deixar a cena.

Não saberemos jamais quais afetos a performance teria provocado no público presente se todos os homens tivessem logrado *sua performance*. Também não saberemos se algumas pessoas do público entenderam que o “fracasso dos homens” fora pré-concebido e fazia parte da ação. O que sabemos é o que podemos deduzir diante do ocorrido e do relatado: que a empatia dos sujeitos privilegiados tende a se direcionar, muitas vezes, para seus pares, mesmo que estes estejam encarnando (ou comentando) violências com outros sujeitos que estruturalmente são mais vulneráveis e passam por mais situações de opressão.

E é justamente por meio deste imprevisto que Galindo faz correr dentro dessa ação a performance da performance masculina. Talvez aqui os pensamentos nas linhas de Diana Taylor (2011), quando ela propõe pensar a performance como atos de transferência e algumas nuances do conceito de comportamento restaurado de Richard Schechner (2011) sejam úteis para a compreensão do que seria esta performance da performance masculina. Se considerarmos que a masculinidade tóxica é exercida e atualizada através de rituais laicos e gestos corporais cotidianos, configurando-se como uma performance cultural amplamente reconhecida, o que vemos na ação de Regina Galindo é a performance da masculinidade tóxica como um ato que “nunca se dá pela primeira vez” e implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa ou

²⁷⁶ Informação verbal durante a conferência de Regina Galindo no segundo Seminário Trans-In-corporados, realizado pelo Laboratório de Crítica do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

como se fosse algo além de si mesmo. Ou ainda, comportar-se como a si mesmo mas em outro estado de sentir e de ser. (SCHECHNER, 2011, p. 37)

Neste caso, os homens voluntários da performance de Galindo não estão interpretando os papéis dos estupradores do caso "*la manada*", mas estão realizando uma ação que materializa o comportamento de muitos outros homens. Masturbar-se em público sem qualquer preocupação com as consequências, estuprar e praticar distintas violências sexuais são comportamentos coletivos padronizados desta performance cultural que é a masculinidade tóxica.²⁷⁷ Estes ritos da masculinidade tóxica são transmitidos culturalmente a partir de processos de repetição regulados, gestos que são internalizados em formas de estilo corporal, hábitos que são naturalizados. Aqui não se trata de dizer que o “gênero é uma performance”, e sim que a masculinidade tóxica é um comportamento expressivo (*expressive behavior*) que pode ser lido *como* performance, como modos incorporados de transmissão de saber.

O ocorrido ressalta a *performance da masculinidade tóxica* – que ao surgir em "cena", portanto, distanciada do fluxo contínuo dos atos da “realidade” –, permitindo uma compreensão da masculinidade como um ritual, como um processo de repetição regulado. Mas que no entanto, falha. Porque se o que se esperava era que todos os homens ejaculassem – porque é isso que se espera dessa masculinidade tóxica e violenta –, quando dois deles não conseguem e isto denota um certo “fracasso” aos espectadores que proferiram a ideia de que *eles estavam fazendo um favor àquela mulher porque ela já está velha*, a masculinidade se mostra sem máscaras como esse processo de repetição regulada que até admite a falha, sempre que a circunscreva dentro de seu próprio marco fundante (não é que eles não sejam homens/masculinos/machos o suficiente para levar a cabo o ato, é que a mulher é velha demais). É um tipo de comportamento restaurado no sentido de que a forma estabelecida da masculinidade como possibilidade de impor suas vontades e violar a vontade alheia, como potência de estuprar e nunca impotência de gozar e sua variação contextualizada no sentido de que fracassaram por culpa da mulher, coexistem e se retroalimentam sem contestação de suas bases primeiras.

Desde o começo de sua trajetória como artista, Regina Galindo vem manejando temas relacionados à violência contra mulher. “Meu trabalho começou em finais dos anos noventa,

²⁷⁷ Para um desenvolvimento do tema sugiro o ensaio de Jota Mombaça, *Rumo a uma redistribuição desobediente da gênero e anticolonial da violência* (2016), no qual a masculinidade tóxica é pensada como projeto de poder estreitamente relacionado com o projeto colonial moderno. Mombaça afirma ainda que a masculinidade tóxica afeta não só os corpos de mulheres e corpo não-heterossexuais e trans*, mas também os próprios homens cisgênero que se sentem impelidos a alcançar certos níveis de virilidade – aos quais a violência é intrínseca.

depois de firmado o acordo de paz na Guatemala. Desde o primeiro momento que comecei a me relacionar com a arte, o tema de gênero é das minhas principais preocupações”²⁷⁸.(GALINDO, 2018, n.p.) Sobre o desconforto e a tensão provocados pelos dois homens que não conseguiam ejacular, a performer comenta:

Ele entrou no papel do macho e deixou de ser o voluntário. Não podia sair do papel [desse papel de macho] para não mostrar aos outros que não tinha conseguido. E não conseguia sair de cena pela vergonha de não ter ejaculado. (GALINDO, 2018, n.p.)²⁷⁹

Esta ação de Regina me provoca afetações muito ambíguas. Morro de ódio ao ver cenas ficcionais de estupro em que a vítima não mata seu estuprador, nem durante, nem depois. Já não suporto mais. Quando eles vão passar a ter medo de nos violentar?

Por outro lado me interessa muito a estrutura desta performance específica, estrutura aberta que abarcava a possibilidade de distintas ocorrências: alguém do público poderia ter tentando intervir e parar a ação; outros homens poderiam não ter conseguido ejacular; todos poderiam ter conseguido ou ainda, imaginemos que nenhum tivesse conseguido? Esse caráter de imprevisibilidade me parece que confere a esta performance uma força distinta destas cenas de estupro sem defesa às quais me referi acima. Pode-se alegar que é porque não uma cena ficcional ou uma ação de estupro tal e qual, mas sinceramente esses argumentos corroboram justamente para a cultura do estupro. É preciso haver penetração para ser considerado estupro? Pode-se considerar que as violências sexuais existem em distintos graus, mas todas têm como horizonte aquilo que o estupro concretiza: imposição de sua vontade, violação da vontade alheia por meio de violência física e psicológica, além de consequências graves para a saúde

²⁷⁸ Galindo se refere ao acordo de paz firmado em 1996 e que teoricamente vinha a colocar um ponto final na Guerra Civil instaurada na Guatemala após o golpe de estado patrocinado pelos Estados Unidos em 1960. Tradução minha. No original: Mi trabajo empezó en finales de los noventa, después de la firma de la paz en Guatemala. Desde el primer momento que empecé a relacionarme con el arte, el tema de género es de mis principales preocupaciones. (GALINDO, 2018, n.p.) Informação verbal proferida durante a conferência de Regina Galindo no segundo Seminário Trans-In-corporados, realizado pelo Laboratório de Crítica do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁷⁹ Informação verbal de Galindo em entrevista a artista e pesquisadora Sandra Bonomini, concedida no Rio de Janeiro, em Agosto de 2018. Nesta mesma entrevista, Regina relata uma situação de agressividade e de perda de controle similar ocorrida em outra performance sua. Em *Waterboarding*, uma técnica de tortura utilizada para a confissão que não deixa marcas, Regina era submetida a uma tina de água por um homem fortíssimo. Mesmo havendo combinado tudo com ele previamente, que não era ator e, sim, segurança profissional, o mesmo perdeu o controle durante a execução da ação.

reprodutiva da vítima, como a possibilidade de contração de doenças sexualmente transmissíveis, perfuração de órgãos, gravidez indesejada, etc.

Voltando ao ponto, desde minha perspectiva, a ambiguidade e a força que tem essa performance derivam de fazer referência – por meio do nome – a um hediondo caso de crime de estupro coletivo; de não trabalhar com a penetração como signo social mais comumente aceito como evidência de um estupro; de ser uma performance concebida e executada por uma mulher; de ser um programa estruturalmente aberto aos imprevistos e acasos; de ter o silêncio como modo de enunciação que predispõe que os membros do público enunciem tanto seus desejos quanto suas alianças com quem encarna a conduta da violência.

Em Agosto de 2018 perguntei à Regina qual o papel que o silêncio jogava em suas performances, já que em todas elas há ausência de discurso verbal. Em sua resposta, Regina começou dizendo que é uma artista visual, que quando pensa em um projeto, pensa de maneira visual, em uma imagem estética, uma experiência estética.²⁸⁰ Indaguei-a um pouco mais sobre ter o silêncio como modo de enunciação, ao que ela respondeu:

Quando você está fazendo uma performance você não está dando uma lição de moral. Você está apresentando seu ponto de vista sobre uma situação é seu ponto de vista não é a verdade. Eu posso defender [meus pontos de vista] com unhas e dentes [...] Mas não tenho porque convencer o outro de que esta é a verdade. Quando você faz uma performance você não tem porque dizer o que está correto e o que não. A performance não é um espaço para a moral, é um espaço para o debate e para a reflexão, então o bom e o mau ficam de lado. Estou contra as instruções, as guias, o excesso de informação. Você faz uma experiência estética e tem que dar o espaço necessário para a reflexão e o entendimento. A arte é um espaço de absolutas liberdades e isso implica em muitos riscos. (GALINDO, 2018, n.p)²⁸¹

A performance *La manada* de Regina Galindo expande e complexifica o tema do estupro e das violações sexuais, pois o corpo da performer é o corpo de uma mulher guatemalteca diante de corpos espanhóis que carregam o histórico da colonização. Historicamente, sabe-se que o crime de estupro é amplamente utilizado como técnica de guerra para humilhar e subjugar as mulheres, assim como para o enfraquecimento dos laços sociais de um povo. Que o estupro tenha sido arma de guerra na colonização das Américas, parte da

²⁸⁰ Mais informações sobre seu trabalho artístico podem ser encontradas em: <http://www.reginajosegalindo.com>

²⁸¹ Trecho de entrevista de Sandra Bonomini a Regina Galindo, em Agosto de 2018, no Rio de Janeiro. Agradeço à Sandra por ter permitido que eu acompanhasse a entrevista e fizesse perguntas.

cultura de mestiçagem imposta nas terras de Abya Yala e praticado amplamente pelos senhores do poder contra mulheres indígenas e afrodescendentes também não é nenhuma novidade. Então, que uma mulher da Guatemala – país com maior população indígena da América Latina – realize esta performance na Espanha, país que foi colonizador desta, é um ato de esgarçamento da ferida colonial em território inimigo. E aqui os corpos dos voluntários espanhóis, homens brancos e seus sêmens, são materiais históricos definidores da ação e devem ser considerados dentro de seus marcos sociais de especificidade.

Por fim, um outro material histórico precisa ser encarado: a performance foi realizada no dia 8 de março de 2018, data que marca o dia internacional das mulheres. Para a celebração da data, em 2018, houve um esforço global prévio de convocação de uma greve internacional. Milhares de mulheres e de feministas se juntaram nesta data em centenas de países. Mas muitas também foram as que criticaram a movimentação deste ano em torno do chamado à greve internacional. As mulheres mais empobrecidas, mais precarizadas não têm a menor condição de fazer greve nem que seja por um dia. Isto me mobiliza a pensar que a ação de uma mulher latino-americana, ainda que seja uma artista reconhecida internacionalmente e não precarizada, em um país que não é o seu, e em um país que recorrentemente maltrata as/os/es imigrantes, principalmente os ilegais, é um alerta para os movimentos feministas: se não conseguirmos lidar com as diferenças de classe, se não conseguirmos abrir mão de nossos privilégios, se não formos ativamente antirracistas, se não formos pró-imigração... e se formos às manifestações feministas que supostamente dizem ser movimentos de todas as mulheres enquanto estivermos explorando, ou precarizando financeiramente, outras mulheres contratadas para prestar serviços como diaristas, empregadas domésticas, babás, por exemplo, não seremos nada mais nem nada menos que um movimento que age como se algumas violências importassem e outras não.

Rebentações: Movimento #3 dequitação (reparir) – SaraElton Panamby – 2019



Figura 37 - Rebentações: Movimento #3 de SaraElton Panamby, 2019, fotografia de Rodrigo Muñoz, São Paulo.

Escuta-se um gotejar, como o pulsar de um coração. Sal grosso branco demarca uma linha grossa no chão do palco do teatro. É quase a forma de um triângulo, mas é outra forma. Na beira do palco treze garrafinhas de vidro com rolhas de cortiça circundam uma grande bacia de alumínio. Quatro chifres também guardam este espaço. Na linha oposta está um corpo magro, de baixa estatura. Não vemos seu rosto pois linhas e linhas de búzios lhe cobrem a cara, da testa até quase a boca. Não são linhas retas, são linhas em forma de meia-lua. Possui o torso nu e usa uma calça branca, de cintura alta e corte elegante. Elegante porque simples, porque sóbrio. Está sentado sob os calcanhares, detrás de uma mesa de som. Ao seu lado direito um microfone no pedestal. No esquerdo, um caderno de cor de papel pardo, algumas folhas, um celular e outros aparatos sonoros como um *sampler* e duas kalimbas. No centro desta geometria demarcada pelo sal grosso, mais quatro bacias de metal. Estão posicionadas a uma considerável distância uma da outra e formam entre si uma espécie de quadrado, ou de encruzilhada. Lá do

alto pende sob uma das bacias uma enorme pedra de gelo, amarrada em um sisal. É possível ver fumaça soltando-se da pedra de gelo. O som do gotejamento vem daí. As outras três bacias têm as pedras de gelo dentro delas, amarradas também com sisal. Ao redor de duas destas quatro bacias estão posicionadas quatro grandes garrafas de vidro, duas em cada bacia. Perto de uma destas bacias há um balde, também de alumínio, cheio de água e com uma cabaça dentro. Tomando o centro do palco, vários galhos, gravetos e folhas secas, organizados um ao lado do outro. Mais à frente, entre estes galhos e a bacia com as treze garrafinhas em volta, estão organizadas algumas ervas. Arruda, alfavaca, guiné, alecrim e manjerição.

O corpo que nos conduz é um corpo negro, que não possui o rosto visível aos olhos de quem só sabe ver, que possui peitos e barba. De onde está, estende sua mão e maneja a mesa de som. Um som meio agudo, meio do mato quando é noite, preenche o espaço. Ele se levanta, vai até alguém do público e estende a mão. A pessoa segura em sua mão. Ele lhe passa o sisal que segura a pedra de gelo da bacia mais próxima. Assim, outro som de gotejamento começa a ser produzido. Segue e estende sua mão para mim. A aceito, me levanto e recebo a pedra de gelo vinda da bacia mais próxima e a seguro pelo sisal que envolvo em minha mão direita. Pesa muito. O corpo que nos conduz, SaraElton Panamby, segue e estende sua mão uma terceira vez para alguém que aceita e recebe a quarta pedra de gelo. Agora são quatro pedras de gelo pulsando, gotejando, derretendo. Entre nós e os outros seres que ali estão, ervas, águas, galhos, Elton, palavras e sons da noite, está a linha grossa de sal grosso.

Me fascino pelo tamanho do gelo, pela textura do sisal que aperta minha mão. Após um leve movimento para acomodar o sisal na mão, percebo que as gotas de água fazem barulhos com intensidades distintas ao caírem em um ou outro lugar da bacia de metal que as recebe. Vez ou outra movo sutilmente a mão-braço-corpo que sustenta o gelo para produzir diferentes temperaturas do som do gotejar. Barulhos de noite na mata, gotejar de água. Elton se senta, ajeita o microfone, pega um caderno e dispara:

Engolindo a cabeça.

Aqui tem esgoto descendo a rua junto com nossos passos.

Águas envenenadas de abandono.

Impossível negar que vim daqui.

Os rios pesam toneladas, para além e correm como uma superfície densa de
metais, óleo diesel, trilhos, chumbo e animais mortos.

Pinheiros, Tietê, Pirajuçara

Os corpos na beira das casas da beira.

O corpo que nos conduz movimenta as mãos sutilmente tocando outro aparato, que faz os próximos conjuros ecoarem:

Para trabalhar às quatro da manhã todos os dias, a minha vó atravessava uma pinguela nas ruas sem asfalto.

Por baixo corriam águas verdes lodo com cabeças de boneca em decomposição.

Nas férias da escola eu ia com ela... São Paulo.

Esgoto a céu aberto onde nasci.

Periferia sul, Jardim Santo Antônio, Capão redondo, Grajaú.

Eu venho daqui.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo.

Enquanto ecoa sem parar agora que a buceta tá destampada a minha boca pode falar, eu falo, Elton entoava outro texto, que ao ser justaposto ao anterior se converte, para mim, que seguro as águas, em lodaçais intensos dos quais, pelas misturas e pelos mistérios, eu cato apenas:

Um dia ...

cortar o corte....

regurgitando palavras... é o que os ... fazem,

é virar as tripas em busca das almas, são almas envenenadas.

Contar os fios.

Levar o... da terra, contar os golpes, provar o pulso da terra, contar as gotas...

provar o pulso da terra, há uma pilha de ossos...

...

facão

...

há uma suposta falência múltipla dos órgãos...

...²⁸²

Barulho da noite na mata, ecos do antedito, gotejar, Elton se encaminha pro balde com água, pega a cabaça e molha cada uma das quatro pedronas de gelo que seguramos, nós três e a vara do teto do teatro, que se constitui como uma quarta força.

Me pego não mais seguindo com o olhar o corpo que nos conduz com búzios nos olhos. Muito olho para baixo, para as gotas que meu corpo ajuda a produzir ao segurar a pedra de gelo. O som do gotejar é contínuo, sistemático, constante. Esse som me captura, me transporta, me tira a visão. Não é que eu não veja mais, mas não me interessa mais por ver tanto, por ver tudo. Acompanho tudo como numa espécie de amálgama, sobreposição ou desfronteirização dos sentidos. O som da água que produzo aliado ao peso da água que conduzo me guiam para um estado extracorpóreo. Em certo momento Elton vem e me fala no ouvido que se eu não estiver mais aguentando posso chamar outra pessoa. Sinto que não posso mais aguentar o peso e, no entanto, sigo aguentando. Oras abstraio o peso, oras o sinto como nunca ∴ (parece com a sensação que tenho ao escrever essa tese):.

Como se estivesse hipnotizada pelas águas vejo o corpo de Sara Elton como um feixe de partículas que se move por ali, mas não mais distingo os contornos. Com algum outro sentido corporal, sei que ele se move em direção às ervas. Pelo cheiro, sinto que a primeira a ser tocada é a Arruda. É despedaçada e delicadamente colocada na bacia de água, na bacia de frente, ao redor da qual estão os quatro chifres. Depois são tocadas a alfavaca, o guiné, o manjerição e o alecrim. Todas estas ervas vão para a mesma água. O pulsar da água molha por dentro nossos órgãos. Ao fundo também um *noise*, uma espécie de ruído sintetizado, entra de vez em quando... como se fosse o som de um navio, mas não sei se é bem isso.

Mantenho os olhos para esse desfazimento em outras "letras"....

Comunicação banguela e cílios

Choro pelas costelas que abrem como asas

Bacia abrindo como asas

Com os quatro braços e quatro mãos que tenho

²⁸² As reticências que aparecem nos textos da performance são relativas a palavras e, as vezes, frases inteiras que não captei.

Tocar dentro da bolsa marsupial
Uma vez me disseram nas escadas que mamão macho também dá leite
Também dou leite
Me "rompe" a pele
volumes carnes ossos nervos
Sua coluna é tão bonita seu cérebro tão macio
Todo cuidado
Coabitar
Coabitar esse corpo
Amansa ave de rapina
...
sem nome
Meio réptil meio felino meio galinha
Encasula
Vivemos o mundo pelo filtro d'água,
o olho é d'água
...
Uma ilha inteira para germinar um universo
É uma bola d'água
Nosso universo não é humano, cria minha
Sou eu quem te gera e não sou humano
Não sou humana
Não sou mulher não sou homem
Sou uma coisa nu mundo
Desfeita
Cria minha sou desfeita a todo instante
A gente é bicho que emprenha
Não é preciso usar a capacidade intelectual
Cansei de tentar provar
Cansei de provar para essa gente humana
Que sou tão gente quanto essa gente
Não sou nem com você aqui dentro
Esse corpo meu é digno de respeito
Perdi toda dignidade no momento em que me fiz mundo
Animal de pé em duas patas
Os homens
Os homens não nos amam

Nunca nos amarrão
 Pois são incapazes de fazê-lo
 Há um machado que corta a razão ao meio
 E fica uma porção uma sobre a outra
 Já nascemos fragmentados cria minha, você bem sabe disso
 ...
 Há medo violento neste mundo cá fora
 Mas sobrevivemos como resistência
 Resistência, nossa vida é resistência
 Política de nossos ancestrais
 Nossa vida é nossa maior arma contra esse sistema
 E por isso nós vamos viver muito
 Erva daninha isso somos
 O peso dos ossos na carne
 Nossos ossos, nossas carnes
 Água
 Meu corpo é feito de água
 ...

Gotejam as águas. Gotejam o tempo inteiro. Às vezes não as escutamos, mas elas pulsam, gotejam, fluem pela gravidade, procuram o chão.

Elton desliza as mãos sobre outros aparatos. Sons de bebê balbuciando, ou o que às vezes identificamos como um bebê chorando, mas que parece ser, na verdade, a voz de um bebê falando o idioma dos ainda não humanóides. O idioma do bebê, sua linguagem, ecoa e se transmuta pelos *noises*, parece com um canto metálico e agudo de um pássaro. SaraElton pega o balde e verte mais água sobre a bacia com ervas. Novamente com as mãos a operar delicadezas, massageia todas as ervas, as funde e afunda naquelas águas.

Inebriada pelas águas, cedo ao peso do tempo. As outras duas pessoas que haviam começado a segurar o gelo comigo já haviam cedido e sido substituídas espontaneamente por outras pessoas do público há muito tempo. Não sei há quanto tempo estamos ali. O tempo foi dilatado e é feito agora de uma heterogeneidade de tempos, e não do tempo linear. Olho em volta à procura de alguém que entenda, que me olhe nos olhos. Que entenda. Uma pessoa se aproxima e toma meu posto.

SaraElton, com a calma de quem pariu um ser, está preenchendo com a água das ervas cada uma das treze garrafinhas. Após preenchidas e tapadas as garrafinhas, Elton se dirige a

uma das bacias com gelo e delicadamente começa a desfazer a coroa facial de búzios. Estão presos a sua pele, com quatro agulhas, quatro contas de búzios. A cada vez que saca uma agulha uma conta de búzios cai. O sangue escorre destes poros perfurados, escorre por partes do seu rosto. Um filete corre perto do olho. Os pingos de sangue, o sangue de um corpo negro trans não-binário que pariu mistura-se com as águas. Mergulha as mãos na bacia e lava o rosto. Anda pelo espaço e oferece a algumas pessoas as contadas garrafas com o preparado de ervas.

Esperar
 Des esperar
 A placenta, o coágulo, o resto de ...
 Escorre o sangue, derrete a carne desfigurada
 da dor
 Dos movimentos para coroar e expulsar a nobreza ancestral
 Que sai da caverna da montanha
 O tempo urge um corpo
 Que pare esse corpo
 Esse corpo não para
 Não peça que eu pare
 Nas pentecostais neonazis militares eles rezam para suas armas, suas pólvoras
 suas vidas com seu cheiro de morte matada
 Aqui no útero degenerado, na buceta que fala, na ... insurgente e inviolável
 brotamos do nada
 Somos parentes da água e da terra viemos da lama e reconhecemos no raio do
 trovão o brilho de nossas vozes
 Nós falamos os sotaques das plantas que curam feridas do açoite das sequelas
 ancestrais
 E envenenam sinhozinhos e sinhás de chibata na mão
 Que as águas enferrujem seus metais
 O medo não nos abala

Gotejam as águas. SaraElton vai até as três pessoas que seguravam as três pedras de gelo e as toma em suas mãos, posicionando-as nas bacias. Por quase vinte minutos mais esse último conjuro ecoa no espaço. A este se mesclam as vozes do bebê que fala o idioma metálico de línguas pássaras que deixamos de conhecer. Em algum momento SaraElton pega uma kalimba e toca algumas notas antes de deixar o espaço. O público fica imóvel. Ninguém sai.

Ninguém aplaude. Ninguém se atreve. As águas continuam escorrendo, vem da quarta força invisível que segura a única pedra de gelo suspensa. E agora também escorrem do rosto de muitas/os/es de nós.

Pergunto-me como compor uma reflexão sobre uma performance tão sutil, tão “invisível”? Passaram-se 48 horas da ação e tomei agora o banho de ervas que me foi dado durante aquele encontro. Encontro, essa foi a palavra usada por Elton, no debate após esta ação, para tentar definir algo que para ela o termo performance não dá muito mais conta.

Vou começar por algum começo. Meu desejo de compor pensamento com as performances e ações de SaraElton Panamby é antigo. Nos conhecemos há uma década atrás, numa intensa oficina do La Pocha Nostra. SaraElton foi a primeira pessoa com quem falei quando cheguei ao espaço. Em outro lugar eu já disse que de cara SaraElton parecia ser uma das pessoas mais diferentes de mim naquele espaço, naquele momento. Eu cheguei, deixei minhas coisas e fui até duas pessoas que eu nunca havia visto antes, SaraElton e Filipe Espíndola, pedir-lhes um isqueiro emprestado. Ao longo dos quatro dias de oficina trocamos muito mais. Olhares, conversas, cervejas. Fizemos a prática do *aikido/ajedrez* do *Pocha* juntas. Por muitos minutos nos olhamos imóveis sentadas de frente uma pra outra. Lentamente começamos um diálogo corporal, gestual, a princípio sem toque e, paulatinamente, com toques, sentindo o peso uma da outra. Naqueles poucos dias percebi que éramos diferentes na casca, por fora, e também com experiências de vida muito distintas.

Mas percebi que em alguns aspectos e em alguns desejos, também éramos parecidas, também éramos parecidas. De lá pra cá, habitamos muitas lamas juntas, praticamos imobilidades, mobilidades embriagadíssimas, sonhamos e bailamos juntas, dividimos até o banco de trás de uma viatura de polícia. Vi muitas performances suas, escutei ele falar de outras, dos preparativos para ou da recepção, de como foi. Desde 2012, quando passei no mestrado, no pré-projeto eu explicava que me interessava abordar trabalhos de performance que tivessem o corpo como suporte e como tema da ação, e que eu gostaria de compor pensamento com o trabalho de SaraElton Panamby e Filipe Espíndola, que naquele momento faziam muitas das suas performances juntas. Acompanhando o caminhar destas vidas, decidi que seria importante convocar um trabalho solo de SaraElton. Em 2018, Elton começou a realizar essa série de três ações intitulada *Rebentações*, tendo cada ação um desdobramento: *movimento # 1 dilatação (repartir)*, 2018 ; *movimento # 2 expulsão (reparar)*, 2018 ; *movimento # 3 dequitação (reparar)*, 2019.

Assim, tentei me preparar. Foram doze horas de viagem, dois ônibus, metrô com baldeação entre linhas. Chego a São Paulo, após doze horas de lua cheia na estrada. Abri a

brecha e deixei por um momento as montanhas, a amor e o canto da mariquinha tiu-tiu, que depois descobri se tratar do passarinho Tico-tico. Lá no vale tinha é muito canto de mariquinha tiu-tiu. Mergulhei o quanto pude nas águas doces, preparando-me para percorrer “os caminhos as rotas encobertas pelas folhas de aço do progresso”, (PANAMBY, 2017, n.p.) preparando-me para chegar a São Paulo e vivenciar esta performance, este reencontro com SaraElton. Tive que fazer esse preâmbulo dos começos de uma relação, pois especialmente para estar em *Rebentações: movimento # 3 dequitação* dobrei o tempo pelas bordas, porque tenho entendido que uma coisa é ouvir e outra é escutar. Para a escuta é preciso dobrar o tempo pela borda.

Como em todas as performances que convoquei nesta sismografia, o elemento agenciador desta ação é o corpo de SaraElton: um corpo negro trans que vivenciou recentemente uma *trans-ternidade*, pariu Txai. Este corpo – e não outro – conduz essa ação. Este corpo – e não outro – maneja aquelas ervas. Este corpo – e não outro – escreveu e falou aquelas palavras.

Os sons, as palavras, o discurso, a poesia, as águas líquidas e as condensadas em forma de gelo, a arruda, a guiné, a alfavaca, o manjeriço, o alecrim, o sal grosso, a cabaça, as garrafas de vidro e suas rolhas de cortiça, os galhos, as folhas secas, todos alicerces do encontro e que ganham a vida que ganham por serem manejados por SaraElton.

Sobre esta ação, quero destacar o que considero ser uma virada importante no trabalho de SaraElton. Em *Rebentações*, a aposta não se dá somente pela construção de potentes imagens visuais que sempre foram primorosamente trabalhadas em suas performances. Algo moveu-se um pouco mais para uma outra frequência, a da sonoridade, que criará imagens particulares e subjetivas dentro de cada um. É como se agora Elton estivesse a criar as imagens dentro de nós e não mais fora, em si e em seu corpo, como era comum antes. Mesmo quando trabalhava com a palavra enquanto matéria em algumas de suas performances anteriores – como em *Transcrições Consanguíneas*, (2014) em que Filipe Espíndola escarificava em suas costas as palavras relativas a textos que Elton lia misturados a nomes de pessoas indígenas assassinadas pelo Estado e também de mortos em manifestações pela polícia – o poder da imagem exterior ainda era muito acionado.

Elton possui uma qualidade de escrita singular e muito potente, como fica evidente, também, em sua tese de doutorado *Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne*, um texto que “não é acadêmico, não é manifesto, não é ensaio poético, não é autoajuda. É vômito, purgante, cura. Radical, pois sai de onde brotam as fraturas.” (PANAMBY, 2017, p.22) E essa escrita jorrada que fala “cifrando segredos” (PANAMBY, 2017, p.4) é também o que está sendo burilado, conjurado, em suas *Rebentações*. Por isso, optei por transcrever da performance somente as partes que pude compreender ou que me lembrava.

O que não entrou são segredos cifrados, marcados na memória carnal de quem ouviu os conjuros.

Nesta ação, é muito caro o fato de que seja uma pessoa negra, trans, que tenha escrito o texto e que fale, ela própria, ao microfone. A radicalidade desta performance reside no fato de que SaraElton escreve, fala, distorce tecnologicamente e ecoa suas próprias palavras e as de Txai, sua cria. SaraElton aprendeu a escrever com sua avó Rita Maria da Silva, que veio lá de Pernambuco. A Dona Rita “sem saber escrever me ensinou o desenho das letras”. (PANAMBY, 2017, p.113) Em treze de junho de 1997, Dona Rita estava aprendendo a escrever com mais de sessenta anos. “O que e a humanidade ela e muito complicada, o negro vive pensando que seria melhor e mas filiz se fosse branco.”²⁸³ (PANAMBY, 2017, n. p.) De teorias tão afiadas como esta de sua avó, SaraElton Panamby faz de sua escrita um facão, de estilo estilete.

Foi no sonho que me vieram as intelectuais pretas me dizer da importância desta fala jorrada. Quando o subalterno pode falar? De que maneiras pode falar? Sobre que pode falar? Não fale alto, não fale coisas pessoais, não seja violenta, não seja autobiográfica, não se vitimize, fale de coisas universais. Universais... universos plenos de espaços brancos. É de uma tenacidade o que fazemos aqui: utilizando as ferramentas eurocêntricas para destituir a eurocentralidade. Burlando regras, falando em sotaques desconhecidos, cifrando segredos. Subalternos, selvagens... as palavras em nossas mãos são armamentos pesados. Por isso nos enforcaram, queimaram na fogueira, imolaram, deram um tiro na nuca. A subalternidade fala pela língua dos estilhaços, pelas ruínas do que fomos, a memória apartada, os caminhos as rotas encobertas pelas folhas de aço do progresso. (PANAMBY, 2017, p. 4)

Todos os textos da série de performances *Rebentações* foram escritos por SaraElton durante o período da gestação. Seguindo os pensamentos de Conceição Evaristo (2007), a escrita como um ato empreendido por mulheres negras²⁸⁴ que transitam por espaços culturais diferenciados dos espaços tomados pelas elites brancas passa a ter um sentido de insubordinação.

Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pelas culturas das elites escrever adquire um sentido de insubordinação. [...] A nossa escrevivência não

²⁸³ Cadernos de Maria Rita da Silva, em *Perenidades, porosidades e penetrações: [trans]versalidades pela carne*.

²⁸⁴ Podemos pensar que este ato, empreendido em contextos similares por pessoas trans negras, também se constitui como um ato de insubordinação.

pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (EVARISTO, 2007, p. 5)

A escrita insubordinada de SaraElton é uma escrita com o corpo todo implicado. Nesse sentido, é uma escrita da performance. Creio ser importante não aderir à ideia de que essa escrevivência é um tipo de escrita de diário. Apesar de ser também a elaboração e recomposição do tecido da memória esgarçado, da “memória ancestral gravada na medula e no cálcio que sustenta as carnes” (PANAMBY, 2017, p.9), a escrevivência talvez possa ser pensada igualmente como auto ficção. Pois, como pontua Sara Elton: “Entre o ego e o abrir-se nesta escrita autoficcional escamoteiam-se milecem olhinhos todos prontos para serem furados... NÃO VOU DAR BISCOITO PRA BRANCO”. (PANAMBY, 2017, p.97)

Seria possível pensar na relação da memória com o corpo de SaraElton e as composições textuais e sonoras de *Rebentações* também pelo viés de Leda Martins (2003), que propõe pensar “a memória em um de seus outros ambientes, nos quais também se inscreve, se grafa e se postula: a voz e o corpo, desenhados nos âmbitos das performances da oralidade e das práticas rituais”. (MARTINS, 2003, p.63) Segundo suas próprias palavras, em suas pesquisas Martins está interessada em performances e cenas rituais por meio das quais pensa o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens.

[...] o corpo em performance é, não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletera de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. (MARTINS, 2003, p.66)

As ervas são um elemento material da ação que assinalam diretamente o corpo como portal de inscrição de vários saberes. Na ação, elas assinalavam o tempo da cura pelas ervas, o tempo em que a cura era feita pelas sábias mãos das curandeiras, o tempo em que os saberes eram passados pela oralidade. O tempo em que a indústria farmacêutica, um dos eixos centrais

do regime capitalista atual, ainda não tinha restringido com tanto afincos nossa autonomia no que diz respeito aos cuidados com nossa saúde. Mas esse tempo não se extinguiu, ainda que a colonialidade tenha querido matá-lo como tentou, como assassinou e deixou morrer os que possuíam estes saberes. Como as ervas daninhas que SaraElton evoca, estes saberes não morreram de todo. Tanto os equivocados quanto os conformados dirão que é uma nostalgia, um desejo de viver outro tempo que não existe mais. Mas não é. Até porque SaraElton maneja ali uma sofisticada tecnologia de produção sonora bem atual. Não é uma ciranda nem um ritual *new age* de cura pelas ervas. O que quer que seja, não é isto. “O cerzir de fragmentos e feridas evoca forças sequestradas e transforma as sequelas das chibatas em reatividade e gesto descolonial.” (PANAMBY, 2017, p.7) Com as águas, com as ervas, com o gelo, com seu sangue, Elton trava “processos de comunhão com as coisas que a princípio não tem poder de resposta” (PANAMBY, 2017, p.175).

Quando Elton tira as linhas curvas de búzios que leva no rosto, quando se desfaz das perfurações que sustentam estas linhas curvas, seu sangue é derramado por suas próprias mãos.

Os processos de derramar o próprio sangue como reconhecimento de uma identificação diaspórica como recriação de conexão com antigas feitiçarias, é um dilaceramento escriturístico amalgamado por deslizamentos de terra. (PANAMBY, 2017, p.13)

Seu sangue sangrado em seu próprio nome, e não mais derramado em vãos brancos como cristais de açúcar a sustentar a arte contemporânea. "Para descolonizar é preciso sangrar em nosso próprio nome". (PANAMBY, 2017, p.69) Este sangue não mais vai pro chão da galeria, vai pra água. Escorre no corpo de SaraElton e vai gotejar nas águas que tinha em frente de si. É assim que SaraElton nos dá a cara.

Carrego nos olhos as pedras que me tacam. Olho cascalho, olho pedregulho. Chororôlho. Até os olhos virarem búzios. Euvira rocha que respira. As pedras que me tacam: minha munição. Não vou mais dar bala ao inimigo, não vou. Não vou mais alimentar suas espingardas de coroné, não vou. Não vou mais tolerar seus olhares de generais nazistas sobre meu corpo, não vou. Não vou mais ser sua negrinha de casa, não vou mais. A negação pra sair da negatividade branca. Falso positivo. (PANAMBY, 2017)

Quando proponho o pensamento de corpo-encruzilhada para pensar o corpo em performance artística, um dos objetivos é incitar a reflexão de que os marcadores sociais de

diferença que incidem sobre cada corpo devem ser levados em consideração pela pessoa que performa pois não é o mesmo que um corpo racializado como branco use búzios no rosto e um corpo racializado como negro, como o de Sara Elton, o faça. Os objetos não são desprovidos de história, de estórias, nem de agência. Esta discussão poderia desaguar nos debates sobre apropriação cultural, aqui quero apenas assinalar que os “objetos” com os quais fazemos corpo fazem também nosso corpo. Proporcionam leituras, interpretações e circuitos de expressão nos quais performer e espectadores/as estamos envolvidas. Neste sentido, seria preciso entender que as contas de búzios que carrega em seu rosto não são meros objetos ou adereços. São também texto e textualidade.

Importa-nos assinalar que, em África, assim como nas culturas afro-americanas, um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros adornos que revestem o sujeito, além de outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e do sujeito, signo, intérprete e interpretante, simultaneamente. Escrita nos e pelos adornos, ‘a pessoa emerge dessas escrituras, tecida de memória e fazendo memória’. (MARTINS, 2003, p. 73)

Poderíamos seguir pensando aqui sobre cada um dos elementos alicerçantes desta performance sobre os quais não tratamos ainda. Nem as ervas, nem os galhos, nem as folhas, nem o sal grosso, nem o sisal são “adereços cênicos”. Por respeito aos mistérios não cabe aqui falar das propriedades e dos poderes da arruda, da guiné, da alfavaca, do manjerição e do alecrim. A kalimba que toca ao final é um instrumento africano cujo som se assemelha a gotas de água. Diz-se que em certos contextos africanos sua utilização tem ligação com o universo infantil, sendo muito utilizada na contação de histórias e em cantigas que versam sobre coragem e sabedoria para crianças. Melhor seria deixar que o não-dito decante em nós, suturando-se em nossos corpos. Ensaieemos um final então, partindo da reflexão sobre o nome da série de ações.

Rebentação significa rebentar-se, que por sua vez pode significar fazer-se em pedaços, romper-se, quebrar-se, brotar, irromper, jorrar, começar a supurar, abrir-se, lançar rebentos, ou lançar brotos, frutos. As vozes, choro ou idioma do bebê, que ouve-se durante esta ação da série – movimento # 3 *dequitação* – nos traz uma singular dimensão da temporalidade que evoca o momento entre a saída do feto e a expulsão da placenta. Segundo Sara Elton (2019), a placenta é uma grande companheira, é própria a árvore da vida. É ela que mantém a cria viva dentro da

barriga. Essa série *Rebentações*, está conectada com o processo de *trans-ternidade* de Sara Elton, que ficou grávida e em 2017 pariu uma criança chamada Txai.

Foi a partir desse processo de gestar, de parir e de depois receber essa vida na minha mão como uma responsabilidade pro resto da vida que começou esse trabalho do *Rebentações*. Percebi que a minha poética, meu intento já não estava mais em falar sobre a morte, mas eu queria falar sobre a vida. E a vida eu ia conseguir falar sobre ela com a ajuda da água, com a ajuda da mãe d'água, com a ajuda da Iara, são águas de Oxum são águas de Iemanjá, são águas que às vezes são calmas, às vezes são límpidas, às vezes são lamacentas. [...] Esse processo todo me abriu portas, me mostrou essas águas, e me deu essa possibilidade de olhar pro mundo, olhar pro meu corpo com outros olhos. Com esses olhos de quem não tem medo. Porque é isso, mesmo diante de todo esse reacionarismo, de todas as armas apontadas para nossas caras o tempo todo, eu não tenho mais medo. Eu não tenho medo. Não tenham medo. [...] Eu não vou mais falar da morte, não vou mais enaltecer a morte, mas não vou esquecer dos nossos mortos. Eu não vou esquecer de quem teve que sangrar para que a gente pudesse estar aqui em pé. Para que a gente pudesse sangrar, também, por vontade própria. (PANAMBY, 2019)²⁸⁵

Rebentações me interessa por convocar a experiência de gerar uma vida e parir um ser, articulada por fora dos brancos padrões normativos do universo feminino e feminilizado atrelados à experiência de engravidar. Não creio que isto se dê necessariamente porque SaraElton é uma pessoa trans. Acredito que essa articulação por fora dos padrões heteronormativos e do universo feminino e feminilizado se dá porque SaraElton é SaraElton. Porque desde cedo contestou a colonialidade e o binarismo dos gêneros, a heteronormatividade das relações afetivas e também por ter uma consciência racializada muito arraigada. Sobre esta performance SaraElton afirma:

Rebentações é uma performance sonora em três movimentos relacionados ao processo de gestar, parir e criar seres humanos a partir da ótica de um corpo indefinível, desviante. No terceiro movimento da tríade, as águas são a contagem do tempo que escorre. Na dequitação, o descolamento de um corpo e outro, um órgão que se destaca do ventre compartilhado, árvore de sangue, companheira minha: placenta plácida e pulsante. Compartilhar ruínas para erigir corpos resilientes, falar em sotaques banidos para derreter as mordças que nos botaram antes mesmo do nascer. (PANAMBY, 2019)²⁸⁶

²⁸⁵ Palestra de Sara Elton durante o debate do ciclo de performances *Flexões Performáticas*, em janeiro de 2019, no CCBB de São Paulo. Agradeço à curadora Luana Aguiar pela generosidade pelo compartilhamento das imagens da mesma.

²⁸⁶ Trecho retirado do material de divulgação online do evento *Flexões Performáticas*, no qual a performance *Rebentações # movimento 3 dequitação (reparir)* ocorreu em janeiro de 2019, no CCBB de São Paulo. A próxima citação direta cuja referência for 2019 provém desta mesma fonte.

Em *Rebentações*, por meio dos muitos encontros sutis – e às vezes invisíveis – que ali ocorrem, como o de seu sangue com as águas, ou através da sonoridade do pulsar da vida produzida pelo degelo das águas condensadas, Sara Elton conecta os mortos, os vivos e aqueles que estão por vir. Assenta, assim, uma concepção de tempo espiralada distinta da temporalidade linear e cronológica imposta pela colonização e mantida até hoje pela modernidade/colonialidade.

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. Segundo Ngugi wa Thiong'o (1997, p. 139), na cosmovisão africana 'nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. [...] Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva.' Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2003, p.75)

No traçado reflexivo sobre esta performance, por máximo respeito ao mistério, deixei muita coisa de fora. É como diz Sara Elton “não é tudo que toca que cabe... há segredos que permanecem no silêncio de quem se entende no olho a olho”. (PANAMBY, 2017)

Quando tomei o banho de ervas que Sara Elton me entregou fiquei longos tempos em silêncio na beira do encontro de dois rios onde uma figueira gigantesca curiosamente fincou suas raízes entre enormes pedras, de rio. Foi ali que me veio que a performance *Rebentações* é sobre o tempo. Tempo de quebras, tempo de não. Tempo de resiliências. Tempo de compor vida entre a fluidez, a mobilidade, a cura das águas doces e a solidez, dureza e aspereza das pedras. Tempo de coisas não nomeáveis e de coisas não ditas. O tempo da queda, da decedura, do delivramento, da delivração, da dequitadura. As águas de *Rebentações* tratavam desse tempo, pelo seu gotejar, pelo barulho que se assemelhava ao pulsar do coração. Também o

tempo do corte de cabeças pela escrita. “Escrever para sepultar o homem branco que habita em nós” (PANAMBY, 2017). As águas ali operavam, como buscava SaraElton, uma forma de “(re)voltar o tempo dos mundos”. (PANAMBY, 2019) O tempo da dequitação é o tempo do descolamento.



Figura 38 - Rebentações: Movimento #3 de SaraElton Panamby, 2019, fotografia de Veronica Pereira, São Paulo.

O pensamento acadêmico e crítico sobre a arte da performance ganharia em complexidade ao não ficar centrado exclusivamente no mundo das ideias cerebrais e das teorias. A proposição que trago aos estudos da arte da performance é que pensar sobre performance é pensar também com seu próprio corpo implicado. Por isso senti a necessidade de tecer reflexões sobre cada ação artística entrelaçando-as com algumas histórias de vida pessoais. Não se trata de jogar o foco para mim e sim de buscar ativar uma forma de pensar em que nossas experiências vividas não sejam desconsideradas, pois estas – e as reflexões que fazemos a partir destas – estão intrinsecamente conectadas com o que estamos pensando e com quem buscamos compor pensamento.

Convocar meu corpo, memórias e experiências para compor o pensamento, também foi uma tentativa de provocar por meio da escrita algo caro à arte da performance: a dimensão do acontecimento, do *kairós*. Como coloca o filósofo Charles Feitosa em *Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia* (2018), “as artes da performance produzem acontecimento e não presença”. (FEITOSA, 2018, p.15) Segundo Feitosa, a noção de presença está vinculada ao modelo dualista do mundo, presa a um desejo metafísico de eternidade. Nesse sentido, a presença seria “o que está diretamente diante de mim, a minha completa disposição”. (FEITOSA, 2018, p. 14) O autor pondera que o acontecimento, que não é tempo linear (*chrónos*), e sim ocasião propícia (*kairós*) ou *chrónos* qualificado, é o que a performance pode nos oferecer. Feitosa alerta que não se deve confundir essa ocasião propícia, ou o acontecimento, com um átimo de segundo. Segundo ele, um acontecimento seria uma duração que implica numa quebra no processo linear cronológico.

O acontecimento aparece como uma intensificação do tempo. [...] Não é o presente a instância temporal determinante do acontecimento, mas sim o futuro, só que de forma diferenciada [...] As artes da performance nos oferecem uma oportunidade da vinda de uma alteridade inesperada e assim vivenciar o tempo de forma diferente do que na modalidade linear. (FEITOSA, 2018, p. 15)

Esse arquivo afetivo composto de algumas das performances que mais me tocaram nos últimos dez anos poderia ser pensado como uma flecha do tempo (SILVA, 2018), um vetor móvel que contém germens do “passado que continua passando” (FABIÃO, 2014; SCHNEIDER, 2011) e germens de um utópico e desejável futuro que – pelo simples fato de o

imaginarmos – têm a potência de alterar nosso presente.²⁸⁷ Por mais que as performances aqui apresentadas tenham obedecido uma ordem cronológica essa flecha do tempo a que me refiro não flui linearmente do passado para o futuro, nem o tempo está sendo pensado de forma cartesiana.

Ao tramar esta sismografia pelo viés de um arquivo afetivo (PALLADINI, 2017), havia o desejo de tecer um arquivo vivo que pudesse ser a transmissão de um desejo de continuação e de contaminação.

Essa ponderação também tem estreita ligação com uma das reflexões de Mombaça em *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência* (2016).²⁸⁸ Alertando para o poder da imaginação, Mombaça afirma que o poder insuspeitado das ficções é ser o cimento do mundo uma vez que “tudo que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções.” (MOMBAÇA, 2016, p. 5) Trata-se do poder da arte no que diz respeito à geração de imaginário, seja por meio de tecnologias tão antigas como a contação de histórias ou por meio do teatro, da fotografia, do cinema e da performance, por exemplo. Considerando o uso do corpo como suporte pela performance, as reflexões de Donini (2017) sobre a articulação entre corpo e imagem se mostram pertinentes:

Trata-se, portanto, da busca por um corpo articulado a imagens e espaços que possibilitem acessos, sem as funções pré-estabelecidas pelos códigos colonizadores. Ao olhar para o mundo e voltar o olhar para nossas trajetórias, haverá sempre um espaço “entre” – passagens que não estão colonizadas –, e a partir desses espaços podemos escavar para estirar o corpo e a imagem em seus buracos, seus desvios, seus silêncios, seus vestígios. Ao produzir a abertura para a passagem de outras imagens pelos nossos corpos, fica evidente que estamos lidando com a questão do corpo como suporte, assim como fica evidente o modo como isso vem sendo retirado do corpo. (DONINI, 2017, p. 144-145)

Ao sismografar estas dez ações, me deparei com questões delicadas, polêmicas, contraditórias, controversas, sensíveis. Me deparei comigo mesma. Me sinto como aquela

²⁸⁷ Estas ponderações me chegaram após a leitura de *Kindred, Laços de Sangue* (2017), escrito em 1973 por Octavia Butler e que Denise Ferreira da Silva analisa brilhantemente em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-divida-impagavel-lendo-cenas-de-valor-contra-a-flecha-do-tempo>

²⁸⁸ Seria preciso mais espaço para contextualizar decentemente as discussões travadas no ensaio em questão, que foi publicado no contexto de um projeto artístico intitulado *Oficina de Imaginação Política*, ocorrido no marco da 32 Bienal de São Paulo. Porém é importante atentar para o fato de que neste ponto específico de seu texto, Mombaça está tratando de estabelecer uma correlação e uma distinção entre as ficções do poder – como o sistema de justiça moderno/colonial – e o poder visionário das ficções. Seu interesse não está em confrontar a dimensão ficcional do poder, mas sim ficções de poder específicas como o monopólio da violência legítima do Estado, que opera uma guerra contra imaginações visionárias e divergentes “contra a liberdade de pressentir no cativo que aparência tem os mundos em que os cativos já não nos comprimem”. (MOMBAÇA, 2016, p. 5)

serpente que ao trocar de pele se perdeu, entrando numa espécie de túnel sem saída, dentro da pele antiga. Dizem que ela ficou horas lá. Eu fiquei meses. Semanas. Anos. No caminho, nas fricções para romper o túnel sem saída, fiquei em carne viva.

imantar-se do que não se sabe

Essa desmontagem é fruto de uma crise que tive ontem, entre 4am e 5am. Foi uma crise dura, durou até agora e intuo que não irá passar tão rápido. É que os efeitos da academia são tóxicos, altamente prejudiciais a saúde. A conclusão que vocês não irão ler estava bem armada. Tão armada que quase não se escutava minha voz. É que eu entrei num delírio louco de que precisava amparar-me muito concretamente em autoridades altamente autorizadas para me autorizar a fechar. No delírio, achei que aquilo estava bom. Imagine você que chegou até aqui, se deparando com tal delírio. Então me permiti ter essa crise aqui, com vocês. Não iremos fazer terapia, só não irei ficar me escondendo tanto em largas (ex)citações de autoridades altamente autorizadas para me autorizar a fechar.

Se digo fechar, é porque entendo que é preciso contornar um final. Mas um trabalho como este a que me propus, e ao que sigo me propondo, não tem fim, pois está intrinsecamente ligado à minha vida. A conclusão final havia sido revisada e tudo, estava quase sendo impressa. Mas, agora há pouco, no banho, me lembrei de que um dos meus maiores encantos com as artes cênicas foi ver uma *desmontagem*. E percebi que talvez fosse por isso que eu não achava a palavra final para a conclusão. O delírio estava mesmo sério, ao ponto da amiga que me ajudou a revisar, a quem agradeço onde se deve, ter me falado “vai assim mesmo, com esse título, tá até bom”.

Estava “Conclusão (buscar uma palavra)”. Isto foi numa destas últimas madrugadas, eu relutei em aceitar essa sugestão e ela disse que no dia seguinte iria argumentar com solidez, e que eu entenderia. Isso não aconteceu, porque estamos correndo contra o tempo aqui. Mas intui que ela estava achando bom porque esse título (que era uma marca que eu tinha colocado para mim mesma, obviamente) parecia uma brecha, um respiro na dureza. Uma vulnerabilidade. Entre tantas que tenho, e camufla. (Ah, a desmontagem que vi se chamava *La Rebelión de los Objetos*, da Ana Correa do grupo Yuyachkani e eu havia começado a descrever aqui, mas senti que não cabia ou que talvez estivesse dando mais voltas para não terminar de desmontar).

O que me interessa nessa ideia de desmontagem é a estratégia de compartilhar e fazer visível a travessia teórico-crítica que levou a uma certa obra. A desmontagem desvela o percurso de reflexão sobre as escolhas, sobre os caminhos tomados. Mas a desmontagem

também pode ser pensada como (de)composição. Gostaria de desmontar um pouco para que esse final não ossificasse (tanto) a carne textual.

Se de forma geral busquei abordar a colonialidade e os processos de descolonização, sei que está pesquisa – por tratar abordar distintos temas – se ampara, em diferentes aspectos, em muitos autores e autoras pertencentes a outras epistemologias e geografias do pensamento. Sou ciente de que poderia ter optado por travar diálogos com um escopo epistemológico mais coeso, no que se refere aos aportes descoloniais e tendo em consideração as críticas à colonialidade do saber. Porém, reconheço que meu pensamento é permeado por distintos escopos epistemológicos, e prefiro viver esta contradição pois não tenho como apagar tudo que alicerçou meus pensamentos. Muitas das autoras descoloniais com quem dialoguei ao longo do texto afirmam que não se trata de jogar fora nossos referentes teóricos provenientes de outras epistemologias e de outras geografias, mas sim de atentar para os efeitos estruturantes da colonialidade no que concerne ao próprio modo de produzir pensamento e de perceber determinadas limitações no que diz respeito a dar conta de certos temas.

No primeiro capítulo, procurei abordar algumas problemáticas que identifico nos estudos sobre a arte da performance. Entre elas a insistência que identifico em muitos/as autores/as em situar a origem da performance nas vanguardas artísticas modernas e em seus processos de experimentação formal e conceitual. Ao sugerir que as/os/es pesquisadores que se interessam por tal gênese da performance olhem para a colonialidade com a mesma atenção que olham para outros fenômenos característicos da modernidade que impactaram as vanguardas, sei que apenas consegui tangenciar esta senda. É um caminho investigativo que me parece importante, por isso optei por trazê-lo na condição em que pude.

As conexões entre a arte da performance e os feminismos, e toda discussão sobre arte feminista, foram necessárias para que eu pudesse propor um diálogo consistente entre a arte da performance e teorias feministas que tratam de pensar sobre corpo, diferença e subjetividade. Por isto convoquei teorias do feminismo interseccional e o feminismo descolonial, pois ambos – cada qual a seu modo – procuram debater sobre diferença, posicionalidade e ponto de vista ancorados nas experiências vividas e na materialidade de cada corpo sem esquivar-se dos debates sobre a co-substancialidade entre raça, gênero, sexualidade etc. e, no caso do descolonial, sem abster-se, ademais, de refletir tanto sobre os efeitos da colonialidade em nossas carnes e quanto sobre as inúmeras vias descolonização.

Tudo isso porque que a arte da performance que tem me interessado possui o corpo como o centro e localiza neste a capacidade interpelativa, considerando as experiências vividas, a dimensão relacional e recusando a dualidade entre corpo e mente. Esta arte estaria afinada com a ideia de implicar o corpo infrapoliticamente, da forma como Lugones considera esta ideia do infrapolítico. Em *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), a autora afirma que a subjetividade que resiste expressa-se infrapoliticamente. Em sua visão, a infrapolítica indica uma volta para dentro, uma dobra que mostra a potência dos corpos colonizados em forjar significados diferentes daquilo que o hegemônico quer que nos tornemos. E isso, para nós, é uma vitória infrapolítica.

Me parece que isso é possível quando nos implicamos em uma permanente autópsia. Quando nos comprometemos com um processo de auto-observação orientado para possibilitar a emergência de modos de vida éticos e acolhedores da força de transfiguração que a alteridade exerce sobre nós. Quando buscamos a dimensão aberta de toda consciência, quando buscamos ser o corpo que interroga de que nos fala Franz Fanon (2008).

O corpo-encruzilhada e sua consciência fronteira seriam, então, condições para remar nesta direção. Neste sentido, não há um porto onde chegar. Há, quando muito, o desejo de singrar junto a outras embarcações rumo a mares desconhecidos. Se, como diz a poeta Ana Cristina Cesar (1979), é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço, posso atestar que buscar coletivamente ancoragens instáveis é frequentemente mais prazeroso. Para mim, singrar juntas talvez seja a única maneira possível.

Para alinhar esta conclusão, retomarei brevemente reflexões feitas no primeiro capítulo em que proponho o corpo-encruzilhada como um “referencial precário” (FABIÃO, 2011) para os estudos da performance. Quando Anzaldúa (2012) fala do corpo que possui consciência fronteira, ela fala de um corpo que é entroncamento, que é ponte. Neste corpo e nesta consciência, não chegamos sem passar por uma dor intensa.

O corpo-encruzilhada alude à importância da teoria feminista interseccional em vislumbrar o entrecruzamento dos eixos de diferenciação social que marcam o corpo e os expõe a situações de opressão ou privilégio, dependendo do contexto e da forma como usam/usamos estas marcas. Assim, a noção de corpo-encruzilhada pode ser útil para pessoas interessadas em criar trabalhos performáticos que se pretendem “autobiográficos”, pois permite a compreensão de que nossos marcadores sociais de diferença, nossas histórias e experiências de vida, estão

enredadas numa matriz de poder colonial-capitalística e não são dissociadas da maneira como o sistema-mundo opera no que tange à raça, gênero, sexualidade, classe, nacionalidade, etarismo, capacitismo etc.

Contudo, se enxergar a interseccionalidade dos marcadores sociais de diferença é um passo necessário, algumas pensadoras descoloniais nos convidam a entender como se relacionam os marcadores de diferença tais como raça, etnia, gênero, sexualidade, classe e nacionalidade com a instauração da modernidade/colonialidade. É assim que o corpo-encruzilhada aponta ainda para a sugestão de Lugones (2014) de que habitemos o lócus fraturado, essa ferida causada pela diferença colonial, já que apesar do lócus fraturado incluir a dicotomia hierárquica que constitui a subjetificação dos/as/es colonizados/as/es ele é fraturado pela presença que nele resiste, por seus agenciamentos infrapolíticos.

A ideia de corpo-encruzilhada é permeada ainda pelos pensamentos de Martins (2013), que conceitua a encruzilhada como lugar radial de “centramento e descentramento, mas também de intersecções e desvios, de textos e traduções [...] origem e disseminação.” (MARTINS, 2003, p. 70)

Tal proposição igualmente recebe força do pensamento de Donini (2017) que, ao nos falar das suas buscas pessoais no que diz respeito a enfrentar a colonialidade em sua própria trajetória de vida, sugere ser possível buscar as forças que fervem sob nossa pele ao mesmo tempo em que procuramos a abertura para visões e audições que estavam congeladas em nossos corpos. Segundo ela, a estratégia de situar o corpo como encruzilhada possibilita “desestabilizar as rachaduras coloniais”. (DONINI, 2017, p.136) Para a autora seria preciso, no entanto, subverter a noção de encruzilhada como ponto onde se toma uma decisão e pensar a bifurcação que se apresenta na encruza como mundos possíveis.

Perceber o corpo-encruzilhada seria uma maneira de encontrar uma ancoragem instável para agenciar modos singulares e provisórios de existir e de (re)existir. Me parece que quando Michelle Mattiuzzi se pinta de branco, quando Marta Soares se soterra e se desterra, quando Priscila Rezende usa seu cabelo como produto de limpeza, quando Nadia Granados limpa um carro imundo usando a totalidade de seu corpo enquanto ouve diversos tipos de abuso, quando Miro Spinelli besunta-se de gordura, quando Daniel B. Coleman Chávez pede que escutem seu coração, deixa-se cortar, sangrar e queima seu passaporte, quando Dani D’Emília passa 34 horas compondo imagens com seu útero retirado após 34 anos de vida, quando Ania Carillo destila-

se a si mesma e a nós, quando Regina Galindo se expõe a ser recipiente de sêmen de brancos espanhóis desconhecidos, quando SaraElton Panamby escreve, fala e conjura sonoramente enquanto maneja os saberes das ervas e sangra em nome próprio... o que estão a fazer estas/es artistas, é localizar a capacidade interpelativa no próprio corpo e no corpo-a-corpo conosco. Estão acionando seu corpo-encruzilhada e sua consciência fronteira. São artistas que, em diferentes medidas e com distintos matizes, atentam para as marcas sociais imputadas a seus corpos e as usam como pontes, traduções e desvios. Observam as formas, mas também os séculos de história cultural e as forças que fervem sob suas peles e procuram dar passagem às visões e audições encontradas nessa encruza. Habitam o lócus fraturado e o declaram particularizando seus corpos diante de nossos corpos. Centram-se e descentram-se num movimento que nos descentra a nós. Fazem de si platôs, zonas de intensidade contínua, para encontrar uma ancoragem instável.

Retomando as teorias de Amelia Jones (1998) observa-se que na performance artística, o gesto histórico encontrado em algumas epistemologias feministas que consiste em particularizar o próprio corpo, se atualiza como estratégia para desafiar a objetividade desincorporada e os discursos totalizadores que sustentam a posição voyeurística de espectadores/as e sujeitos neutros. A relevância deste gesto em performance é aguda pois implica, mais diretamente, que artista e espectador/a/e são responsáveis pela produção de sentido relativa àquilo que se instaura na ação. Com isto visa-se uma responsabilidade ética pois particularizar a mirada é tornar-se responsável por aquilo que se aprende a ver.

Além disso, Jones (1998) afirma que particularizar o corpo é uma estratégia para revelar a contingência da alteridade de quem propõe a ação em relação a de quem participa como espectador/a/e da obra. Quando ambos/as/es são marcados como contingentes o/a/e espectador/a/e não pode mais convocar a neutralidade ou o desinteresse de seu julgamento estético em relação àquela obra de arte. Para Jones o corpo particularizado teria o potencial de evidenciar que a/o/e artista é um ser corporal necessariamente implicado na obra de arte. Consequentemente, evidencia-se que a obra de arte é um ato social e situado.

Considero importante não perdermos de vista a janela temporal em que todas estas dez performances foram criadas. A segunda década do século XXI é palco de mobilizações multitudinárias e transnacionais de alta magnitude. Mas houve também alianças espúrias e nefastas entre forças neoliberais e forças conservadoras. Nos últimos dez anos, vivemos

intensamente uma constante militarização das vidas, sobretudo de pessoas periféricas, negras e indígenas, nos chamados terceiro mundo como a América Latina, território tratado como laboratório de experimentação das mais radicais formas de neoliberalismo e neocolonizações. Lidamos com a ascensão do fascismo democrático e a dificuldade de setores progressistas e das autoproclamadas esquerdas latino-americanas em rever suas pautas, prioridades e formas de atuação. Paralelamente, nesta década houve uma destacada organização e visibilização de demandas de uma multiplicidade de coletivos negros, indígenas, de estudantes, feministas, lésbicos, trans etc.

Embora a crescente organização destes ativismos seja importantíssima, urgente e vital, devemos estar atentas, pois a individualidade contemporânea e os modos de vida impostos pelo capitalismo operam para dificultar uma visão mais ampla da situação global. O objetivo é solapar a capacidade de tais movimentações coletivas de se articularem solidamente como movimentos sociais imbuídos de novas estratégias capazes de politicamente fazer frente à marcha fúnebre tocada pelo fascismo democrático, fruto de alianças neoliberais com setores conservadores que apesar de sofisticarem suas estratégias de aniquilação, seguem derrubando adversários/as/es políticos/as/es na bala. Contudo, como diz uma canção que gosto, *aquí estamos de pie*.

Sobre a última década me parece importante também considerarmos o impacto que vem sendo exercido no campo da arte pelas chamadas políticas de visibilidade, representatividade e “empoderamento”, políticas que vigoram desde os anos setenta mas que têm sua especificidade atual pelo apoio em dispositivos tecnológicos e virtuais de comunicação em tempo real, como o são as redes sociais e sua contínua – e nada inocente – expansão. Sem desmerecer em nada a importância dos processos de visibilidade, representatividade e empoderamento do que se convencionou chamar de “minorias sociais”, sou tomada por um pessimismo que alerta que tais objetivos não são isentos de captura – e muitas vezes são incentivados – pelas próprias políticas neoliberais. A armadilha embutida nestes processos reside no fato de que ao mesmo tempo em que estes promovem um bem-estar das pessoas que se “empoderam”, ganham visibilidade, que representam e/ou se veem representadas por outrem, por outro lado são processos individualizantes compensatórios que podem minar a percepção da matriz de poder da colonialidade que gera opressões estruturais. São processos necessários, mas penso que devemos ter atenção, não são suficientes. O sistema da arte segue elegendo alguns

representantes “da(s) causa(s)” que são alçados como grandes artistas do momento, enquanto brinca de responsabilidade social sem abalar em nada suas estruturas racistas, xenófobas, misóginas e homolesbotransfóbicas.

Colocando a lente especificamente sobre o campo da performance, poderíamos dizer que nos últimos dez anos observa-se um renovado foco de atenção sobre a arte da performance. Noto tal atenção pela quantidade de novos festivais, residências e exposições voltados para a arte da performance, pela aquisição de performances por aparatos museísticos e até por colecionadores particulares, pelo crescente surgimento de linhas de pesquisas dedicadas ao campo da performance em pós-graduações de todo o Brasil, entre outros fenômenos. Se nesta última década o interesse do sistema da arte – no circuito de museus, galerias, mostras e publicações críticas especializadas – esteve bastante localizado em *reenactments* e nas “performances delegadas”, quando a mesma é terceirizada (BISHOP, 2012), as performances inéditas em que o corpo da/o/e própria/o/e artista é tema e suporte da obra, não deixaram de ser do interesse de pesquisadoras/es e do público. Este interesse se evidencia também pela crescente quantidade de dissertações, teses e pesquisas sobre performance.

Em tempos tão conturbados política e socialmente, pareceria que a arte da performance seria uma forma de resposta ou de alívio a tempos tão esmagadores das potências de vida. Entretanto, em se tratando de um campo artístico que se firma, em grande medida, por uma imbricação declarada entre arte e vida, há que se ter cuidado, pois os processos de captura de nossas pulsões de vida são muito mais refinados do que imaginamos.

Retomando o pensamento de Rolnik (2018) – no que diz respeito às discussões abordadas no segundo capítulo, relativas à sensibilização do corpo vibrátil –, podemos identificar duas perspectivas distintas de produção de pensamento operando no inconsciente colonial-capitalístico. A perspectiva ética, ou “ético-estético-clínico-política” e a perspectiva “antropo-falo-ego-logocêntrica”. A perspectiva ética, seria a mais próxima do domínio que se convencionou chamar de arte nas sociedades ocidentais/ocidentalizadas. Essa perspectiva teria a característica de escutar os afetos e os efeitos que as forças do mundo produzem em nossos corpos, enquanto a perspectiva antropo-falo-ego-logocêntrica se caracteriza por ensurdecer os afetos e seus efeitos. A primeira perspectiva implica-se no movimento de desterritorialização causado pelos afetos e suas turbulências, sustenta “o mal-estar” que estas podem causar e processa uma fértil diferenciação de si e uma alteração da sua topografia existencial. Já a

segunda, na dificuldade de lidar com as turbulências, encontra justificativas e racionaliza a desterritorialização. Para a autora essa segunda perspectiva busca uma verdade ignorada no sótão da razão, é divorciada dos fluxos vitais e impede que os germens larvares de futuro cheguem a alterar a topografia existencial do ser que por esta perspectiva produz pensamento e vida genéricos, estéreis, mínimos.

Se a perspectiva ético-estético-clínico-política seria a que mais se aproximava do domínio da arte, sob o atual regime de alianças neoliberais e conservadoras que investe o inconsciente colonial-capitalístico do polo mais reativo na produção do desejo, essa perspectiva ética de escuta dos afetos tem se enfraquecido. É que no atual regime colonial-capitalístico, a arte tornou-se um campo “especialmente cobiçado como fonte privilegiada de apropriação da força criadora pelo capitalismo com o fim de instrumentalizá-la”. (ROLNIK, 2018, p. 93) Além da geração de capital e lavagem de dinheiro, o atual regime consegue também anular a força transfiguradora das práticas artísticas convertendo-as “ao mero exercício da criatividade, dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia”. (ROLNIK, 2018, p. 93) Este renovado interesse pela arte da performance não está desvinculado desta neutralização das forças transfiguradoras das práticas artísticas, forças que estimulam a sensibilidade e o pensamento ético-estético-clínico-político.

Seria preciso compreendermos que, justamente porque a matéria prima de muitas das performances é a própria vida, a situação de neutralização da potência de transfiguração e polinização da arte da performance é especialmente preocupante nestas primeiras décadas do século XXI, já que nelas vivemos um neoliberalismo globalizado calcado na economia da experiência – também chamada de economia do afeto – que celebra a produção de experiência e afetos como bens consumíveis. (SCHNEIDER, 2014) Assim, atualmente, tanto nos mais badalados aparatos museísticos, quanto nos circuitos mais alternativos, consome-se muita performance e faz-se muita performance. Mas será que estamos mesmo conectadas com a escuta dos afetos e dos efeitos das forças do mundo sobre nossos corpos quando produzimos nossas performances ou quando vivenciamos as de outrem? Estamos conectadas com uma perspectiva ética do pensamento que esteja apta a abalar nossos contornos existências?

Os distintos coletivos e as/os/es dez artistas que acompanhei nesta tese desfrutaram de diferentes graus de visibilidade e reconhecimento no sistema da arte. Mesmo no que diz respeito às/os/es artistas mais (re)conhecidas/os/es parece-me que em suas práticas artísticas estão mais

interessadas/os/es em criar pontes para revoluções experimentais das existências que em meramente produzir obras de arte ou em se constituírem como ícones de um movimento artístico. Mesmo que com distintas intensidades, estão buscando uma escuta e um pensamento éticos sobre as forças do entorno que operam sobre seus corpos. Além disso, de forma geral, suas preocupações enquanto criadoras/os/es estão bastante ligadas ao compartilhamento de suas técnicas e modos de criação, seja exercendo a função docente ou dando tanta importância a dar oficina quanto a estar em cena. Esta característica lhes diferencia de um modo artista de ser em que o único objetivo é sistematicamente criar obras e colocá-las em circulação. Tanto que alguns destes coletivos e algumas destas artistas possuem poucas obras, mas estão ativas em processos pedagógicos desenvolvidos a longo prazo e conectados a coletivos e movimentos sociais.

Tais coletivos, e grande parte das/os/es dez artistas, tem transbordado as fronteiras do campo artístico e ocupado zonas em que dialogam com práticas ativistas em distintas frentes. Nestas interseções entre arte e ativismo, modos de vida e de criação éticos e singulares tem surgido.

Me parece necessário reafirmar que tanto as/os/es artistas quanto os coletivos aqui convocados possuem ponderações próprias sobre os efeitos latentes e pungentes da imbricação entre raça, gênero, sexualidade etc. assim como sobre as sequelas das distintas esferas da colonialidade em seus corpos, em nossos corpos e na sociedade em geral. Ponderações que busquei fazer ressoar aqui em suas próprias palavras, porém sugiro que os escritos acadêmicos, entrevistas, ensaios e demais produções de autoria de outras pessoas destes mesmos coletivos e igualmente os de autoria de cada um/a das/os/es dez artistas sejam consultados na íntegra. A riqueza e a complexidade de suas abordagens não caberiam jamais numa pesquisa como esta.

Provavelmente não há concordância ou afinidade entre todas/os/es no que diz respeito às distintas práxis e correntes de pensamento relativas aos processos de descolonização e aos feminismos. No entanto, em seus corpus de trabalho – muito mais amplo do que as ações pontuais que vimos aqui – estão tecendo suas reflexões encarnadas sobre uma ampla gama de questões tanto relativas à colonialidade quanto às possíveis vias descoloniais ou, como algumas preferem, anticoloniais. Da mesma forma, estão a tangenciar, ou a tratar diretamente, questões com as quais os feminismos convocados aqui vêm trabalhando arduamente tanto na teoria quanto na prática.

Considero que suas vidas, suas pedagogias e suas performances parecem nos lembrar que não temos o direito de abdicar da existência e que a mera sobrevivência não basta. Por isso, quebro o protocolo e lhes agradeço aqui na saída, como o fiz na entrada. Com vocês, com Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Yuderkys Miñoso, bell hooks, entre tantas outras, compreendi que se sobreviver não basta, isto tampouco é algo que se aprenda na academia. Nas esquinas – e não debaixo de um teto todo meu – tenho aprendido com vocês a me reconhecer como aprendiz no que se refere a fazer de nossas diferenças nossa força coletiva. Isso só é possível com uma fina escuta, com humildade e muito respeito.

Ao refletir sobre pedagogias-metodologias que trabalham desde perspectivas feministas com a atenção às sequelas da colonialidade em suas múltiplas esferas, à matriz de poder do sistema-mundo em que vivemos, à imbricação entre gênero, raça, sexualidade, classe etc. e às experiências vividas de cada sujeito – como as que aprendi junto ao La Pocha Nostra, ao Teatro de Operações, as Mujeres Creando e às Resistências Feministas nas Artes da Vida– o objetivo esteve, em parte, em compartilhar procedimentos criativos que contribuam para um pensamento crítico sobre nossos modos de produção artística e nossos modos de vida. Mas, o intento estava também, em pensar a própria pedagogia como um projeto artístico em si, tão relevante quanto aquilo que criamos por meio desta.

Respiro. Para assinalar que foi importante fabricar memória a partir de algumas vivências significativas que experimentei ao longo dos últimos dez anos seja como atuadora, propositora, espectadora ou pesquisadora. As espirais de tempo percorridas, as dúvidas e principalmente contradições encontradas serviram para instigar uma permanência no processo de viabilizar que mais pessoas possam “colocar o corpo”. Arriscar estados de vulnerabilidade e des-anestesiá-la a vibratibilidade dos corpos colocando-os em fricção por meio de uma ética e de uma ternura radical e fazê-lo de forma coletiva possibilita encontros e alianças inestimáveis.

Fazer as travessias, cruzar fronteiras, encruzilhar. Ao propor um pensamento sobre o corpo-encruzilhado e ao trazer a aposta de uma sismografia dos afetos disparados pelas ações artísticas, o desejo é contribuir com os estudos da performance no que diz respeito tanto a suas pedagogias e processos criativos quanto às teorizações sobre as obras.

O diálogo entre a arte da performance, os feminismos e as pedagogias atentas à interseccionalidade e sobretudo ao pensar-agir descolonial tem se mostrado de grande valor.

Este entroncamento permite forjar outras imagens e outros inconscientes que nos possibilitam trocar de pele, descamar-se, habitar o corpo. Imantar-se do que não se sabe.

Referências bibliográficas

AGRA, Lucio. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 35-50, outubro 2014/março 2015. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em 20 jan. 2019

ALCÁZAR, Josefina. **El Mexterminador, Antropología inversa de un performancero postmexicano**. México DF: Editorial Océano de México, 2002.

ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. **Performance y arte-acción em América Latina**. México: Ediciones sin nombre, 2005.

ALEXANDER, Jacqui M. **Pedagogies of crossing: meditations on feminism, sexual politics, memory, and the sacred**. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2005.

ALONSO, Rodrigo. Entre la intimidad, la tradición y la herencia. In: ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. **Performance y arte-acción em América Latina**. México: Ediciones sin nombre, p.77-94, 2005.

ALVAREZ, Sonia. Feminismos Latinoamericanos. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 265-284, 1998.

ANTIVILO, Julia; MAYER, Mónica; ROSA, Maria Laura. Arte feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p.47-42, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza** (1987). 4ª Ed. San Francisco, CA: Aunte Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. To live in the Borderlands. In: **Borderlands/La frontera: the new mestiza** (1987). 4ª Ed. San Francisco, CA: Aunte Lute Books, 2012.

ANZALDÚA, Gloria. Hablar en lenguas: Una carta a escritoras tercermundistas. In: **Esta**

puente mi espalda (1981). Cherríe Moraga e Ana Castillo (Ed.). São Francisco, CA: ISM Press, 1988.

ANZALDÚA, Gloria. Interviews Entrevistas. In: KEATING, Ana Louise (ed.). **Interviews Entrevistas**. New York: Routledge, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. Tradução de Cláudia de Lima Costa and Eliana Ávila. Florianópolis: **Estudos Feministas**. Vol. 13, No. 3, p. 691-703, 2005.

ANZALDÚA, Gloria. To(o) Queer the Writer – loca, escritora y chicana. In: KEATING, Ana Louise (ed.). **The Gloria Anzaldúa Reader**. Durham: Duke University Press, 2009.

ARRUDA, Lino Alves. **Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

BACELLAR, Camila. **El dispositivo pedagógico del La Pocha Nostra: herramientas para la creación de un cuerpo-acto extrapolítico**. Dissertação. 2013. (Mestrado em Teoría Crítica y Estudios Museísticos) – Programa de Estudios Independientes, Museo d' Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: 2013.

BACELLAR, Camila. Performance e Feminismos: diálogos para habitar o corpo-encruzilhada. **Revista Urdimento**, v. 2, n. 27, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8637>. Acesso em jun. 2017.

BACELLAR, Camila. Operaciones Micropolíticas. **Idle Talk #300**, Barcelona, 2013, p.7-9. Disponível em: <http://morpei.org/2013/idletalk/> . Acesso em Junho 2017.

BACELLAR, Camila. Espaço para abortar: produção de resistência e outras bruxarias. In: GUEDES, Cíntia; TIBOLA, Talita (ed.). **Lugar Comum #47: estudos de mídia, cultura e democracia**. Rio de Janeiro: UFRJ, nº 45, p.72-85, 2015.

BACELLAR, Camila *et. al.* Pedagogias feministas e de(s)coloniais nas artes da vida. **OuvirOUver: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFU**, Uberlândia: v.13, n.1, p. 24-39, 2017.

BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458, jan. 1995. Disponível em:<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>>. Acesso em: 07 abr. 2017.

BARÉ, Braz F. BARÉ-MIRA IUPIRUNGÁ/Origem do Povo Baré. In: HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses (org.). **Baré: povo do rio**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, p.30-41, 2015.

BARRADAS, Carlos. Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e do pós-colonialismo. **Antropologia, Arte e Imagem**, n.ºs. 5-6 (Nova Série), p.72-92, 2009.

BARRIENDOS, Joaquín. **La idea del arte latino-americano**. Tese. 2013. 450f. (Doutorado em Historia del Arte) – Posgrado en Historia, Teoría y Critica de las Artes. Universidad de Barcelona, 2013.

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: LeYA, 2013.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

BERNART, Issac. **Encontros com o griôt Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BERNSTEIN, Ana. Here and Now... Again... and Again Re-Performance as Difference and Repetition. **Variations**, 19, p.131-142, 2011.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, 1, p. 91-103, 2011.

BIENAL DE SÃO PAULO 31ª. In: ENGUITA, Nuria; BELTRÁN, Eric. (org.) **Como falar de coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014.

BISHOP, Claire, Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. **CUNY Academic Works**, 2012. October n. 140, p. 91-112, 2012.

BLOCKER, Jane. ¿Dónde está Ana Mendieta?: Introducción. Escritos sobre Ana Mendieta. In: RUÍDO, Maria (org.). **Ana Mendieta**. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 1999.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. O Estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SUSSEKIND, Flora *et al.* (org.) **Vozes Femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, p.15-25, 2001.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade. 1ª ed.** Heloisa Buarque de Hollanda (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Fundação de Assistência ao Estudante, 1986.

BUTLER, Judith. Cuerpos en alianza y la política de la calle. **Transversales**. Julho 2012. Disponível em: <http://www.transversales.net/t26jb.htm>. Acesso: 28 de ago. 2013

BUTLER, Judith. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (Ed.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.51-90, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismos e subversão de identidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**. Campinas: nº 26, p.329-376, 2006.

CANDAU, Vera Maria. “Ideias-Força” do pensamento de Boaventura de Sousa Santos e a educação intercultural. **Educação em Revista**. Belo Horizonte: v.32, n.01, p. 15-34, 2016.

CARILLO, Ania. **El extraño olor que hay en mí**. Dissertação. 2017. 102 f. (Mestrado em Artes) Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, Universidad Nacional de Colombia, Barranquilla: 2017.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. New York: Routledge, 1996.

CARLSON, Marvin. Introduction. In: FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative power of Performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. **Estudos Avançados**. São Paulo: vol.17 n°.49, Set./Dez. p. 117-132, 2003.

CARREIRA, Denise. O Lugar dos Sujeitos Brancos na Luta Antirracista. **Sur Conectas**. Disponível em: <https://sur.conectas.org/o-lugar-dos-sujeitos-brancos-na-luta-antirracista/> Acesso em 4 dez. 2019.

CARVALHO, Gilmar. A dessacralização da performance. In: OLIVERA JR., Antonio Wellington. (org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, p.17-28, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Pensar a América Latina para além do latino-americanismo. **Revista do Instituto Humanista Unisinos**. Edição 459, nov 2014. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5784&secao=459. Acesso em: 18 jan 2019.

CASTRO-GOMÉZ, Santiago. Decolonizar la universidad. In: CASTRO-GOMÉZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (comp.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, p.79-92, 2007.

- CESAR, Ana C. Cenas de Abril (1979) In: **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHÁVEZ, Daniel B. Devenir Performerx: hacia una erótica soberana descolonial Nih Manitoag. In: FERRERA-BALQUET, Raul Org.). **Andar erótico decolonial**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, p.83-98, 2015.
- CHÁVEZ, Daniel B. Notas para corazonar la performance como una práctica pedagógica decolonial. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías Decoloniales: Prácticas insurgentes de (re)existir y (re) vivir Tomo II**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, p.465-487, 2017.
- CHÁVEZ, Daniel B. **Intimacies of un-becoming: oral history performances and mujeres afrodescendientes in San Cristóbal de las Casas**. Tese. 2017. (Doutorado em Filosofia). University of North Carolina at Chapel Hill Graduate School, 2017.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COLECTIVO MA COLÈRE. **Mi cuerpo es un campo de batalla**. Valencia: Ediciones La Burbuja, 2009.
- COLLINS, Patricia H. La política del pensamiento feminista negro. In: NAVARRO, Maryssa; STIMPSON, Catherine. (comps.): **¿Qué son los estudios de mujeres?** México: Fondo de Cultura Económica, p.253-312, 1998.
- CORRÊA. Sonia. The sexual games are over: what's next? A política sexual em agosto 2016. **Sexuality Policy Watch**. Disponível em: <http://sxpolitics.org/the-sexual-games-are-over-whats-next/15543> . Acesso em 31 de agosto de 2016.
- COSTA, Ana A. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. **Labrys**, Brasília, n. 7. 2005.
- COTTINGHAM, Laura. Notes on Lesbian. **Seeing Through the Seventies - Essays on Feminism and Art**. Amsterdam: G+B Arts International, p.175-187, 2000.
- COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do Corpo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. **Stanford Law Review**. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CRENSHAW, Kimberlé. DOCUMENTO PARA O ENCONTRO DE ESPECIALISTAS EM ASPECTOS DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL RELATIVOS AO GÊNERO. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171, jan. 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9558>>. Acesso em: 07 abr. 2016.

CURIEL, Ochy P. Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial. **Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista**. País Vasco: Universidad del País Vasco; Hegoa, 2014.

CURIEL, Ochy P. Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y Caribe. **Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista**, Jun. 2009, Buenos Aires.

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

DARRIBA, Paula. Fusión de lenguajes. In: ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando (org.) **Performance y arte-acción em América Latina**. México: Ediciones sin nombre, p.133-146, 2005.

DAVIS, Angela. **Mujeres, Raza y Clase**. Madrid: Akal, 2005.

DAWSEY, John. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista De Antropologia**, 50(2), p.527-570, 2007/2008.

DAWSEY, John. «Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções», **Cultures-Kairós [Online]**. 21/12/2016, Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1404>. Acesso em 11 dez. 2018.

D'EMÍLIA, Dani. **Encarnando la ternura radical: alianzas político- afectivas y**

descolonización del cuerpo en la performance-pedagogía de La Pocha Nostra. Dissertação. 2015. (Mestrado em Teoria Crítica y Estudios Museísticos) – Programa de Estudios Independientes, Museo d' Art Contemporani de Barcelona, Barcelona: 2015.

D'EMÍLIA, Dani. **Ute(a)rus: Hoy soy libre.** Pikara Magazine, VI, set. 2018.

D'EMÍLIA, Dani. **Queering Friendship.** Portugal: 2018.

D'EMÍLIA, Dani; CHÁVEZ, Daniel B. **Ternura Radical.** Disponível em: <http://latitudeslatinas.com/download/artigos/ternura-radical.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2017.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DONINI, Angela. Processos Escavatórios para habitar o corpo. In: ARAÚJO, Inês (org.) **Indícios.** Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, p.19-32, 2016.

DONINI, Angela. Escavação nas ruínas do corpo vivo. In: FLORES, Livia; SOMMER, Michelle (org.) **Cadernos Desilha.** Rio de Janeiro: PPGAV EBA UFRJ / Editora Circuito, p.131-145, 2017.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Maria Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho de mina mãe um dos lugares de nascimento de mina escrita.** Texto apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em 24 jan. 2019.

ESCOBAR, Arturo. Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur. **Revista de Antropología Iberoamericana**. Madrid: v. 11, nº 1, p. 11 – 32, 2016.

FABIÃO, Eleonora. *Performing Feminist Archives. A Research-In-Process on Latin America Performance Art*. In: KNAUP, Bettina; STAMMER, Beatrice (Org.) **Re.act feminism #2 – a performing archive**. Londres: Verlag fur moderne Kunst Nunberg & Live Art Development Agency, p. 29 – 36, 2014.

FABIÃO, Eleonora. Teatro e Performance: poéticas e políticas na cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v.8, p.235- 246, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance e precariedade. In: OLIVERIA JR. Antonio Wellington (org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, p. 63-86, 2011.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo em experiência. **ILINX, Revista do Lume**, Campinas: nº. 4, p. 1-10, 2013.

FABIÃO, Eleonora. History and Precariousness: in search of a performative historiography. In: JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. **Perform, Repeat, Record: Live Art in History**. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, p. 123-136, 2012.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Introdução. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FAJARDO-HILL, Cecilia. A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p. 21-28, 2018.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUfba, 2008.

FAUSTO-STERLING, Anne. **Gender, Race, and Nation: The Comparative Anatomy of "Hottentot" Women in Europe, 1815-1817**. 1995, P.18-48, Disponível: < https://www.researchgate.net/publication/234102374_Gender_Race_and_Nation_The_Comparative_Anatomy_of_Hottentot_Women_in_Europe_1815-1817. Acesso em: 13 dez. 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria**. Madrid: Traficantes de sueños, 2013.

FEITOSA, Charles. **Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia** (2018). No prelo.

FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na Filosofia e nas artes Cênicas. **OuvirOUver: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFU**. Uberlândia: v.13, nº1, p.106-119, 2017.

FERES JR, João. **La historia del concepto de "Latin América" en los Estados Unidos de América**. Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.

FERREIRA, Claudia; BONAN, Claudia. **Mulheres e Movimentos**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005.

FISCHER, Stella. **Mulheres, Performance e Ativismos: a ressignificação dos discursos ativistas na cena latino-americana**. Tese. 2017. 282 f. Doutorado em Pedagogia do Teatro.) Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative power of Performance: a new aesthetics**. New York: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. In: CARDOSO, Roberto (Org.). **Microfísica do Poder**. Tradução de Roberto Cardoso. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ªed, 1984.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução de Roberto Machado, 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: MOTTA, Manoel B. (org.) **Estratégia, poder-saber**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.203-222, 2003.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços** (1989). Porto Alegre: L&PM, 2003.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, p.165-184, 2000.

GIUNTA, Andrea. Género y Feminismo. Perspectivas desde America Latina. **Exit Book** nº 9, Madrid: p. 90-94, 2008.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Org.). **Mulheres radicais: arte latino-americana 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p.29-36, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª edição. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

GODARD, Hubert. Olhar cego. In: ROLNIK, Suely. **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro**, São Paulo: Pinacoteca de Estado, 2006.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. **El Mexterminador, Antropología inversa de un performancero postmexicano**. México, D.F: Editorial Océano de México, 2002.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. **Ethno-Techno Writings on Performance, Activism and Pedagogy**. New York: Routledge, 2005.

GOMÉZ-PEÑA, Guillermo; Sifuentes, Roberto. **Exercises for Rebel Artists, Radical Performance Pedagogy**. Canada: Routledge, 2011.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. En Defensa del Arte de la Performance. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (Ed.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisferico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.489-520, 2011.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n°. 92/93, jan./jun. p. 69-82, 1988.

GRANADOS, Nadia. Y esa puta que creé? **Revista Errata #9 Éticas y Estéticas**. Dez. 2012.

GRANADOS, Nadia. **Una charla com la fulminante**. Bogotá: 2012. Entrevista concedida da Diana. Disponível: http://confidencialcolombia.com/plastica/una-charla-con-la-fulminante_202296/2012/08/26/ Acesso em 30 jun. 2018.

GROSGUÉL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília: v. 31, n. 1, 2016.

GROSGUÉL, Ramón. **El giro descolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

GROSGUÉL, Ramón. El concepto de racismo en Michel Foucault y Franz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? **Tabula Rasa**. Bogotá, n.16, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. **Micropolítica, Cartografías do desejo** (1986). Petrópolis: Editora Vozes Ltda: 2005.

GUEDES, Cíntia. E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega ao museu. In: Szaniecki, Barbara (org.). **Hélio Oitica para além dos mitos**. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, p. 122-135, 2016.

GUEDES, Cíntia. Des(en)terror o corpo. **Revista DR Dossiê Situar/Mover: corpo, território**, 3ª ed. 2016. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/revista/dr-3>. Acesso em 27 jan. 2017.

GUERRERO, Patricio A. Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**. vol. 4, núm. 5, Bogotá: p. 80-94, 2010.

GUIMARAES, Caito. **Teatro de rua brasileiro, cidade e política na contemporaneidade**. 2014. 151f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

HACKING, Juliet (Org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**. Campinas: n. 5, 1995, p. 7-41.

HELGUERA, Pablo. **Education for socially engaged art**. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Feminist Theory: from margin to center**. Boston: South End, 1984.

HOOKS, bell. Vivendo de Amor. In: WERNECK, Jurema *et al* (org.) **O Livro da Saúde das Mulheres Negras: nossos passos vêm de longe**. 2ªed. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, p.188-198, 2006.

HOOKS, bell. Eros, Eroticism, and the Pedagogical Process. In: GIROUX, Henry; MCLAREN, Peter (Ed.). **Between Borders: pedagogy and the politics of cultural studies**. New York: Routledge, p. 113-118, 1994.

ITAÚ CULTURAL ENCICLOPÉDIA. PERFORMANCE. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3646/performance>. Acesso em: 13 de Jun. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

JESUS, Carolina Maria de. **Diário de Bitita**. São Paulo: SESI-SP editora, 2014.

JONES, Amelia. **Body Art/Performing the Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

JONES, Amelia. The Artist is present: Artistic Re-enactments and the impossibility of presence. *TDR/The Drama Review*, New York: v. 55, nº 1, p.16-45, 2011.

JONES, Amelia. Presença in Absentia: a experiência da performance como documentação. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano , nº 6, set. 2013.

JONES, Amelia. Posmodernismo, subjetividade y arte corporal: una trayectoria. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (Ed.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisferico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.123-186, 2011.

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

JONES, Amelia; WARR, Tracey. **El Cuerpo del Artista**. Londres: Phaidon Press, 2006.

KAPROW, Allan. The real experiment (1983). In: KELLEY, Jeff (ed.). **Essays on the blurring of art and life**. Los Angeles: University of California Press, p.201-218, 2003.

KILOMBA, Grada. **Plantations memories: episodes of everyday racism**. Munster: Unrast Verlag, 2012.

KILOMBA, Grada. A máscara. **Cadernos De Literatura Em Tradução**. São Paulo: nº16, Jéssica Oliveira de Jesus (trad.). 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286> Acesso em dez.2019.

KNAUP, Bettina; STAMMER, Beatrice (Org.) **Re.act feminism #2 – a performing archive**. Londres: Verlag fur moderne Kunst Nunberg & Live Art Development Agency, 2014.

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

LANGDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales**. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

LANGER, Johni. Os Sambaquis e o Império: escavações, teorias e polêmicas, 1840-1889. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, nº 11, São Paulo, 35-53, 2001.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: **Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Heloisa Buarque de Hollanda (org.) – Rio de Janeiro: Rocco, p.206-242, 1994.

LEBOVICI, Elisabeth. This is not my body. In: **Spheres of Action: Art and politics**. Londres: Tate Publishing, 2013.p.65-75.

LIMA, Fátima. Bio-necropolítica. Diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, 70 (no.spe), p. 20-33, 2018.

Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/arb/v70nspe/03.pdf> Acesso em fev. 2019.

LIPPARD, Lucy. Trocas vastas: a contribuição do feminismo para a artes dos anos 1970. In: MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). **Histórias da Sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, p.61-68, 2017.

LOBO, Taís. **Antropofagia Icamiaba. Contra-sexualidade e contra-cinema: a autopornografia como ferramenta de subversão política**. Editora Multifoco: Rio de Janeiro, 2014.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches** (1984). California: Crossing Press, 2007.

LORDE, Audre. Los usos de lo erótico. La erótica como poder (1978). In: NASCIMENTO, Tatiana. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. Tese. (Doutorado em Estudos da tradução). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LOTUFO, Julia. Método Pocha: **Práticas de Ensino em Performance para cruzadores de fronteiras**. Dissertação. 2014. 112 f. (Mestrado em Artes, Cognição e Cultura) – Pós-graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

LUGONES, María. Hacia un feminismo descolonial. **La manzana de la discordia**. Cali: Universidad del Valle: v. 6. n. 2, p. 105 – 119, 2011.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**. v.22, n.3, p.935-952, 2014.

LUGONES, María. Subjetividad esclava, colonialidad de género, marginalidad y opresiones múltiples. **Pensando los feminismos en Bolivia. Politizar la diferencia étnica y de clase: feminismo de color**. [s.n.] 2012, Disponível em: <http://glefas.org/download/biblioteca/feminismo-movimientos-sociales/Las-trampas-del-Patriarcado.-Julieta-Paredes.pdf#page=129> < acesso em abr. 2017 >

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. nº9, p.73-102, 2008. Disponível em: < <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a06.pdf> > Acesso em 25 mar. 2017.

MACEDO, Rafael. Encruzilhadas: As artes negras e as vanguardas artísticas europeias. **PROA: Revista de antropologia e arte**. IFCH-UNICAMP, v.1, ano 7. Campinas, p.37-55, 2017.

MALDONADO-TORRES, Nelson. A modo de comentario inicial. In: WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, p. 11- 13, 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: GROSGOUEL, Ramón; CASTRO-GOMEZ, Santiago (Ed.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, p. 127-168, 2007.

MALDONADO-TORRES, Nelson; MIÑOSO, Yuderkys E. Descolonizando. Diálogo con Yuderkys Espinosa Miñoso y Nelson Maldonado Torres. **Iberoamérica Social: revista-red de**

estudios sociales VI, p. 8-26, 2016. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/descolonizando-dialogo-yuderkys-espinoza-minoso-nelson-maldonado-torres/>. Acesso em: 25 ago 2017.

MALUF, Sônia W. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços: histórias em contextos globais**, Florianópolis: v. 9, n. 9, p. 87-101, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563> Acesso em: 07 abr. 2014.

McCLINTOCK, Anne. **Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

MARQUESE, Rafael; TOMICH, Dale. O Vale Paraíba escravagista e a formação do mercado mundial de café no século XIX (2009). In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo (Org.). **O Brasil Imperial: 1831-1870**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. II, p. 339-383, 2009.

MARTINS, Leda M. Performance da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras, Revista do Programa de Pós-graduação em Letras**, Santa Maria, v.25, p.55-71, 2003.

MATTIUZZI, Michelle. Histórias Afro-Atlânticas: algumas questões. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias Afro-Atlânticas, vol. 2: Antologia**. São Paulo: MASP, p.607-608, 2018.

MATTIUZZI, Michelle. Merci Beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance. **32ª BIENAL DE SÃO PAULO**. Oficina de Imaginação Política, p.1-13, 2016.

MATTIUZZI, Michelle. **Musa Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como ato político**. Fortaleza: 2018. Entrevista concedida a João Gabriel Tréz.

MATTIUZZI, Michelle. **“Quem são os corpos que produzem arte?”**, questiona a performer Michelle Mattiuzzi. São Paulo: 2018. Entrevista concedida à Hayla Cavalcanti.

MATTIUZZI, Michelle. **Vasli Souza interview Michelle Mattiuzzi (Brazilian Performer)**. Suécia: 2013. Entrevista concedida à Vasli Souza Gallery. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE>. Acesso em: 13 jan 2018.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo (1934). In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MAYER, Mónica. Un breve testimonio sobre los ires y venires del arte feminista en México durante la última década del siglo XX y la primera del XXI. **Debate feminista**, México: v. 40, out.191-205, 2009.

MEDEIROS, Maria Beatriz (Org.).**Corpos informáticos: performance, corpo e política**. Brasília: PPG-Arte/UnB: FAC, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz. Consideraciones sobre el arte del performance. **Esfera Pública**, 2015. Disponível em:< <http://esferapublica.org/nfblog/consideraciones-sobre-el-arte-del-performance/> > Acesso em: 13 abr. 2017.

MENDONZA, Brenny. La epistemología del sur, la colonialidad del género y los feminismos latinoamericanos. In: MIÑOSO, Yuderkys et al (org.). **Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, p.91-104, 2014.

MENDONÇA, Tania G. No país dos Tarahumaras: Antonin Artaud no México dos anos 1930. **Olhares**, n.4, p.72-78, 2016.

MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (ed.). **Histórias da Sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa, 2005.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 32 n° 94 jun., p.1-18, 2017.

MILLÁN, Margara (org.). **Más allá del feminismo: caminos para andar**. México, D.F.: Red de Feminismos Descoloniales, 2014.

MINH-HA, Trinh T. Difference: “A Special Third World Women Issue”. In: **Feminist review**, n.25, p-5-22, 1987.

MINH-HA, Trinh T. Não pare no escuro (declaração da artista). In: **O cinema de Trinh T. Min-ha**. Catálogo lançado pela Caixa Cultural na mostra de cinema de Min-ha, 2015, p. 21-28.

MIÑOSO, Yuderkys E. *et al.* **Tejiendo de otro modo. Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

MIÑOSO, Yuderkys E. *et al.* Reflexiones pedagógicas en torno al feminismo descolonial. In: WALSH, Catherine (org.) **Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, p. 403-441, 2013.

MIÑOSO, Yuderkys E. Crítica a la colonización discursiva del feminismo occidental. In: **Rivista Telmatica di Studi Sulla memoria Femminine**. n°30, p.189-198, 2016. Disponível em:

[https://www.academia.edu/29886397/Feminismos en Abya Yala. Crítica a la colonización discursiva del feminismo occidental](https://www.academia.edu/29886397/Feminismos_en_Abya_Yala._Critica_a_la_colonizaci%C3%B3n_discursiva_del_feminismo_occidental)

Acesso em: 19 mar. 2017.

MIÑOSO, Yuderkys E.; MALDONADO-TORRES, Nelson. Descolonizando. Diálogo con Yuderkys Espinosa Miñoso y Nelson Maldonado Torres. **Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales** VI, p.8-26, 2016. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/descolonizando-dialogo-yuderkys-espinosa-minoso-nelson-maldonado-torres/>. Acesso em: 20 ago 2017.

MIRANDA, Claudia. Apresentação. In: WALSH, Catherine (org.) **Pedagogías Decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir**. Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013, p. 15-18.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente da gênero e anticolonial da violência. **32ª BIENAL DE SÃO PAULO**, Oficina de Imaginação Política, p.1-13, 2016.

MONROY, Carlos. Sobre la mala leche: de lo light al re-performance. **Esfera Pública**, 11 Out 2014, Disponível: <<http://esferapublica.org/nfblog/sobre-la-mala-leche-de-lo-light-al-re-performance/>> Acesso em: 13 abril. 2017.

MORAGA, CHERRÍE; CASTILLO Ana (ed.). **Esta puente mi espalda** (1981). São Francisco, CA: ISM Press, 1988.

MORDENTE, Mariana. "**B-T-G-P-T-1-4-0-5-9-CÂMBIO**"- **breve cartografia sobre criação de corpos-outros**. Monografia. 2014. 35 f. (Especialização em Terapia Através do Movimento- Corpo e Subjetivação) Faculdade Angel Viana. Rio de Janeiro: 2014.

MORELLI, Angela B. **Corpo e percepção: ensaio sobre o atravessamento dos afetos**. 2015. 64 f. Monografia. (Especialização em Ciência, Arte e Cultura na Saúde) – Instituto Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 2015.

NASCIMENTO, Tatiana. **Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos**. Tese. (Doutorado em Estudos da tradução). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

NASCIMENTO, Tatiana. **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>. Acesso em maio 2017.

NASCIMENTO, Tatiana. Zami: (auto) tradução da lesbiandade negra em Audre Lorde. **Revista Palmares: Cultura Afro-Brasileira**. Ano X, ed. 8, p. 22-35, 2014.

NASCIMENTO, Priscila S. **Mulheres zapatistas: poderes e saberes. Uma análise das reivindicações das mulheres indígenas mexicanas na luta por seus direitos – anos 1990**. Dissertação. 2012. (Mestrado em Cultura, Identidade e Memória). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Marília: Universidade do estado de São Paulo, 2012.

NOGUEIRA, C. A teoria da interseccionalidade nos estudos de género e sexualidades: condições de produção de "novas possibilidades" no projeto de uma psicologia feminista crítica. In: BRIZOLA, A. *et al* (Org.). **Práticas sociais, políticas públicas e direitos humanos**. Florianópolis: Editora ABRAPSO, p.227-248, 2013.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? **Women, art, and power and other essays**. Colorado: Westview, 1989.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? Tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OCHOA, Ursula. La incesante repetición del gesto (los 10 gestos más utilizados en el arte de acción). **Esfera Pública**, 2014. Disponível em: <http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/> Acesso: 19 jan. 2017.

OLÍVIA DE MELLO, Camila. **Do palco aos asfaltos, dos meios aos corpos**. Dissertação. (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal do Paraná, 2014.

ORTEGA, Francisco. **O corpo como última utopia**. Entrevista concedida por email à Revista Instituto Humanitas Unissinos, 208, Ano VI, 11 dez.2006.

PALLADINI, Giulia. **Lexicon for an Affective Archive**. London: Intellect Books, 2017.

PANAMBY, Sara/Elton. **Perenidades, porosidade e penetrações: [trans]versalidades pela carne: Pedregulhos pornográficos e ajuntamentos gózmicos para pesar: Eu não sabia que sangrava até o dia em que jorrei**. Tese. 2017. 224 f. (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2017.

PASTERNAK, Anne. Foreword. In: THOMPSON, NATO (org.). **Living as Form: Socially engaged art from 1991-2011**. New York: Creative Time Books, 2012.

PAVÃO, Violeta. **Cartografias alteradas: corpxs em escavação**. Dissertação. 2017. 163 f. (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017.

PELBART, Peter Pal. **O Averso do Niilismo: Cartografias do Esgotamento**. N-1 Editora: São Paulo, 2013.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem produção (1993). *Revista de Comunicação e Linguagens*, trad. André Lepecki, Lisboa: n° 24, p.171-191, 1997.

PINHO, Armando; OLIVEIRA, João Manuel. O olhar político feminista na performance artística autobiográfica. *ex æquo*, Portugal: n.º 26, p. 57-76, 2012.

PIRES, Kênia A. **Entre memórias, experiências e conexões: Resistências feministas na arte da vida**. Dissertação. 2018. 112 f. (Mestrado em Antropologia) – Pós-graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, 2018.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, Goiana: v. 11, n. 2, p. 263-274, 2008.

PRECIADO, Paul B. Género y Performance 3 episodios de un cyberganga feminista queer trans... *Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria*, País Vasco: n.54, p. 20-27, 2004.

PRECIADO, Paul B. **Testo Yonqui**, Madrid: Ed. Espasa Calpe, 2008.

PRECIADO, Paul B. **Manifiesto contrasexual**. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2011.

PRECIADO, Paul B. Volver a la Womanhouse. **Jeu de Paume**. Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> Acesso em: 12 jun. 2013.

PRECIADO, Paul B. Museu, lixo urbano e pornografia. **Periódicus – Revista de Estudos Indisciplinares em gêneros e sexualidade**. Salvador, n.8, v.1, nov. 2017 – abr. 2018, p.20-31.

PRECIADO, Paul B. O feminismo não é um humanismo. In: FEITOSA, Charles (trad.). **O povo**. 24 de nov 2014. Disponível em:

<http://www20.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>. Acesso em: 25 nov. 2014.

PRECIADO, Paul B.; DESPENTES, Virginie. Prólogo. In: ZIGA, Itziar. **Devenir Perra**. Espanha: Editorial Melusina, p.7-11, 2009.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

RAGO, Margareth. O corpo exótico e o espetáculo da diferença. **Labrys Estudos Feministas**, janeiro/junho, 2008. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm>. Acesso em: 12 mai. 2017.

RAMOS, Jarbas. O Corpo-Encruzilhada como Saber do Sul: Por uma Ecologia de Saberes. **OuvirOUver: Revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFU**, Uberlândia: v.13, n.1, p.134-147, 2017.

RAMOS, Jarbas. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266066605>. Acesso em: 5 jan 2019.

RAMOS, Jarbas. Questões epistemológicas sobre o corpo-encruzilhada. **VIII Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas**. Anais do VIII Congresso da ABRACE. Belo Horizonte : Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madrid: Editoriales del do Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia, 2013.

[RED DE FEMINISMOS DESCOLONIALES. Descolonizando nuestros feminismos, abriendo la mirada. In: Más allá del feminismo: Caminos para Andar. Mária Millán \(coord.\). México, D.F: Red de Feminismos Descoloniales, 2014.](#)

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROLNIK, Sueli; GUATTARI, Félix. **Micropolítica, Cartografias do desejo** (1986). Petrópolis: Editora Vozes Ltda: 2005.

ROLNIK, Suely. **Guattari no se cessa de proliferar**. [s.l.], 200-?.

ROLNIK, Suely. Arquivomania. In: **Na borda – nove coletivos, uma cidade**. Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da cultura, Programa de Ação Cultural, p. 19-43, 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**, 2006. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> Acesso em: 8 nov. 2013.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade, subjetividade em tempo de globalização, **Folha de São Paulo. São Paulo**, 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2017.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark. In: **The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> < Acesso em: 12 jan. 2016.

ROLNIK, Suely. Afinal o que há por de trás da coisa corporal. In: **Núcleo de Estudos da Subjetividade**, 2005. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>. Acesso em: mar. 2017.

SANDOVAL, Chela. Nuevas ciencias: feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. In: TRAFICANTES DE SUEÑOS (ed.). **Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras**, p. 81-106, 2004.

SAN MARTIN, Álvaro G. Francisco Bilbao entre el proyecto latino-americano y el grand molusco. **Latinoamérica** n° 56, México: 2013. p.141-162.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2002.

SCHECHNER, Richard. Restauración de la conducta. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. (Ed.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.31-50, 2011.

SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, v.9, p.333-365, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57416> acesso em: 18 abr. 2017.

SCHNEIDER, Rebecca. Three ‘Artists’ Walk into a Museu. In: KNAUP, Bettina; STAMMER, Beatrice (Org.) **Re.act feminism #2 – a performing archive**. Londres: Verlag fur moderne Kunst Nunberg & Live Art Development Agency, p. 29 – 36, 2014.

SCHNEIDER, Rebecca. El performance permanece. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (ed.). **Estudios Avanzados de Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.215-240, 2011.

SCHUCMAN, LIA V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese. 2012. 122 f. (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2012.

SELEM ORLATO, Maria Célia. **Políticas e poéticas feministas: Imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas**. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SILVA, Denise F. A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo. **Buala**, 2016. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-divida-impagavel-lendo-cenas-de-valor-contr-a-flecha-do-tempo>. Acesso em 20 jan 2019.

SOLÁ, Miriam. **Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos**. Tafalla: Txalaparta, 2014.

SOARES, Marta. **Vestígios: conversas entre o teórico e o artístico**. Tese. 2012. (Doutorado em Psicologia Clínica) Núcleo de Estudos da Subjetividade, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

SOARES, Marta. **Entrevista com Marta Soares – Artista em Foco MITsp**. São Paulo: 2019. Entrevista concedida à **Julia Guimarães, Luciana Romagnoli e Ivana Menna Barreto**.

SPINELLI, MIRO. **Da Abertura à despossessão: uma performance escrita em cinco movimentos**. Dissertação. 2018. 107 f. (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de pós-graduação em Artes da Cena, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2018.

SPIVAK, Gayatri. **¿Pueden hablar los subalternos?** Barcelona: Museo d'art Contemporani de Barcelona, 2009.

SOUZA, Roberto. **Teatro de rua e política: ação e estratégia no Teatro de Operações. 2016**. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil. In WARE, Vron (Org.), **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, pp. 363-386, 2004.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas**. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **O percevejo**, Revista de Teatro, crítica e estética. Ano 11, n. 12, 2003, p.17-23.

TAYLOR, Diana. Introducción. Performance, teoría y práctica. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (ed.). **Estudios Avanzados en Performance**. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p.7-30, 2011.

TAYLOR, Diana; STEUERNAGEL, Marcos (ed). **O que são os estudos da performance?** Livro digital. Publicado em colaboração com o Instituto Hemisférico de Performance e Política na New York University e HemiPress, 2015.

TRIZOLI, Talita. **Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira.** Dissertação. 2011. 288 f. (Mestrado em Estética e Teoria da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte, 2011.

TRUTH, Sojourner. E eu não sou uma mulher? (1851). In: Histórias Afro-Atlânticas: algumas questões. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias Afro-Atlânticas, vol. 2: Antologia.** São Paulo: MASP, p.17, 2018.

TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Vega, 1999.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhaes e Rosangela Rennó.** Dissertação. 2008. (Mestrado em História), Universidade Estadual de Campinas, 2008.

ULPIANO, Claudio. **Gilles Deleuze: a grande aventura do pensamento.** Rio de Janeiro: Funemac Livros, 2013.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido.** São Paulo: n-1 edições, 2014.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.** Dissertação. 2015. 243 f. (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, 2015.

VIEIRA, Helena; BABAGALI, Bia P. Transfeminismos. In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade.** 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, p. 343-378, 2018.

VINCENT, Nina. **Paris, Maori: o museu e os seus outros: curadoria nativa no quai Branly.** Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

WALSH, Catherine (org.). Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. In: **Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo I.** Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2013, p. 23-68.

WALSH, Catherine (org.). **Pedagogías Descoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re) vivir. Tomo II.** Quito-Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2017

WILDING, Faith. The Feminist Art Programs at Fresno and Calarts, 1970-75. In: BROUDE, Norma; GARRAD, Mary (ed.). **The power of feminist art: the american movement of the 1970s, History and Impact.** New York: Harry N. Abrams, 1996, p.32-47.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos.** Barcelona: Editorial EGALES, 1992.

WERNECK, Jurema *et al.* **O Livro da Saúde das Mulheres Negras: nossos passos vêm de longe.** 2ªed. Rio de Janeiro: Pallas/Criola, 2006.

ZIGA, Itziar. **Devenir Perra.** España: Editorial Melusina, 2009.

Websites dos coletivos:

La Pocha Nostra:

<http://www.pochanostra.com/home>

<http://lapochanostralivearchive.tumblr.com/welcome>

<http://interculturalpoltergeist.tumblr.com/page/16>

Teatro de Operações:

<http://www.teatrodeoperacoes.com>

Mujeres Creando:

<http://mujerescreando.org/>

Websites de referência das/os/es Artistas:

Michelle Mattiuzzi:

<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>

Registro e entrevista sobre a performance Merci Beaucoup, Blanco! por Vasli Souza Gallery:

<https://www.youtube.com/watch?v=-IYnXBt8ZaE>

Marta Soares:

<https://coletadevestigios.wordpress.com>

Registro da instalação performática Vestígios por Temps d'images:

<https://vimeo.com/49457807>

Priscila Rezende:

<http://priscilarezendeart.com/>

Registro da performance Bombril por Memorial Minas Gerais – Vale, em Belo Horizonte:

<https://www.youtube.com/watch?v=tsfErSKpunc>

Registro da performance Bombril por Projeto Gritaram-me Negra!, Sesc Pompéia, São Paulo:

<https://youtu.be/rkN-noIgX3k>

Registro da performance Bombril por Projeto Raízes Fortes:

<https://www.youtube.com/watch?v=NEfDILF7mOE>

Nadia Granados:

<http://nadiagranados.com/wordpress/2017/12/07/danza-macabra/>

Miro Spinelli:

<https://www.mirospinelli.com/gordura-trans-trans-fat>

<http://gordura-trans.tumblr.com/>

Daniel B. Coleman Chávez:

<https://www.danielbcoleman.com>

Registro de performance citada Ayotzinapa quisieron enterrarnos:

<https://vimeo.com/113031080>

Dani d'Emília:

<https://danidemilia.com/2017/04/30/u-tear-us/>

<https://danidemilia.com/senti-pensares-uterinos-transcorporales/>

Regina Galindo:

<http://www.reginajosegalindo.com>