

André Luís Rosa

corpxs sem pregas

performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais

Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos, Especialização em Estudos Teatrais e Performativos, orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira e pela Professora Doutora Adriana Conceição da Silva Pereira Bebiano do Nascimento, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

corpxs sem pregas

performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais

André Luís Rosa

	Tese de Doutoramento
Orientadores	Professor Doutor Fernando Matos Oliveira Professora Doutora Adriana Conceição da Silva Pereira Bebiano do Nascimento
Área científica	Estudos Artísticos
Especialidade	Estudos Teatrais e Performativos
Data	2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**Ao meu filho Pedro Marcelo,
que dá piruetas de sentidos em minha vida!**

Agradecimentos

Muitos são os encontros que se fazem em inúmeras sutilezas e sabores, que se mesclam em uma rede constante de amores, afetos, conhecimentos e formas de (re)existir:

Minha mãe e meu pai, Vera Lúcia Possebon Rosa e Benedito Rosa, com quem percebi, mesmo que tardiamente, o tempo de espera da colheita.

Professor Fernando Matos Oliveira, acolhedor de todas as minhas propostas e devaneios, incentivador da ampliação da pesquisa em performance e, sobretudo, atencioso e colaborador com a minha produção como artista/educadrx/pesquisadrx em Portugal. Obrigadx por me propiciar um espaço de liberdade entre a criação, o ativismo, a academia e a escrita.

Professora Adriana Bebiano, mulher e teórica feminista, a quem nutro especial admiração pela coragem, posicionamento, ética e comprometimento com práticas e teorias emancipatórias de vida. Em meio às orientações, pausa para os tragos e as gargalhadas!

Andreia Morado, Pedro Vaz, Daniela Proença e Kamilla Dantas, companheirxs e cúmplices do *Movimento Sem Prega*, sem xs quais eu não teria conseguido. Amo-xs profundamente!

Juliana Ferrari, mulher guerreira da magia das artes e das cartas, com quem aprendi sobre companheirismo, amor e lealdade na arte e na vida. Minha profunda gratidão por zelar e cuidar do meu maior tesouro.

Cristiane Werlang, para me provar que o amor de uma amizade e a irmandade de coração desabrocham, quando menos se espera, em flores de além-mar.

Yalorixá Jaciara Ribeiro, mulher negra e guerreira, cuidadora e zeladora de meu *Ori* e da minha ancestralidade.

Alexandre Cruz, sempre meu *the best* diretor, com quem partilho o respiro da criação.

Iracy Vaz, mulher paraense do Sul não global - tantas vezes obliterado - uma maravilhosa e intensa surpresa de amor, carinho e admiração. Ensinou-me que a entrega se faz mesmo em tempos de transição.

Priscilla Davanzo, minha diva *pop* da *body art*, ensina-me os prazeres e as contradições de um corpo em performance errante. Admiro-te!

Fabio Superbi e Leon Bucarechi, (re)encontros de afetos que geram tantos ativamentos e potências na minha vida e na arte.

Camila Bonifácio, mulher negra e educadora em arte, com quem aprendo a saborear o tempo da vida, do prazer e do amor.

Aldo Mendéz, pelas doces e perfurantes palavras que me arrebatam e seduzem.

Isaac Abadia, por reencontrar o amor em mim.

Coordenador do 3º ciclo dos Estudos Artísticos da Unversidade de Coimbra, pelo cuidado e zelo na condução da minha trajetória nesta Instituição de Ensino e desenvolvimento da pesquisa.

Por fim, agradeço a CAPES pela Bolsa de Estudos, sem a qual esta pesquisa não existiria.

Resumo

Esta pesquisa trata de práticas e teorias artísticas e educacionais que elaboram *desidentificações* às hegemônicas epistemologias ocidentais, através da proposição de metodologias criativas e políticas em performance e pedagogia que reinscrevem e reconstróem discursos, representações, imaginários e práticas corporais, em (re)posicionamentos que transitam entre as dissidências sexuais e as desobediências anticoloniais.

As estratégias adotadas, neste trabalho, estão entrelaçadas com as minhas vivências e identidades fraturadas enquanto artista/pesquisador/educador latino-americano e dissidente sexual, por meio de construtos artísticos nomeados, aqui, de *convivialidades performáticas transficcionais* que questionam as relações geopolíticas constituídas através das colonialidades em agendas culturais, educacionais e existenciais da produção de conhecimentos entre o global e o local.

Para isto, proponho uma *coreorgia* entre as instâncias de criação, realização, documentação e análise de cinco *convivialidades performáticas transficcionais*, a partir de conhecimentos incorporados no *ao vivo* e/ou por mediações tecnológicas, em uma escrita performativa, instaurando possíveis pistas para os *corpxs sem pregas*: protocolos de experimentação em arte, cosmovisão artístico-educacional que contamina corpxs e espaços, em liminares dissidências sexuais e desmontagens epistêmicas anticoloniais. De forma debochada, os *corpxs sem pregas* podem acionar rachaduras na colonial/modernidade, que possam interferir e reconstruir corpxs e espaços em performance e pedagogia, escancarando para outras formas de viver e (re)existir, em múltiplas intersecções, resistências, conhecimentos e curas.

Palavras-chave: performance, pedagogia, dissidências sexuais, desobediências anticoloniais, convivialidades, transficções.

Abstract

This research deals with practices and artistic and educational theories that elaborate *desidentifications* to the hegemonic western epistemologies, through the proposition of creative and political methodologies in performance and pedagogy that reinscribe and reconstruct speeches, representations, imaginaries and corporal practices, in (re)positions that transit between the sexual dissent and anticolonial disobedience.

The strategies adopted in this research are intertwined with my experiences and fractured identities as a Latin American artist/researcher/educator and sexual dissident, through artistic constructs named here as *transfictional performative convivialities*, which question the geopolitical relations that occur through colonialities in cultural, educational and existential agendas of the production of knowledge between the global and the local.

I thus propose a *coreorgia* among the instances of creation, realization, documentation and analysis of five *transfictional performative conviviality*, from knowledge incorporated in lived and/or by technological mediations, in a performative writing, establishing possible pointers for *corp̄xs sem p̄regas*: protocols of experimentation in art, an artistic-educational cosmovision that contaminates bodies and spaces, in liminal sexual dissidents and anticolonial epistemic disassemblies. I propose the concept of the debauch body, as a way for, *corp̄xs sem p̄regas* to trigger cracks in the colonial/modernity, which may thus interfere with and rebuild bodies and spaces in performance and pedagogy opening wide for other forms of living and (re)existing at multiple intersections, resistances, knowledge and cures.

Key words: performance, pedagogy, sexual dissent, anticolonial disobedience, conviviality, transfictions.

Lista de Imagens (Vestígios)

Vestígio 1: Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	104
Vestígio 2: cartaz-convite do Desire Borders apregoado à porta do quarto no Espaço de Intervenções Culturais Maus Hábitos (Porto, agosto/2015).....	105
Vestígio 3: Lava a Bandeira, CSC (Coletivo Sociedade Civil), Lima/Peru, 2000	113
Vestígio 4: Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	118
Vestígio 5: Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	121
Vestígio 6: Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	123
Vestígio 7: Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	126
Vestígio 8: Desire Borders (Porto, Agosto/2015)	127
Vestígio 9: Flyer de divulgação da Exposição Trabalha-Dores do Cu no Espaço de Intervenções Culturais Maus Hábitos (Porto, agosto/2015).....	133
Vestígio 10: Anúncio do Desire Borders na Exposição Trabalha-Dores do Cu no Espaço de Intervenções Culturais Maus Hábitos (Porto, agosto/2015).....	134
Vestígio 11: Programa do Colóquio Internacional Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas (Coimbra, novembro/2015)	135
Vestígio 12: Desenho feito e assinado por um dos participantes durante o Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	136
Vestígio 13: Desenho feito por um dos participantes durante o Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	137
Vestígio 14: Anotações do artista André Rosa durante a realização do Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	138
Vestígio 15: Anotações do artista André Rosa durante a preparação do Desire Borders (Porto, agosto/2015).....	139
Vestígio 16: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	141
Vestígio 17: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	142
Vestígio 18: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	143
Vestígio 19: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	143
Vestígio 20: Diana Torres em uma ação pornoterrorista. Espanha, 2013.....	151
Vestígio 21: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	156
Vestígio 22: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	160
Vestígio 23: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	163
Vestígio 24: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	167
Vestígio 25: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	173
Vestígio 26: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	178
Vestígio 27: Moche, Botella. V-VII d.C. Colección Ganazo, Trujillo. Dibujo de Christopher B. Donnan, Moche Archive, UCLA, Los Angeles.....	179
Vestígio 28: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	181
Vestígio 29: Movimento Arte Pornô (1980 a 1982), Brasil.....	184
Vestígio 30: Dzi Croquetes (1972 a 1976), Brasil.....	185
Vestígio 31: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015).....	186
Vestígio 32: Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual, de Paul B. Preciado, 2002.	188
Vestígio 33: Coletivo Coiote, Brasil, 2015.....	188

Vestígio 34: Kombo de André Rosa (Coimbra, março/2016).....	190
Vestígio 35: Por um Fio de Andreia Morado (Coimbra, março/2016)	191
Vestígio 36: Yellow Day de Daniela Proença (Coimbra, Março/2016).....	192
Vestígio 37: Mamihlapinatapei de Pedro Vaz (Coimbra, março/2016).....	193
Vestígio 38: Estudo do Espaço para o Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	195
Vestígio 39: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	196
Vestígio 40: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	198
Vestígio 41: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	201
Vestígio 42: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	213
Vestígio 43: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	213
Vestígio 44: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	214
Vestígio 45: Undiscovered AmerIndians (1992-1994)	216
Vestígio 46: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	219
Vestígio 47: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	220
Vestígio 48: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	221
Vestígio 49: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	221
Vestígio 50: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	222
Vestígio 51: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	223
Vestígio 52: Freak Show Park (Coimbra, março/2016).....	224
Vestígio 53: Anúncio do Freak Show Park no caderno de programação mensal do TAGV (Coimbra, março/2016)	235
Vestígio 54: Programação do Paisagens Neurológicas: Arte e Ciência #3 (Coimbra, outubro/2016).....	236
Vestígio 55: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	238
Vestígio 56: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	242
Vestígio 57: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	244
Vestígio 58: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	245
Vestígio 59: Estruturação do Self de Lygia Clark, 1976 a 1988, Brasil	247
Vestígio 60: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	249
Vestígio 61: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	250
Vestígio 62: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	252
Vestígio 63: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	253
Vestígio 64: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	254
Vestígio 65: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	259
Vestígio 66: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	261
Vestígio 67: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	263
Vestígio 68: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	265
Vestígio 69: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	267
Vestígio 70. Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)	270
Vestígio 71: Prato Feito ou PF (Porto, outubro/2015)	273
Vestígio 72: Participação no II Colóquio Internacional de Estudos Feministas/Estudos de Gênero/Estudos sobre as Mulheres (Coimbra, outubro/2016).....	274
Vestígio 73: Anotações do artista André Rosa durante a preparação do Prato Feito ou PF (Coimbra, setembro/2015).....	275
Vestígio 74: Convocatória para o Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, setembro/2015).....	280

Vestígio 75: Cartaz de divulgação do Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015).....	281
Vestígio 76: Convocatória para o Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, abril/2016)	284
Vestígio 77: Cartaz de divulgação do Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	285
Vestígio 78: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	287
Vestígio 79: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015).....	288
Vestígio 80: Shoot, Chirs Burden (1971).....	289
Vestígio 81: Le Saut dans le Vide, Yes Klein (1960).....	289
Vestígio 82: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	291
Vestígio 83: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	294
Vestígio 84: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015).....	296
Vestígio 85: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	298
Vestígio 86: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015).....	299
Vestígio 87: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	300
Vestígio 88: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015).....	302
Vestígio 89: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	303
Vestígio 90: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	304
Vestígio 91: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	306
Vestígio 92: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, Outubro/2015).....	308
Vestígio 93: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)	311
Vestígio 94: Folha de Sala (Programação) do Tran(S)arau - 2ª edição (Coimbra, maio/2016)...	323
Vestígio 95: Anotações do artista André Rosa durante a preparação do Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, setembro/2015).....	324

Sumário

Apresento-me em rachaduras e colapsos.....	17
Abertura(S).....	35
1. Preliminares de um <i>corpus</i> teórico/prático em tesão.....	35
2. Nas cenas teóricas e práticas, um show de variedades.....	52
3. <i>Coreorgia</i> : uma proposta crítica-analítica-incorporada em performance e pedagogia.....	85
1. <i>Desire Borders</i> : convivialidades performáticas de corpxs transficcionais.....	89
1.1. Das minhas performances: convivialidades, transficções e liminaridades.....	98
1.2. Entre o <i>ao vivo</i> e o virtual: desmontagens e contaminações tecnovivas.....	119
1.3. Arquivos e vestígios - <i>Desire Borders</i>	132
2. <i>AmPunbeta</i> : gozando (n)o sistema cisheterocapital sexo/gênero colonial/moderno.....	141
Operação 2.1. Gritam-me <i>Queer</i> ?! Performatividades e tecnologias de gênero no Ocidente.....	152
Operação 2.2. Subalternxs podem gozar? Colonialidade, gênero e imaginário.....	164
Operação 2.3. Arquivos e vestígios - <i>AmPunbeta</i>	187
3. <i>Freak Show Park</i> : espaços transficcionais - prática como pesquisa de uma pedagogia em arte da convivialidade.....	189
3.1. A produção de espaços transficcionais.....	194
3.2. Um <i>freak show</i> artístico-educacional.....	202
3.3. Entre possíveis pedagogias da performance anticoloniais.....	214
3.4. Arquivos e vestígios - <i>Freak Show Park</i>	231
4. <i>Prato Feito ou PF</i> : como domar um corpx em convivialidade?.....	237
4.1. <i>Eros</i> em línguas, escutas e curas: atos que instauram <i>possíveis</i>	238
4.2. Arquivos e vestígios - <i>Prato Feito ou PF</i>	272
5. <i>Tran(S)arau</i> : do pulso à virilha e os arquivos em convivialidades.....	277
5.1. Dos arquivos e vestígios: <i>Tran(S)arau</i> em práticas de repertórios.....	288
5.2. Da periferia ao centro: a performance e as cartografias geoculturais.....	311
Conclusões – <i>Desidentificação</i> : pistas para <i>corpxs sem pregas</i>	325
Pista 1: <i>Corpxs sem pregas</i> como regimes biotecnomágicos.....	328
Pista 2: A fantasia dos <i>in-possíveis</i> como gramáticas dxs <i>corpxs sem pregas</i>	333
Pista 3: <i>Corpxs sem pregas</i> como monstruosidades do tesão.....	335
Pista 4: <i>Corpxs</i> encruzilhadas <i>sem pregas</i>	337
Referências.....	341

Apresento-me em rachaduras e colapsos...

A CENA. Ela está presente em todos os espaços artísticos e educacionais em que transito. As minhas cenas!

Durante a Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) - e já atuando como artista na cidade de São Paulo - ficava pensando em como construir metodologias para o ensino de artes (teatro e dança) que tivessem uma abordagem crítica e que dialogassem com o contexto em que vivia naquele momento - o sudeste brasileiro - por meio das questões políticas e culturais inerentes ao processo de criação.

Depois, no Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), deparei-me com a arte da performance e os Estudos da Performance, e percebi nestes construtos artísticos e neste tropo teórico uma possibilidade emancipatória que indissociava a teoria da prática.

Em *Será que eu chego?! Performance e Pedagogia: transgredindo os limites entre arte e educação* (defendida em 2008) tratei de estratégias para o ensino de arte, propondo uma educação em arte pautada no cruzamento entre o trabalho do artista e do educador, reconhecendo os Estudos da Performance e as práticas artísticas participadas como arte da performance, campos teóricos e práticos necessários dentro dos currículos escolares, como formas de empoderamento das classes subalternas e das culturas marginalizadas.

Por isso, naquela pesquisa, as questões pertinentes à classe social, raça, identidade sexual e de gênero e nacionalidade são vistas como constituintes da cena pedagógica e artística, cujas discussões possibilitariam aos estudantes e artistas autonomia e posicionamento crítico perante suas produções culturais, principalmente, nas articulações e tensões pelas quais transitava como educador/artista/pesquisador, naquele momento, no contexto do nordeste brasileiro.

Agora, vejo-me, nesta pesquisa para o Doutorado em Estudos Artísticos - Especialização em Estudos Teatrais e Performativos - da Universidade de Coimbra, dando prosseguimento aos meus interesses em torno das pedagogias da performance, na medida em que proponho uma ampliação metodológica, interessada ainda nos entrelaçamentos das minhas posições escorregadias de artista/educador/pesquisador, mas que se pretende alargar para além

dos espaços institucionalizados e reconhecidos da arte e da educação, tais como museus, galerias, teatros, escolas...

Esta se configura como uma tese propositiva e reflexiva, pois desejo dinamizar outros sentidos de mundo e modos de existência e de conhecimento. Para isso, lanço algumas pistas que me levam aos *corpxs sem pregas* que, em princípio, designo como um protocolo de experimentação em arte, uma estratégia metodológica artística-educacional, uma cosmovisão política criativa que pretende fomentar, primordialmente, as dissidências sexuais e as desobediências anticoloniais na criação em arte e educação.

Neste momento, como *fios soltos* que se entrelaçam com outras formas de dominações e opressões sobre os corpxs, almejo uma possível pedagogia em arte da convivialidade (performance), primeiramente, localizando a minha condição existencial, política, econômica, social, cultural e espiritual, em uma geopolítica pautada ainda pelas fraturas e diferenças coloniais.

Parto desta minha subjetividade (des)articulada em um *locus* fraturado nas diferenças condicionadas pela minha colonialidade. Começo assim, por reverenciar a minha ancestralidade nagô vodun - *agô babá mi, agô já mi* - como iniciado e praticante de uma cosmovisão e filosofia *yorubana*, designada no Brasil de Candomblé. Reverencio também as filosofias e organizações sociais das diversas comunidades indígenas, caboclas, mestiças que comunicavam seus desejos, afetos e visões de mundo em mais de 1500 línguas que corriam pelo território que passou a chamar-se de Brasil, mesmo que muitas tenham caído em esquecimento ou soterradas pelos genocídios das populações indígenas e negras.

E salta-me aos olhos por detrás do espelho, a minha branquitude - nem tão alva e branca assim - de descendente de imigrantes italianos e de “cristãos novos” - estes últimos completamente apagados da minha árvore genealógica, e que somente no decorrer desta pesquisa pude entrar em contato - que por lá aportaram em um regime organizado pelos ventos republicanos no séc. XIX, de branqueamento da população e inserção do Brasil rumo à formação e consolidação do Estado-Nação: *ordem e progresso* como constam na bandeira nacional brasileira. Tais posições geográficas e políticas me enquadram como latino-americano, ou *sudaca*, como os espanhóis gostavam de chamar os povos das terras por eles colonizadas: uma mistura de merda e sul.

Ainda assim, sou em terras latino-americanas, branco. Reconheço este lugar de privilégio e faço uma autocrítica para as proposições que se seguem neste estudo: não posso e não quero

representar ou tomar o lugar de fala de grupos ou indivíduos subalternizados, por compreender, por exemplo, que o meu acesso a uma formação em universidades públicas, com subsídios e bolsas de estudos para as minhas pesquisas ocorrem pelos privilégios da minha branquitude, e colocam-me em uma posição onde sei que sou ouvido e tenho algum poder de fala.

Por isso, não posso eximir-me da responsabilidade de questionar tais privilégios, e do meu compromisso ético em contribuir para um colapso do *sistema-mundo colonial* (Immanuel Wallerstein) que fornece e mantém categorias de subjugação e inferiorização. Ao invés de negá-las, procuro, nesta escrita, transformá-las em locais de escutas e de falas que exponham tais privilégios, escancarando as assimetrias sociais que favorecem as exclusões, por meio das rachaduras de práticas e teorias críticas em arte e educação, em possibilidades de agir, intervir, criar, (re)existir e resistir.

Neste *locus* fraturado, entre tantos que não conseguirei nomear e evocar, posiciono-me também como um dissidente sexual. Prefiro assim, e se o faço é porque de alguma forma questiono a apropriação das identidades *queer* no contexto colonial. Refiro-me à Teoria *Queer* que, a partir dos anos de 1980, elaborou teorias de gêneros e identidades sexuais como construtos sociais e políticos, desnaturalizando a coerência binária e biológica requerida entre sexo, gênero, práticas sexuais e desejo.

A dissidência sexual - termo elaborado pelo CUDS (Coletivo Universitário de Dissidência Sexual, em Santiago/Chile) tem uso estratégico, visto que problematiza as interpelações dessas teorias e práticas nas relações com as colonialidades na América Latina, de forma a criticar o próprio processo de consumo e produtividade de epistemologias que possam (re)colonizar e apagar as diferenças coloniais existentes entre identidade sexual/gênero, raça e capitalismo.

Compreendo que antes de existir tal termo - o *queer* - muitas outras organizações políticas, sexuais, sociais, espirituais e culturais existiam na Latino-América, e muitas se mantêm resistentes nas fraturas coloniais e nas diferenças que transitam em malhas ontológicas e existenciais por este espaço geográfico. Tento criar e fomentar nesta pesquisa e em minha produção performática, discursos, imaginários, práticas e vivências que possam apresentar e experienciar outras formas de vidas em identidades fraturadas e fronteiriças.

Assim, convoco múltiplas posições de enunciação de sujeitos para desestabilizar um centro explicativo do mundo e o conhecer deste mundo somente por um referencial binário, monolítico e atomizado, onde a referência ainda se faz pelo homem branco, heterossexual,

cisgênero e neoliberal. Utilizo o *x* como recurso linguístico de inclusão e político para evocar as multiplicidades de subjetividades e seus desdobramentos no processo colonial/moderno, desnaturalizando o pensamento dicotômico reiterado pelo discurso hegemônico, que ainda valida a permissão e o poder de fala ao sujeito neutro homem *cis* masculino.

As definições e posições deste lugar de fala naturalizado passaram a ser nomeadas, também, de cisgeneridade, a partir da década de 1990, pelos jargões dos discursos biomédicos, na tentativa de definir o *trans* circunscrevendo o *cis*. Trago duas acepções mais atuais que, a meu ver, se posicionam de uma forma mais incisiva e abrangente, em termos linguísticos e, sobretudo, nas agendas políticas que passam, estrategicamente, a nomear a norma como forma de desnaturalizar o seu lugar de privilégio, mantido como um não questionamento das hierarquias e de sua posição ontológica e existencial. Para Viviane Vergueiro, mulher transfeminista brasileira, ativista e intelectual pelos direitos *Trans*, em *Colonialidade e Cis-normatividades* (2014), a cisgeneridade seria

como um conceito analítico que eu posso utilizar assim como se usa heterossexualidade para as orientações sexuais, ou como branquitude para questões raciais. Penso a cisgeneridade como um posicionamento, uma perspectiva subjetiva que é tida como natural, como essencial, como padrão. A nomeação desse padrão, desses gêneros vistos como naturais - cisgêneros - pode significar uma virada descolonial no pensamento sobre identidades de gênero, ou seja, nomear cisgeneridade ou nomear homens-cis, mulheres-cis em oposição a outros termos usados anteriormente como mulher biológica, homem de verdade, homem normal, homem nascido homem, mulher nascida mulher, etc. Ou seja, esse uso do termo cisgeneridade, *cis*, pode permitir que a gente olhe de outra forma, que a gente desloque essa posição naturalizada da sua hierarquia superiorizada, hierarquia posta nesse patamar superior em relação com as identidades *trans*, por exemplo. (Acessado em 15 de janeiro de 2017, em: <http://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro>)

As tentativas de definições da cisgeneridade tornam-se interlocuções fundamentais para o reconhecimento das assimetrias, dos lugares de falas desiguais. É uma forma de dizer que a pessoa *cis* tem liberdade para auto-determinar-se, da mesma forma que as pessoas *trans* deveriam possuir o mesmo direito. Hailey Kaas, mulher *trans* transfeminista negra, em *O que é cissexismo?* (2012) argumenta que

como eu disse mais acima, ser *cis* é uma condição principalmente política (mas não só). A pessoa que é percebida como *cis* e mantém *status cis* em documentos oficiais não é passível de análise patologizante e nem precisa ter seu gênero legitimado. Ora, homens são homens, mulheres são mulheres e *trans* são *trans* correto? Não. Historicamente a ciência criou as identidades *trans* (e por isso já nasceram marginalizadas), mas não criou nenhum termo para as identidades consideradas “naturais”. É por isso que a adoção do termo *cis* denuncia esse pseudo *status* natural. Nomear *cis* é o mesmo processo político de nomear *trans*: aponta e especifica uma experiência e possibilita sua análise crítica. Nas produções acadêmicas contemporâneas, tanto das ciências médicas quanto das

sociais, a identidade *trans* é colocada sempre sob análise, tornando-se, compulsoriamente, objeto de crítica. Ao nomearmos xs “normais” possibilitamos o mesmo, e colocamos a categoria *cis* sobre análise, problematizando-a. Buscamos o efeito político de elevar o *status* de pessoas *cis* ao mesmo das pessoas *trans*: se pessoas *trans* são anormais e doentes mentais, pessoas *cis* também o são, suas identidades também não são “reais”; se pessoas *cis* são normais e suas identidades naturais, pessoas *trans* também são normais e suas identidades tão reais quanto. (Acessado em 10 de janeiro de 2017, em: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/transfeminismo/>)

Certamente, este não é o único dos espaços em que uma crítica às colonialidades possa escancarar as contradições fundantes e naturalizadas deste projeto cisheteropatriarcal de dominação e subjugação. Existem também os limites e fronteiras da minha própria posição, e deste local que me anuncio e enuncio por meio de um ato criativo e crítico em escrita e corpx em performance. É preciso lutar contra a homogeneização dos diferentes movimentos, que tende a torná-los unificadores e monolíticos, através de alianças que tentam dissipar as tensões em um gesto unidirecional e salvífico de reparação. As tensões devem se proliferar, criando rachaduras e colapsando o *sistema-mundo* colonial/moderno, recusando o cisheterocapitalismo e os construtos ontológicos de branquitude que permearam e desenvolveram os projetos de Estado-Nação.

Posto isto, para esta empreitada que envolve criação, realização e análise de eventos performáticos, e acreditando no trabalho coletivo como forma de investigação artística que se nutre entre as dimensões do poético e do político, o *Movimento Sem Prega* (MsP) foi fundado e elaborado em 2015, em um processo que permitiu criar estratégias de lutas contra a normatização dos corpxs.

O *Movimento Sem Prega* abrange um conjunto de atividades e pessoas de diferentes campos de investigação cultural, política e linguística, funcionando como uma estrutura laboratorial nômade. Vista e desejada como uma plataforma aberta e escancarada para as dimensões estéticas e de vida, o MsP desenvolve projetos de pesquisa e experimentação em performance e pedagogia.

Todos os eventos performáticos criados e analisados nesta pesquisa - *Desire Borders*, *AmPunbeta*, *Freak Show Park*, *Prato Feito ou PF e Tran(S)arau* - são derivados dos encontros com e entre artistas, educadores, teóricxs, pesquisadores de diferentes áreas que o MsP propiciou, e podem ser acompanhados e verificados pelo site do coletivo (www.movimentosemprega.com) ou pela respectiva fan-page (www.facebook.com/movimentosemprega).

André Rosa, Andreia Morado, Pedro Vaz, Daniela Proença e Kamilla Dantas constituíram o núcleo de produção e pesquisa do MsP, como um espaço itinerante de criação em performance entre Brasil e Portugal. As posições geopolíticas que Brasil e Portugal ocupam estão

situadas em uma relação repleta de tensões e contradições que emergem, ao longo da História, dos processos auferidos pela colonização, construindo múltiplas colonialidades que ainda se fazem presentes em nossos cotidianos. Para isso, uma lente epistêmica se faz necessária para enunciar rompimentos, confrontar o que cada cena engendra e revela, numa análise crítica da teoria e da prática que perpassam por processos de racialização e sexualização dos corpss.

E como esta pesquisa está inserida dentro de uma produção acadêmica de conhecimentos, que se faz a meu ver, nos entrelaçamentos do meu trabalho de artista/educadxr)/pesquisadxr, devo-me responsabilizar pelos atos, politicamente e em termos de suas materialidades, ou seja, como estou armando, construindo e pulverizando linguagens, discursos, disciplinas, como desejo que circulem pela sociedade suas agendas políticas e como me posiciono eticamente em relação aos fluxos que cada evento performático aqui produzido constrói no encontro e confronto com as subjetividades.

Com isso, produzo um estudo crítico-analítico de práticas artísticas contemporâneas - mais especificamente as denominadas como performance - e seus desdobramentos políticos e culturais na criação, realização e análise de cinco eventos performáticos por mim desenvolvidos ao longo de 2015 e 2016. Isto faz com que duas vertentes relevantes se mostrem, *a priori*, numa pesquisa teórico/prática, envolvendo um percurso histórico-reflexivo e o âmbito da criação artística em performance: uma se refere às metodologias de criação e realização, ligadas às tessituras do fazer performance, às contribuições e mapeamentos de outros artistas e práticas, e ao acontecimento em si; e, a outra, recai sobre as metodologias de análise, que correspondem aos atravessamentos teóricos na produção artística.

Localizar as produções performáticas dentro do panorama das artes contemporâneas e os estudos que recaem sobre essas práticas artísticas, por si só, já se torna um trabalho hercúleo, ainda mais, quando trata-se de pesquisadores e artistas que tangenciam os seus experimentos, escritas, práticas e desejos em torno de uma possível pedagogia da performance entrelaçada pelas questões pertinentes às identidades de gênero, raça e colonialidade.

Entendendo que a performance como espaço fronteiro de criação gera multiplicidades e pluriversalidades de propostas e de metodologias, e que de acordo com o panorama da própria impossibilidade de se criar uma história linear e coesa sobre a performance e seus estudos, a inserção de novas narrativas sobre as artes performáticas no/entre Brasil e Portugal constitui uma estratégia importante e necessária para o fomento de rotas e itinerários alternativos, para problematizar as práticas artísticas contemporâneas, fora de um eixo hegemônico de pensamento

e validação, que determina quais histórias e artefatos artísticos podem constar como documentação oficial, legitimados por uma geopolítica da produção “global” em performance.

Esta reflexão propicia novos desafios, sobretudo, nas interrelações que cruzam os vários campos de estudos, permeados pelas produções acadêmicas e artísticas que ocorrem em/entre Portugal e Brasil, no âmbito das implicações e práticas da performance e seus estudos.

Aos poucos, pelas encruzilhadas dos conhecimentos e de minha produção cultural, fui esbarrando com pessoas que se tornaram cúmplices do meu jeito de posicionar-me na arte e na educação, em trânsitos que potencializam a vida no encontro com as diferenças. E pensando em teorias e práticas sociais da cena, destaco alguns autorxs e conceitos que foram fundamentais na articulação de uma possível pedagogia em arte da convivialidade, presentes nas páginas deste estudo.

No campo das práticas artísticas contemporâneas e seus estudos: Ileana Diéguez Caballero e as liminaridades da performatividade da dor e da resistência em fazeres artísticos na América Latina, e suas desmontagens cênicas; Diana Taylor trabalhando entre a acadêmica, a expressão artística e a política com foco nas práticas investigativas do corpx em performance apoiadas na memória social, ativismo e identidades latino-americanas, por meio de arquivos e repertórios; André Lepecki com as relações entre corpx e colonização; José Esteban Muñoz refletindo acerca das performances *queers* e negras na Latino-América e seus processos de *desidentificação*; Lígia Clark em seus escritos e reflexões de uma das precursoras do trabalho performático no Brasil; Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, artistas da performance e investigadores interdisciplinares dos corpxs fronteiriçxs e da crítica aos mercados globais de arte; Peggy Phelan e a ontologia da performance; Rebecca Schneider e a crítica à lógica do arquivo que impõe uma ontologia da performance como desaparecimento; Eleonora Fabião e suas abordagens críticas do corpx em performance; Érica Fischer-Lichte e a performance como cultura; Jorge Dubatti e o teatro como acontecimento convival; Alejandro Jodorowski e a *psicomagia*; Leda Tucherman e a história do corpx e suas monstruosidades; Joffrey Jerome Cohen e as teses sobre o corpx do monstro; Richard Schechner e o comportamento restaurado em performance; Victor Turner e as dimensões ritualísticas e liminares entre o teatro e os dramas sociais; Antonin Artaud e o *corpo sem órgãos*; Miguel Rubio e as desmontagens realizadas pelo *Yuyachkani*; Jill Lane, a performance e a globalização; Barbara Kishenblatt-Gimblett, a performance dos objetos e dos corpxs etnografadxs; Ngugi Wa Thiong’o e a performatividade do espaço da performance; e outras vozes das artes performáticas nas Américas: Jesús-Martin Barbero, Soledad Falabella, Antonio Pietro Stambaugh e Sue-Ellen Case.

Nos estudos anticoloniais (Pós-Coloniais, Subalternos e Decoloniais): Walter Mignolo e Aníbal Quijano, ambos pensando a colonialidade do poder na construção intercultural, por meio de uma desobediência epistêmica às ideologias e filosofias dominantes que racializaram os corpos; María Lugones que amplia a discussão questionando a colonialidade do gênero imposta como processo de sexualização dos corpos colonizados; Boaventura Sousa Santos, por meio de uma teoria social revista e plurivocal; Ranajit Guha e a questão da historiografia oficial nos países colonizados e a busca por novas narrativas e formas de contar as existências fraturadas; Gayatri Chakravorty Spivak e a questão da fala e da escuta dos subalternos; Frantz Fanon e a emancipação do corpo negro colonial; Ana Pizarro e a construção do imaginário colonial; Silvia Rivera Cusicanqui e as críticas ao projeto *de(s)colonial*; Marisa Belausteguigoitia e as línguas devoradas nas fraturas coloniais; Ramón Grosfoguel e a descolonização da economia política e dos estudos pós-coloniais.

Na Pedagogia Crítica e na Pedagogia da Performance: Paulo Freire e a pedagogia do oprimido e da esperança; bell hooks e o amor/*eros* como propulsor de outras formas de construir conhecimentos por meio de uma educação feminista; Charles Garoian e a pedagogia da performance; Catherine Walsh e as diversas iniciativas em pedagogias decoloniais na América Latina; Elyse Lamm Pineau e os cruzamentos entre a performance e a pedagogia; Lucio Agra e as anotações sobre a produção e o ensino de performance no Brasil e na América Latina, e as posições geopolíticas da sua documentação; Peter McLaren e as diferentes vidas nas escolas.

Na Teoria *Queer/Cuir*, Estudos Feministas e Dissidências Sexuais: Paul B. Preciado e as biotecnologias das multidões *queer*; Gloria Anzaldúa e as problematizações do corpo fronteiriço da *new mestiza*; Donna Haraway e a mitologia do *ciborgue*; Judith Butler e a performatividade do gênero; Teresa de Lauretis e o gênero como tecnologia; Juliana Paredes e o feminismo comunitário; M. Jacqui Alexander e sua contribuição para o feminismo latino-americano e caribenho, trazendo apontamentos em torno da espiritualidade e do sagrado nas agendas pedagógicas; Giuseppe Campuzano e o travestimento nos espaços coloniais; Audre Lorde e as hierarquias de opressão; Hija de Perra e as interpretações e possíveis (re)colonizações da agenda *queer* na América Latina; Rita Laura Segato e os sistemas de gêneros conflitantes nos espaços colonizados; Grada Kilomba e as memórias dos corpos colonizados; Jorge Leite Jr., o monstro como categoria de conhecimento pelas sexualidades dissidentes.

Produções teóricas entre o Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo: Henri Lefebvre e o espaço como construto social; o tempo na loucura para Peter Pál Pelbart; a ideia de *tesão* para Roberto Freire; Sueli Rolnik entre o furor de arquivar e as micropolíticas dos desejos nas análises

sobre a obra de Lygia Clark, no seu arte/clínica; Jacques Derrida e o fechamento da representação; Michel Foucault e os mecanismos de poder na produção de corpos anormais; Marilena Chauí e a ideologia; Louis Althusser e os Aparelhos Ideológicos de Estado; George Bataille e o erotismo; Mikhail Bakhtin, a carnavalização e o deboche; Beatriz Sarlo e a guinada subjetiva para narrar histórias.

E no âmbito do registro e da documentação em performance: Baz Kershaw and Helen Nicholson, apresentando metodologias de pesquisa para o Teatro e a Performance; Ric Allsop e Della Pollock sobre uma escrita performativa, Philip Auslander e a performatividade da documentação em performance; Amelia Jones e o acesso aos arquivos em performance.

Como disse anteriormente, acredito no trabalho coletivo, e em relação à criação e realização dos eventos performáticos interessou-me o contágio com artistas e suas metodologias de pesquisa que, de alguma forma, trabalham em agendas interseccionais entre as dissidências sexuais e as desobediências anticoloniais. Dentro da literatura relacionada com a interseccionalidade destaco algumas teóricas e ativistas feministas negras de grande relevância para a problematização dos diferentes entrelaçamentos entre as formas de opressão, no que diz respeito ao gênero, raça e classe social: Kimberlé Crenshaw, Audre Lorde, bell hooks, Norma Alarcón, Adriene Rich. No Brasil, destaco a importância de Lélia Gonçalves.

Ao falar das intersecções de opressões, essas autoras apoiam-se na análise que, as constituições de gênero e raça não operam separadamente, e que há de se evitar a criação de hierarquias que dissociam as políticas e lutas entre nação, raça e sexualidade. A setorização torna as lutas individualizadas, como propriedade privada de um grupo específico, inviabilizando estratégias conjuntas, conscientes de como as opressões se articulam entre si. Negar a interface colaborativa do capital nas estratificações opressivas secciona e desativa as forças do coletivo, na direção de um combate mais abrangente das nossas colonialidades.

Em *Não há Hierarquias de Opressão* (2009), entrevista dada por Audre Lorde, a autora negra, feminista, lésbica e poeta caribenha-americana evidencia como a sua existência fraturada e interseccionada por diversas opressões convoca-a adotar estratégias de lutas e de vida, que estabeleçam combates às hierarquias que invisibilizam as tensões entre as múltiplas formas de subalternização e dominação dos corpos e subjetividades, criando categorias monolíticas que negligenciam ou apagam os sutis entrelaçamentos das opressões:

Eu nasci Negra, e mulher. Eu estou tentando me tornar a pessoa mais forte. Eu posso voltar a viver a vida que me foi dada e ajudar em mudança efetiva em

torno de um futuro vivível para essa terra e para minhas crianças. Como uma Negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças incluindo um garoto e de membra de um casal interracial, eu usualmente acho a mim mesma parte de algum grupo no qual a majoritariedade define-me como desviante, difícil, inferior ou apenas sendo “errada”. Pela minha pertença em todos esses grupos eu aprendi que opressão e intolerância da diferença vêm em todas as formas e tamanhos e cores e sexualidades: e dentre aquelas de nós que dividem os objetivos da libertação e um futuro trabalhável para nossas crianças, onde possa não existir hierarquias de opressão. Eu aprendi que sexismo (a crença em superioridade inerente de um sexo sobre todos os outros e, então, seu direito a dominância) e heterossexismo (a crença na superioridade inerente de um modelo de amor sobre todos os outros e, então, seu direito a dominância), ambos nascidos da mesma fonte como o racismo - a crença em superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, então, seu direito a dominância. (Lorde, 2009)

Desta forma, destaco aqui alguns artistas com quem dialoguei e que estão comprometidos com uma produção cultural interseccional em performance, no seu potencial pedagógico e artístico na América Latina: o Grupo Dissidência Sexual; Solange, tô aberta; Mamãe Também Goza; Coletivo Coiote; Cia. Excessos; Ogun’s Toques; Anarcofunk; e artistas que não estão organizados em coletivos/grupos, mas que produzem nestas fronteiras conceituais, ativistas e criativas: Priscila Davanzo, Pedro Lemebel, Jota Mombaça/Monstra Errátika, Diogo Liberano, Raissa Vitral, Felipe Rivas San Martin, Juliana Ferrari, Sara Panamby, Alda Maria, Jaqueline Gomes de Jesus, Indianara, Dodi Leal, Sofia Fênix, Marisa Lobo, Michelle Mattiuzzi, Miro Spinelli, Bartira Dias, Pêdra Costa, Verônica Decide Morrer, Camila Bacellar, Cíntia Guedes, Angela Donini, Kleper Reis, Mc Carol, Mari Alla, Antropofagia Icamiaba, Taís Lobo, Lidi Oliveira (Pagu Funk), Thiago Soares, Yuri Tripodi, Dani d’Emília, Sapatoons, Violeta Pavão, Wellington Romário, Alma Negrot, Cíntia Mendonça, Matheus Santos, Viviane V., entre outrxs.

Ao longo desta pesquisa, entendendo-a como (re)encenação de conhecimentos que se dão entre a cena artística e a cena dos conceitos, onde teoria e prática estão indissociáveis na consolidação e criação de (re)elaborações e estratégias dxs corpys em performance, optei por uma escrita performativa. Tal relação com a escrita é inspirada por muitxs autorxs que nas últimas décadas se dedicam a pensar o caráter fracionário e disruptivo da própria escrita na produção de discursos e subjetividades flexíveis.

Della Pollock, escritora e professora estadunidense dos estudos da performance, em *Performing Writing* (1998), sugere alguns caminhos para uma escrita performativa, tratando-a como possíveis deslocamentos dos discursos e das textualidades, em que não se pode considerá-la como um modo fixo ou gênero de modelo textual, mas posições escorregadias que se abrem entre a fala, a ação e a escrita. Por ser uma escrita que interage, fundamentalmente, com vivências

e práticas - como as das performances artísticas - evidencia as indeterminações e as flexibilidades das análises entre as possibilidades performativas e as limitações da referencialidade.

Os discursos das textualidades têm reorganizado os contextos linguísticos e colocado questões acerca do que as palavras podem significar e desempenhar na reiteração de diferentes contextos sociais, históricos e culturais, sobretudo, nas implicações normativas que as escritas desenvolveram por meio de suas análises descritivas, tais como a etnografia colonial tratou os corpos e as formas de viver não-ocidentais. Pollock argumenta que a escrita performativa é perigosa na medida em que questiona as vozes, os efeitos, os estilos e as diferenças nas relações entre linguagem e audiência, não somente refutando as negociações e significações que fundamentam as interpretações hegemônicas, mas produzindo alternativas plurais de línguas subalternas, atacando a homogeneização da linguagem e mostrando os complexos sistemas de discursos entre a escrita e os lugares de fala dos processos identitários fraturados:

Performative writing is an important, dangerous, and difficult intervention into routine representations of social/performative life. It has a long and varied history in anthropology, feminist critique, and writing about performance (...) Performative writing spins, to some extent, on the axis of impossible and/or regressive reference and yet out into new modes of subjectivity and even referentiality. Finally, then, I want to read performative claims on textuality for their immanent utopics, for their susceptibility to the democracies of imperfect, inept repetition, revision, replay, and remand. (Pollock, 1998: 75-76)

Os discursos da escrita performativa mostram, simultaneamente, possibilidades instáveis e insuficientes, fazendo com que Pollock proponha algumas indicações entre a teoria e a prática, em uma espécie de cartografia aberta para modificações, ampliações e reconstruções, assumindo que a performance - como prática - é algo que foge do controle dos seus efeitos e abandona a lógica de uma escrita balizada na coerência causa/efeito, que tende a direcionar a descrição para uma determinada coesão das múltiplas relações e interferências sociais. Ao invés disso, a escrita performativa propiciaria paradoxos e contradições, entre os conflitos das significações e os seus efeitos:

It reflects in its own forms, in its own fulfillment of form, in what amounts to its performance of itself, a particular, historical relation (agonistic, dialogic, erotic) between author-subjects, reading subjects, and subjects written/read. Performative writing is thus no more and no less formally intelligible than a road sign or a landmark: its style may be numbered, taught, and reproduced, but its meanings are contextual. It takes its value from the context-map in which it is located and which it simultaneously marks, determines, transforms. (Pollock, 1998: 79)

Peggy Phelan, teórica feminista estadunidense dos estudos da performance, também aborda em *A Ontologia da Performance: representação sem produção* (1997), a necessidade de repensar a

escrita em arte deslocando o seu sentido de preservação e conservação para o potencial de (im)permanência e efemeridade do ato performático:

A performance honra a ideia de que um número limitado de pessoas, num determinado e específico contexto espaço-temporal, pode ter uma experiência de valor que não deixa posteriormente nenhum traço visível em sua ocorrência. Escrever sobre tal experiência anula necessariamente essa ausência do traço, inaugurada pela promessa performativa. O desafio que a performance lança à escrita é o de descobrir uma maneira em que as palavras repetidas se transformem em falas performativas. (Phelan, 1998: 176)

Sinto prazer e fico instigado, artisticamente, quando leio um texto que convida-me a incorporar pensamentos. Como também tenho vontade de escrever ao deparar-me com um espetáculo, ao realizar uma performance. Escrever e performar são espaços que (re)conhecem subjetividades. A escrita reencena os artefatos da minha memória: quando escrevo, neste exato momento, não procuro relembrar os fatos e nem preservá-los, mas recrio-os entre os vestígios que permanecem no meu corpx e reaparecem pelas minhas lembranças, desejos, leituras e sensações, possibilitando outra performance, a da escrita.

A escrita performativa como metodologia evoca mundos da memória, do prazer, da imaginação, deslocando e rearticulando, inclusive, a citação de textos, práticas e discursos. Similar a um ritual, gosta de imaginar a instauração de mundos *possíveis*, pois configura-se como uma atitude ética, política e estética. Com este posicionamento combina autobiografia e auto-etnografia resultantes do seu caráter subjetivo. Dinamiza as tensões e incorpora os movimentos críticos às culturas como sendo socialmente construídas, em que os agentes são complexos e contraditórios. É uma escrita com força produtiva e propositiva e, desta forma, incentiva a contestação e necessita de um investimento afetivo para que aconteça.

A presente tese se organiza como uma rede que pretende ativar, a partir dos vestígios dos arquivos e acesso aos repertórios dos eventos performáticos, o que cada um fomenta enquanto intervenções, manipulações e reconstruções de discursos, representações e imaginários acerca dxs *corpxs sem pregas* para a criação em performance e pedagogia, em uma produção interseccional entre as dissidências sexuais e as fraturas coloniais.

No capítulo *Abertura(S)*, utilizo-o no plural para sublinhar as inúmeras fissuras que as teorias e práticas artísticas críticas podem suscitar ao se questionarem e se reinventarem. Mas refiro-me também, às aberturas que xs corpxs estabelecem nas relações entre as demandas de controle e produção de subjetividades, através das dimensões do público e do privado, entre o poético e o político. Assim, trago à baila e ao jogo da escrita e da cena, as categorias e conceitos

centrais que estruturam esta pesquisa, e que estarão sendo articuladas, transformadas e (re)construídas ao longo dos capítulos seguintes, por meio das análises/vivências dos cinco eventos performáticos.

Estas categorias e conceitos pertencem e transitam entre os campos dos estudos de práticas artísticas e educacionais contemporâneas: Arte da Performance, Estudos da Performance, Pedagogia da Performance e Pedagogia Crítica; dos estudos anticoloniais: Estudos Subalternos e Estudos Decoloniais; e dos estudos de gênero: Teoria *Queer* e Estudos Feministas. Após percebê-los como rachaduras necessárias para que as produções em performance possam dançar em outros chãos e reconhecerem maneiras incorporadas de construção de conhecimentos, neste trabalho designarei este procedimento analítico como uma *coreorgia*, que propiciará entrelaçamentos entre as instâncias de criação, realização, documentação e análise dos corpxs em performance.

No capítulo 1 - *Desire Borders: convivialidades performáticas de corpxs transficcionais* tento circunscrever a minha prática em performance, partindo das posições de poder e de interesses que tais práticas artísticas solicitam em uma geopolítica de produção de conhecimentos em arte e educação, passando a problematizar e nomear as minhas produções criativas de *convivialidades performáticas transficcionais*.

Procuo alargar algumas questões teóricas e práticas em torno da criação em arte, ao sugerir que os corpxs transficcionais se produzem entre as materializações do *ao vivo* e as mediações tecnológicas. Se nenhuma construção é totalidade e nenhuma identidade é natural, os corpxs em arte são biotecnologias de controle e produção de subjetividades. A meu ver, da mesma forma que os corpxs são normatizados pelo sistema cisheteronormativo sexo/gênero, os procedimentos utilizados pelo sistema arte/educação ainda estão pautados pelo ideário moderno de constituição de um corpx como matéria estável, fixa e equilibrada. O corpx em arte continua sendo uma disputa de fronteiras entre o organismo e o maquínico, o órgão e o plástico, o natural e o artificial.

Cada *convivialidade performática transficcional* deve ser vista como um encontro transitório, provisório e liminar de subjetividades que operam entre as relações sociais e as práticas materiais e virtuais, contribuindo para a reorganização do ensino-aprendizagem em arte, escancarando as abordagens artísticas, políticas, filosóficas, existenciais e espirituais da cena como processos biotecnológicos que podem ser contaminados, reconstruídos, manipulados e reprogramados para a criação de novas ficções de vida, ao invés de reduzirem seus efeitos de poder somente para

explicações discursivas relacionadas aos signos e à linguagem, ou no retorno a uma unidade totalitária e orgânica do corpo enquanto presença ontológica.

Como ocorrem as permanências e os reaparecimentos destes vestígios artístico-educacionais enquanto convivialidades, cuja existência se faz por acordos que ultrapassam a ontologia do *ao vivo*, dado que também transmitem e reorganizam conhecimentos incorporados através de mediações (bio)tecnológicas?

Por isso, no capítulo 2 - *AmPunbeta: gozando (n) o sistema cisheterocentrado sexo/gênero colonial/moderno* defendo que a performatividade político-anatômica do “sexo” e as tecnologias das identidades de gênero desenvolvidas no Ocidente entrem em contágio com as colonialidades - sobretudo a do gênero -, problematizando o sistema cisheterocentrado sexo/gênero nas fraturas coloniais, onde a colonialidade do imaginário atua como regente do alargamento ou restrição do que se permite, pelo e no corpo, serem as possíveis representações e discursos consolidados no território do prazer, do orgasmo, da pornografia e do erotismo. Como deslocar o prazer, o orgasmo e o erotismo da performatividade da anatomia sexual?

Assim, entretendo as performatividades e tecnologias de gênero concebidas no Ocidente, no encontro e confronto com as colonialidades de gênero, nas diversas vivências e proposições feministas e de dissidências sexuais nas fraturas coloniais, perguntando-me, em uma analogia à questão levantada por Gayatri Chackravorty Spivak acerca do espaço de fala do subalterno, se, esses corpos subalternos podem também gozar. A colonialidade do gênero, a meu ver, atua por meio de uma colonialidade do imaginário, que extingue a potência da fantasia para a invenção de outras eróticas, desejos, prazeres e formas de gozar que, necessariamente, não solicitam ou coincidem com as zonas erógenas associadas aos órgãos reprodutores, e nem aos imaginários sexuais do sistema sexo/gênero ocidental.

No capítulo 3 - *Freak Show Park: espaços transficcionais - prática como pesquisa de uma pedagogia em arte da convivialidade* proponho um processo artístico-educacional entre as pedagogias da performance e as pedagogias anticoloniais, ao sugerir a construção de espaços como prática de pesquisa que se dão pelas tensões mediadas entre as histórias culturais e as memórias pessoais dos corpos transficcionais em performance que proponho no Capítulo 1.

Se em *Desire Borders* refiro-me às transações dos corpos entre o *ao vivo* e o tecnologicamente mediado, aqui trato da construção dos espaços como potenciais próstéticos e transficcionais de uma prática como pesquisa anticolonial de uma pedagogia da *convivialidade*

performática. Para isto, o *freak show* como espaço monstruoso e desviante - *a priori*, circunscrito por questões de cerceamento e controle das anormalidades - atravessa na contemporaneidade a sua desmontagem por meio do acionamento de identidades flexíveis, residindo nos corpxs fraturados e excessivos dos “monstros”, o seu poder de atuação e constituição de um espaço social - dado através da indissociabilidade entre teoria, pesquisa e prática - no alargamento das representações e imaginários, contra a higienização e a homogeneização de práticas dissidentes em arte/educação e sexo/gênero. Ao invés de negar ou apagar as monstruosidades, convoco-as nas diferenças das memórias pessoais e histórias culturais, e inundo a prática artístico-educacional de probabilidades, incertezas, descontinuidades e desvios que estão, a todo o momento, negociando as fronteiras entre o humano e o não-humano.

A produção dos espaços numa *convivialidade performática* é um ato de produzir *transfigurações* de si, em um espaço-temporal acordado e produzido pelo e no coletivo. A minha sala de aula, a minha sala de ensaio e os espaços por onde transito com as minhas convivialidades - inclusive as minhas reflexões e proposições nesta pesquisa - são potencialmente espaços pedagógicos em arte. Não existe separação e diferença entre processo e produto, prática e teoria na produção de um espaço de prática como pesquisa. Todas são acionadoras de convivialidades!

Desta forma, no capítulo 4 - *Prato Feito ou PF: como domar um corpx em convivialidade?* busco desenvolver um evento performático que traga em seu bojo formas incorporadas de conhecimentos. Oponho-me à validade do pensamento hegemônico ocidental, que viabilizou a inexistência de outras formas de conhecer e dar sentidos ao mundo e à vida, tornando-os matérias-primas para a legitimação de seus discursos e consequente comprovação científica, filosófica ou teológica.

Assim, a magia, o curandeirismo, o benzimento, a feitiçaria, as danças, os rituais, as culinárias, as organizações sociais, políticas e culturais etc. que emergem de práticas subalternizadas também são reconhecidas para nomear o mundo e as coisas, nas interfaces da criação em arte e educação. Partindo de *eros*/amor sugerido por bell hooks, como amálgama destas *convivialidades performáticas*, tento desfazer o dualismo metafísico ocidental corpo/mente, propondo contranarrativas criativas que ativam maneiras diversas e “não-oficiais” de narrar a si mesmo, no que denomino de instauração dos *possíveis* entre o poético e o político das nossas existências.

Nesta perspectiva, defendo que todo processo artístico e educacional está imbuído de magia e de um reposicionamento do próprio corpx que age por meio de curas - estas estão além

das criadas e aceitas como resultados derivados das instituições médicas e jurídicas oficializadas pelo pensamento hegemônico ocidental. Refiro-me às outras maneiras de curar que circulam pelos espaços geopolíticos em que vivo e que atravessam o meu corpx, nas minhas experiências e posições assumidas, que fazem resistências pelas narrativas com que (re)conto as histórias em diferentes línguas, estabelecendo outras cronogêneses de vida.

Cada agrupamento encontra formas de curar-se e, sobretudo, escolhe as dimensões das suas curas: a escuta, a fala, o abraço, o cozinhar, um ritual de plantio, uma celebração, uma oferenda à natureza, um chá... são diversas as formas de curas e de constituições de *psiques*, *corpxs* e modos de subjetivação. A cura é um ato e como tal inaugura o presente, a retomada de si na relação com o coletivo. Reconhecer a magia, o desconhecido, o desvio e o inacabado como territórios que fazem parte do cotidiano de diversos povos, inclusive, fazem parte do meu cotidiano latino-americano, é uma estratégia para instaurar múltiplas dimensões estéticas na vida.

E chego ao capítulo 5 - *Tran(S)arau: do pulso à virilha e os arquivos em convivialidades* discutindo os meios de composição de arquivos em performance e como os arquivos podem ativar a experiência vivida por meio de repertórios dos *corpxs* em acontecimento: entre o *ao vivo* e a mediação tecnológica como estratégias para suscitar as cargas poéticas e críticas destes eventos.

Primeiramente, penso como o *Tran(S)arau*, nas duas edições, pode ser um evento que carrega em si essa potência mobilizadora de experiências estéticas e de vida como produtor, circulador e ativador de arquivos e repertórios de formas diferenciadas de conhecimentos, por meio das *convivialidades performáticas*, sejam elas *ao vivo* e/ou mediadas por tecnologias. Em segundo, como as geopolíticas formam e informam através de relações de poder, os conhecimentos acerca das produções em performance cartografadas nas últimas cinco décadas, fazendo com que haja um questionamento sobre as posições assumidas, ao longo deste tempo, pelos artistas periféricos e pelas imposições dos mercados “globais” de arte que se consolidaram com a globalização e o neoliberalismo, levando-me a indagar se a performance ainda se situa como zona de transgressão ou se transformou em norma institucionalizada.

E por fim, as Conclusões - *Desidentificação: pistas para corpxs sem pregas* se configuram como rastros propositivos para a invenção de uma cosmovisão política criativa em performance e pedagogia, após ter trilhado os entrelaçamentos da criação, realização, documentação e análise de conhecimentos incorporados entre o *ao vivo* e/ou mediados por tecnologias destas cinco *convivialidades performáticas* - *Desire Borders*, *AmPunbeta*, *Freak Show Park*, *Prato Feito ou PF* e

Tran(S)arau, analisadas nos capítulos precedentes, e que me fazem repensar as políticas dxs corpxs e suas materialidades.

Assim, convoco quatro pistas que estão presentes em todas as convivialidades analisadas, com diferentes matizes, e tento reconhecer cada contribuição e suas interfaces de escancaramento das dobras do corpx em performance, em uma cartografia ambulante, enquanto metodologias artístico-educacionais, protocolos de experimentação para uma possível pedagogia em arte das *convivialidades performáticas*, que desmonta e contamina, através dxs *corpxs sem pregas*, possibilidades de (re)inventar e reconstruir (re)existências entre a pedagogia, a arte, as *possíveis* cura, as dissidências sexuais e as colonialidades.

Como se trata de uma experiência em performance no âmbito acadêmico, investigativo e artístico, o rigor do manuseio com os conhecimentos é fundante, e na criação artística há a necessidade de elaborar estratégias, tanto para situar os impactos disciplinares, como para nortear a criação de parâmetros de análise. Mesmo em um processo artístico em performance, parâmetros são requeridos, e devem ser analisados e pensados estruturalmente, já que ao trabalharem com limites, produzem contornos, mesmo que temporários e até inexistentes, alavancando novas empreitadas de investigação, num espaço flexível de reformulações, que impulsionam para a travessia destas próprias fronteiras.

Trata-se de criar divergências e promover outras *epistemes* que tragam em suas formulações conhecimentos fronteiriços. Inclusive, problematizar as teorias críticas, na medida em que muitas das contribuições paradigmáticas de algumas dessas argumentações circunscrevem suas críticas ao eurocentrismo, mas foram desenvolvidas dentro dos espaços hegemônicos euro-americanos.

Posto isto, ressalto três aspectos importantes, que me levam às desobediências das epistemologias dominantes, que estão muito além de uma simples negação, ou uma sublevação da autenticidade das minhas raízes latino-americanas. Não, isso seria dualista e reducionista! Para uma análise dos circuitos de conhecimentos dos sistemas normativos arte/educação e sexo/gênero, a partir de uma perspectiva que se coloque em questão as colonialidades, assumo que:

a) as teorias e práticas que utilizamos são interculturais e partem das trocas e relações de poder interinstitucionais;

b) a heterogeneidade das teorias e práticas precisa ser questionada pelos sujeitos que as enunciam. Perceber os ajustes e colaborações entre quem está produzindo conhecimento no Sul e

no Norte, sustentadas as relações por sistemas complexos de conveniência ideológica, ao verificar como as redes de trocas estão condicionadas por interpretações abrangentes nas esferas institucionais, políticas, discursivas e históricas;

c) abordar a produção conceitual e vivencial do Sul, não como conteúdo antropológico/folclórico consumido pelo Norte, mas como as dinâmicas entre produção, distribuição e consumo de conhecimentos podem ultrapassar as fronteiras, tendo como estratégia as enunciações de mercado que ocorrem com as epistemologias dominantes e com as traduções culturais que se efetuam nestes trânsitos;

Por fim, escrever com a cena é um trabalho árduo. Não escrevi sobre a cena, até porque não acredito em escrever como registro, informação compacta e ilustrativa dos fatos. Escrevi COM, pois esse COM faz reposicionar as minhas práticas artísticas a cada palavra, pensamento e ato que se forma e se transforma nesta escrita.

Construí arquivos a partir das minhas cenas e do ativamento dos meus repertórios em convivialidades. Estes vestígios em arquivos e repertórios acessam as experiências do meu corpo em performance. Isto faz com que esta escrita tenha o mesmo carinho e responsabilidade, a mesma dedicação que ora tenho ao criar as minhas *convivialidades performáticas* e vivenciar a minha docência. Uma escrita que também requer a subjetividade de cada leitor para acontecer.

Abertura(S)

1. Preliminares de um *corpus* teórico/prático em tese

Olho de soslaio para o espelho que ficava na sala da minha casa. Olho para as recordações refletidas pelas rachaduras por detrás do espelho. Sim, por estas fissuras escapam

Pescoço
Um fígado
Um joelho voado
A língua amarrada no trilho de um trem
Milhares de mãos querendo alcançar a janela de um ônibus
Pedem por iluminações
Um olho cinzento da Vó, o que não vê
Mais vê - Não há concerto para esse doente. (Ferrari e Selenti, 2016)

O poema *Ceratocone* (2016) foi escrito por Juliana Ferrari e Juliano Padilha Selenti, exclusivamente para a performance sonora *Pregas Dissonantes* durante as comemorações dos 30 anos de existência e atuação da Rádio da Universidade de Coimbra (RUC). No decorrer desta primeira parte das *Abertura(S)* acompanhar-nos-á com seus demais versos, convocando vozes dissonantes e escritas dissidentes na construção de uma *epistemologia de fronteira*¹, pelas valências políticas e culturais de *corpus* teóricos e práticos em arte e educação.

De imediato, poderia associar os meus interesses aos do *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud, ator, poeta, escritor, dramaturgo e diretor de teatro francês, que escreveu uma das principais reflexões sobre a arte teatral ocidental do séc. XX, *O Teatro e o seu Duplo* (1938). Artaud propôs o parricídio do teatro ocidental - a morte do Pai - nas funções hierárquicas que o texto impunha ao processo criativo, sobretudo, às potencialidades que o corpo do ator poderia atingir

¹ A *epistemologia de fronteira* é uma das respostas críticas dxs subalternxs ao projeto da colonial/modernidade, uma alternativa para o combate de ações fundamentalistas, que ainda mantém como premissa o reconhecimento de uma única via epistêmica para o acesso ao conhecimento, por meio da universalização como produtora de verdade. Pautada pelas posições assumidas por diversxs autorxs, tais como Gloria Anzaldúa, a *epistemologia de fronteira* - e por isto a convoco neste trabalho - elabora uma redefinição conceitual e prática das retóricas emancipatórias da modernidade, agora, por meio das vivências, cosmovisões e conhecimentos dxs subalternxs. Trata-se de uma perspectiva crítica aos nacionalismos, aos colonialismos e aos fundamentalismos, sejam hegemônicos ou periféricos. Em uma pesquisa teórica e prática em performance e pedagogia, que se faz entre as instâncias de criação, documentação e análise de eventos performáticos entretecidos por corpxs e subjetividades em dissidências sexuais anticoloniais, o *pensamento de fronteira*, a meu ver, possibilita: a) ampliar as perspectivas epistêmicas, alargando os pensamentos e as proposições estéticas, políticas, linguísticas e sociais dos eventos artísticos; b) fomentar e reconhecer as cosmovisões e conhecimentos produzidos e imaginados, racial e sexualmente, pelos corpxs subalternizadxs, na produção em arte e educação.

sem as mazelas coercitivas e restritivas, daquele que mensurou ser o assassino da arte teatral do seu tempo: o autor e a função hierárquica da palavra na construção dramatúrgica em relação aos demais elementos do espetáculo cênico.

Comparando o teatro à peste, em que ambos agem sobre a coletividade e provocam transtornos nos sentidos, como se houvesse ao mesmo tempo, um transbordamento dos vícios e um distúrbio do orgânico, Artaud convoca - nesta comparação - um estado de corpx que deve ser colocado em “carne viva”, uma força extrema que faz emergir os poderes da natureza no mesmo instante em que algo vital e essencial está para acontecer:

A peste toma imagens adormecidas, uma desordem latente e as leva de repente aos gestos mais extremos; o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. O teatro reencontra a noção das figuras e dos símbolos-tipos, que agem como se fossem pausas, sinais de suspensão, paradas cardíacas, acessos de humor, acessos inflamatórios de imagens em nossas cabeças bruscamente despertadas; o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível e em que a poesia que acontece em cena alimenta e aquece símbolos realizados. Esses símbolos que são signos de forças maduras, mas até então subjugadas e sem uso na realidade, explodem sob o aspecto de imagens incríveis que dão direito de cidadania e de existência a atos hostis por natureza à vida das sociedades. (Artaud, 1993: 24)

Os seus escritos e experimentos vociferavam contra a condução racional e intelectualizada de um teatro estéril do encontro e da possibilidade de vislumbrar outras conexões na (re)organização da vida entrelaçada com a arte. Convocou uma nova apresentação que pusesse fim à representação teatral tradicional - alicerçada em uma dramaturgia que fundamenta e subordina o ato cênico à hegemonia da palavra e da retórica - deslocando-a para um fazer artístico sintonizado com as possibilidades de viver o corpx em cena, em uma espécie de “feitiçaria” desprendida das estruturas do teatro burguês de base psicológica, liberal e classista que havia se tornado dominante na cena ocidental, desde meados do séc. XIX.

“O Ocidente - e essa seria a energia da sua essência - sempre teria trabalhado pela destruição da cena. Pois uma cena que apenas ilustra o seu discurso já não é totalmente uma cena”. (Derrida, 1995: 155). Posto isto, Artaud buscou em alguns rituais indígenas latino-americanos, mais precisamente no México - os *tarabumaras* -, e nas arquiteturas do Teatro de Bali (Indonésia), novas configurações sócio-estéticas do corpx em cena. Para isso, experimentou em seu próprio corpx, por meio de um processo de auto-intoxicação, algumas ritualísticas coletivas

que diferiam dos parâmetros ocidentais predominantes de criação e crítica em arte da primeira metade do século XX.

A dor que sinto, é no coração
Diz-se, pela língua, que é ali
Escorre ele por fora dos olhos
Melequento
Mas não salva a dor que sinto
E que até então não aparecia que iria doer
Foi a palavra que trouxe o coração doer
A lágrima sinalizou que doeria. (Ferrari e Selenti, 2016)

Artaud lutou pelo rompimento da linha tênue que separa vida e arte. E ao cantar e dançar seu *corpo sem órgãos* tentou romper com as ideias orgânicas que fundamentam as epistemologias hegemônicas ocidentais, balizadas em mitos dualistas e essencialistas: corpo/espírito, escrita/oralidade, sagrado/profano, natureza/cultura. Ele interagiu com outros discursos, práticas corporais e estabeleceu, mesmo que somente com o seu precário corpo - interdito pelas premissas médicas e jurídicas de sua época que determinaram as condições de sua “loucura” - ideias que provocaram algumas fissuras pelas possibilidades de vivências e vislumbres de novas *epistemes* em arte a serem desvendadas, brincadas e (re)inventadas pelo que denominou como *Teatro da Crueldade*.

Em uma de suas cartas de 1933, em que escreve sobre o título da crueldade dado às suas proposições teatrais, Artaud comenta que

a crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu precisava tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. Quando cria, o deus oculto obedece à necessidade cruel da criação que lhe é imposta a ele mesmo, e não pode deixar de criar, portanto não pode deixar de admitir no centro do turbilhão voluntário do bem um núcleo de mal cada vez mais reduzido, cada vez mais corroído. E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedece a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada. (1993: 119)

Artaud foi obliterado pela legitimidade da ação da norma que fez da sua “loucura”, controle e justificativa de apagamento e esquecimento de suas ideias e da efetiva força de seus textos e experimentos realizados, como a peça radiofônica *Para acabar de vez com o Juízo de Deus* (1947), que teve a sua transmissão cancelada na época. Somente décadas após a sua morte (re)descobrem sua vitalidade energética e subversiva, como Jacques Derrida aponta em *O Teatro*

da Crueldade e o fechamento da representação (1995), em que o filósofo francês dialoga com o seu poder corrosivo e, ao mesmo tempo, propositivo.

E, ao fazer tão intensamente isto, a ponto de desmontar a dicotomia que sujeita uma coisa à natureza da outra - da sua loucura à arte, da sua vida aos escritos, dos atos às promessas, das interações à vida sociável - Artaud soprou os ventos da crise da representação² no teatro ocidental. Com os escritos de Artaud acerca do que se tratava o fim da representação na primeira metade do séc. XX e suas consequências na criação em arte, Derrida argumenta que

pensar o fechamento da representação é, portanto, pensar o poder cruel da morte e do jogo que permite a presença nascer para si, de usufruir de si pela representação que se furta na sua diferença. Porque ela sempre já começou, a representação não tem, portanto, fim. Mas pode-se pensar o fechamento daquilo que não tem fim. O fechamento é o limite circular do interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente. Este movimento é o movimento do mundo como jogo. Este jogo é a crueldade como unidade da necessidade e do acaso. Este jogo da vida é artista. (Derrida, 1995: 176)

Como disse, anteriormente, poderia associar as minhas proposições às de Artaud, radical em seu tempo, na maneira em que proclamava sua forma de conceber a vida e a arte, em um compromisso claramente de vanguarda. Se assim não o faço de todo, é porque questiono os procedimentos adotados por Artaud, onde mantém (ainda) os mesmos parâmetros etnográficos de seu tempo, visto que se utilizava das culturas do Outro, sempre consideradas como matéria-prima a ser lapidada e legitimada pelos discursos científicos, filosóficos, teológicos ou artísticos que esse mesmo Ocidente - do qual Artaud contestava e criticava - fazia acerca da apropriação de rituais e práticas incorporadas de conhecimentos dxs colonizadxs, não-ocidentais e não-cristãos.

A exotização e a inferiorização de organizações de vidas e *epistemes* constitui processos de subjugação e dominação colonial/moderno, sobretudo, quando a apropriação tende para uma criação artística ocidental ahistórica e anti-histórica, em que não se dá os devidos créditos aos referentes, em uma espécie de desejo imediatista e autêntico, próprio do sonho modernista.

Não só Artaud o fez, mas também Bertold Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e muitos outros - para sublinhar meu incômodo à lista dos encenadores “homens”, oficialmente estudados e reconhecidos pela historiografia do teatro ocidental - mantiveram relações com práticas não-ocidentais de conhecimento, deixando de discutir e abordar de forma crítica, a

² Refiro-me aos movimentos e mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais, artísticas e existenciais que passam a questionar a ideia de representação, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, desestabilizando as narrativas hegemônicas modernas ocidentais de progresso, razão, sexualidade, raça, capitalismo, conhecimento etc. Assim, todas as formas herdadas em como nomear os sentidos de mundo, os corpxs e as subjetividades - através de seus cânones tradicionais e clássicos do séc. XIX - são postos em colapsos.

mútua e dinâmica construção entre os eventos artísticos do Ocidente e dos demais locais do mundo.

Por isso, opto por outrxs corpxs em contraposição ao corpo objeto de conhecimento racional, fixo e estável pelos pressupostos do dualismo metafísico ocidental corpo/mente. Corpxs fronteiriços e, neste caso, mais precisamente, demarcados pelas tensões geográficas e políticas que também ocupo como latino-americanx: entre tantas vivências e corpxs, recorro a *new metizã* da teórica cultural *queer* e feminista lésbica chicana, Gloria Anzaldúa.

Chora como tua Vó, um mal hereditário
Herdou toda coisa ruim do lado de lá
Toda doença
O Doutor disse:
- Vamos fazer o exame da córnea, se eu fizer o exame da córnea e a espessura estiver normal...
Vamos ver!
Vamos,
Ver. (Ferrari e Selenti, 2016)

Em *Borderlands/La Frontera: the new mestizã* (1987), Anzaldúa indaga a sua condição de humana, nas categorias que o pensamento hegemônico ocidental lhe atribuiu como mestiça, lésbica, feminista e *queer*. Em uma escrita que se dá entre vários gêneros textuais e registros discursivos, promove uma orgia de estilos e formas linguísticas, misturando poesia, autobiografia e ficção, em vários idiomas (inglês, espanhol e línguas indígenas).

É importante ressaltar que *Borderlands* é a tentativa de Anzaldúa questionar, inclusive, a vertente do feminismo que surge na década de 1980, a partir das contribuições das teorias da diferença, oriundas do pós-estruturalismo e das demandas geopolíticas sobre a mestiçagem que abarca a sua vivência na fronteira entre o México e os EUA; fronteira esta que se configura como tema para as problematizações políticas e existenciais da autora, que sublinha a existência de muitas outras fronteiras e opressões conectadas:

A fronteira específica tematizada neste livro é a fronteira entre o México e o sudoeste dos E.U.A. - Texas. As fronteiras psicológicas, as fronteiras sexuais e as fronteiras espirituais não são exclusivas a essa região. As fronteiras se tornam fisicamente presentes em todos os lugares onde duas ou mais culturas se tocam, onde pessoas de raças diferentes ocupam o mesmo território, onde as classes mais baixas, baixas, médias e altas se tocam, onde o espaço entre dois indivíduos se encolhe na intimidade. (Anzaldúa, 1987: 17)

Esta vivência, interseccionada por tantas valências opressivas e dominações sobre seu corp, também torna a condição que propicia a sua força de (re)existência, fazendo com que seu corp (re)construa novas narrativas acerca de suas histórias, sobretudo, através de como somos

(re)apresentadxs, imaginadxs e discursivamente mostradxs em imagens e práticas estéticas e de vidas pelas narrativas oficiais ocidentais de conhecimento e pelas traduções culturais.

Perfurou com a furadeira de córneas

Máquina de luz

Só uma picadinha!

- Sim! A córnea está normal.

- Curioso, que um olho seja tão diferente do outro, o esquerdo quase não enxerga.

O direito salva o outro (é o lado bom, o direito).

Silêncio!

Cassandra hereditária. (Ferrari e Selenti, 2016)

Argumentando que as mestiças e os mestiços nasceram como uma raça do encontro entre o sangue do colonizador e do colonizadx, Anzaldúa sublinha que, em 1521, passou a existir uma nova raça, integrada às dinâmicas das relações sociais estabelecidas no processo colonial entre as populações indígenas e as europeias (no caso latino-americano, predominantemente portugueses e espanhóis), sendo chamados de chicanos, bugres, caboclos etc., e fundando uma nova condição híbrida existencial entre os habitantes do sul e centro das Américas.

Com o desterro, as migrações, o exílio e as formas de dominação e reorganização do espaço colonial, as populações indígenas locais são separadas de suas identidades e histórias. Cabe incluir nestas rotas, o processo de escravidão sobre as populações negras que passam a ser trazidas, de forma violenta e não humana para os países latino-americanos, oriundas de várias regiões de África, e que sofrem similares processos de desapropriações em relação às questões identitárias e suas histórias.

A condição dxs mestiçxs, que em seu próprio aparecimento, já arremessa as suas identidades e histórias de vidas como despossuidores de uma linhagem oficial e de uma origem, inferiorizadxs pela sua posição identitária de fronteira revela - como mostra Anzaldúa - os fluxos cambiantes que a interpelação *mestiza* libera, lançando este contingente de indivíduos em um constante processo de instabilidade.

Ao assumir tal posição, a autora irrompe com uma força e atuação da qual a sua subalternidade é questionada e, sobretudo, pode ser alterada e modificada por meio de ações que advêm do combate entre as categorias fixas e normativas e as suas *mestizas* identidades flexíveis sexuais, raciais e geopolíticas. *A new mestiza* ocupa, através de sua consciência polivalente e de uma prática performática de vida, os deslocamentos, as fronteiras das diferenças, resultantes das questões históricas e das múltiplas exclusões sociais:

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 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/a 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, 1987: 80-81)

A *new mestiza* provoca uma ruptura com as formas ocidentais que autorizam explicações sobre os espaços ocidentais e não-ocidentais, e as formas de conhecer os corpos e os limites desses corpos. Quando Anzaldúa, em seus discursos polivalentes, resiste aos imaginários impostos pelos processos coloniais, rejeitando as representações, discursos e imagens que balizam a ideia de corpo como objeto na construção do sujeito na modernidade, invoca outros sistemas simbólicos, representacionais, espirituais e existenciais que recuperam e reorganizam as posições de mulher - nas figuras da Mulher-Serpente³, La Chingada, Tlazolteotl, Coatlicue, Guadalupe, La Llorona, etc. - que não se encontram nos arquivos e documentações da cultura hegemônica ocidental.

Essa coisa Eu
Não tinha sentido nada até ali
Não estava sentindo nada
Não sentia o corpo que tinha me levado
Não sentia os olhos também
Mas... se incomodaram,
Os olhos se encheram de lágrimas. (Ferrari e Selenti, 2016)

E assim, questiona também, o lugar da própria diferença, evidenciando que esta é uma construção histórica, fomentada por articulações sempre locais. As suas/minhas/nossas mestiçagens mostram mecanismos que, ao mesmo tempo, nos sujeitam e nos impulsionam para o exercício da liberdade, relacionando-se com as culturas das fronteiras e expondo as feridas abertas.

É a condição da mulher mestiça que sofre múltiplas violências e privações sociais. Como se houvesse a necessidade de se desvencilhar das personalidades que lhe haviam sido impostas, para encontrar-se a si mesma, nas fraturas das identidades e histórias. Anzaldúa critica a cultura oficial por transmitir os paradigmas dominantes, visto que cabe aos homens a criação de leis e

³ Vale indicar que na mitologia ocidental encontramos uma referência similar no mito grego *Medusa*: uma mulher com cabelos de serpentes, presas de bronze e asas de ouro, que possui um semblante capaz de transformar em pedra todos que se deparam com os seus olhos.

regras, e às mulheres a transmissão destes valores e dos modelos que organizam as relações internas e externas da comunidade.

Anzaldúa inscreve sua *new mestiza* como um produto das fronteiras, onde sincretismo, diásporas e transculturação promovem disruptivas relações entre tempo e espaço, em uma cronogênese repleta de deslocamentos dos discursos sobre origens, linhagens e essencialidades. Os locais por onde transita a *new mestiza* é a liminaridade, o interstício, a contaminação e a tradução.

O médico as viu e disse:

- É, eu também me emocionei, é bom ver que a córnea não está alterada...

Na espessura... Porque se estivesse...

Seria C E R A T O C O N E

Ouve-se a gargalhada da bruxa!

- E ceratocone pede um transplante

Mas...

Os olhos tão bonitos! Reagiram sozinhos, inesperados

Não foi “também”. Foram Eles.

Silêncio! (Ferrari e Selenti, 2016)

A *new mestiza* faz referência às formas com que os colonizadores nomeiam e interpelam os corpxs colonizadxs nas Américas. Corpxs que carregam diferentes condições ontológicas e existenciais, onde a racialização e a sexualização tornaram-se expedientes de demarcação e limitação fronteira corporal, e de seus possíveis deslocamentos.

O hibridismo que xs mestiçxs carregam, apontado por Anzaldúa, não está interessado e comprometido em festejar as diferenças, muito pelo contrário, colabora de forma crucial para pensar em uma teoria acerca das identidades sexuais migratórias, e resiste a uma tendência da teoria em fixar, categorizar e manter com aparente estabilidade e equilíbrio, os fluxos de pensamentos e as fragmentações existenciais.

A autora utiliza a maneira pejorativa com que a norma nomeia esses corpxs, sublinhando a sua posição de fêmea colonizada, condição que a coloca como não-humana e monstruosa. Quem são as *mestizas* e os *mestizos*?

A *new mestiza* toma consciência de sua condição subversiva e contestatória nas agendas políticas de seus espaços, lutando contra a sua própria aniquilação, dando voltas com “línguas de serpentes” aos processos regidos pelo falocentrismo⁴ e pelas colonialidades, fazendo com que

⁴ Refiro-me ao neologismo com origem na *Desconstrução* desenvolvida por J. Derrida, que trata dos privilégios masculinos na construção de conhecimentos e de significados, estabelecendo a presença do *Logos* ou da Razão como origem comum a todo conhecimento, pela tradição do pensamento ocidental.

as formas *mestizas* de se reconhecer no mundo e na criação de vidas possam compartilhar vivências e dinamizar práticas políticas, estéticas, espirituais e sociais no combate contra a hegemonia do pensamento e conformação do sujeito moderno.

Para isso, uma das grandes contribuições de Anzaldúa é desenvolver uma perspectiva, articulando uma política identitária e uma política de alianças. E acima de tudo, através dos agenciamentos culturais, de forma dialógica, promover os parâmetros para que as alianças possam ser estratégias flexíveis, transitórias e históricas para cada contexto específico. Para a autora, “identidade não é um amontoado de cubículos estufados respectivamente com intelecto, sexo, raça, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre, aspectos de cada pessoa. Identidade é um [...] processo”. (Anzaldúa, 1987: 252-253)

- O que é isso?

Não sinto nada...

Porque reagem sozinhos?

Que é isso sentido, que emana de Vós?

Enxuguei

A reação era do exame, pensei.

E saí dali

Caminhando até em casa sem saber porque aquele corpo não existia até que os olhos decidissem, com tanta autonomia.

A emoção não estava no coração

Mas no exame do fundo do olho. (Ferrari e Selenti, 2016)

A “nova consciência” da *mestiza* recusa o identitarismo essencialista e o multiculturalismo hegemônico, buscando novas maneiras de recontar as suas histórias, na reinterpretação das narrativas universalizantes. A *new mestiza* reconhece as dinâmicas do capitalismo, aliado às diversas colonialidades (de raça, de gênero, linguísticas etc.), que absorvem as diferentes formas de resistências culturais, levando a uma homogeneização das diferenças geopolíticas e locais. Como evoca Anzaldúa, há a necessidade de incorporar todos os conhecimentos em cada instância de luta, “nada é eliminado, o bom, o ruim e o feio, nada rejeitado, nada abandonado. A *new mestiza* não só sustém contradições como também transforma as ambivalências em outra coisa”. (1987: 39)

Com isso, estabelece uma crítica à lógica hegemônica que também se reproduz nos movimentos nacionalistas de países colonizados, onde principalmente, as elites brancas e mestiças locais tendem a dissipar os conflitos internos, na criação e manutenção de uma unidade identitária. A assimetria intercultural seria uma das especificidades atentadas por Anzaldúa em seus escritos. Ela mesma se refere com repulsa e contestação aos mitos selecionados pelo patriarcado que impõem de forma disciplinar e coercitiva, uma formação “coerente e coesa” da

sua identidade nacional: “Não me convencem os mitos da tribo em que meu nascimento me inseriu. [...] Recuso-me a glorificar os aspectos da minha cultura que me feriram, e que me feriram em nome de me proteger”. (1987: 21-22)

Em meio à encruzilhada - local propício para os entrelaçamentos de mundos diferentes por onde transita e habita - a *new mestiza* de Anzaldúa não somente recusa as fronteiras entre tradição e modernidade, mas se coloca como contaminação de um corpx fronteiro que irrompe de uma “consciência mestiza” que - como a própria autora salienta - “nasce do movimento criativo contínuo que rompe incessantemente com o aspecto unitário de cada novo paradigma”. (1987: 80)

E a língua amarrada no trilho do trem
O fígado na porta da casa chegada
Já batido no liquidificador
Sucos milagrosos que salvam a humanidade:
Pepino, aipo, manjeriçã, hortelã, gengibre, couve
E um fígado, bem verdinho
O dia todo, por três meses
Nada além disso. (Ferrari e Selenti, 2016)

O *deboche* caracterizado como espaço de transgressão, subversão e zombaria, torna-se aqui um ato crítico para ridicularizar um conhecimento que se coloca como hegemônico no controle e na produção de um corpo-objeto pelo e no sistema sexo/gênero e pelo e no sistema arte/educação.

Donna Haraway, bióloga, filósofa, escritora e professora feminista estadunidense, no início do ensaio *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (1985), constitui a ironia “como uma estratégia retórica e um método político” (2010: 32), da mesma forma que desejo constituir o deboche nesta escrita. O deboche escancara as idiosincrasias das comunidades e as lançam em um ritual, em uma espécie de oferenda coletiva de convívio comunal. Em um imaginário colonial/moderno, onde mundos e *epistemes* colidem, afastam, retroalimentam vidas e apagam outras, subalternizando-as, o deboche é um método político e, por que não dizer, de cura e fortalecimento de subjetividades que estão sobrevivendo, resistindo e (re)existindo.

Em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1941), Mikhail Bakhtin, filósofo russo e teórico da cultura e das artes europeias, aborda o grotesco inerente ao “carnavalesco”. O autor argumenta que o modo grotesco de representação do corpx e da vida corporal está presente na literatura escrita e oral. As imagens grotescas predominam a linguagem de diversos agrupamentos por meio de imagens e discursos que provocam risos,

injúrias e deboche. Todxs os orifícios caracterizam-se como locais que ultrapassam as fronteiras entre dois corpxs e entre o corpx e o mundo, onde se efetuam as trocas e as condições de reciprocidades.

Por isso o ato de comer, defecar, beber, sexo, gravidez, parto, velhice, crescimento, morte, mutilação etc. efetuam-se nos limites dxs corpxs e do mundo, e em todos estes atos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados. O corpx individual está totalmente ausente da imagem debochada vista de seu limite, da necessidade do outrx corpx e da sua renovação. De alguma forma, relaciona-se com a idéia de uma concepção em forma de cavidades e dobras. O grotesco desdenha a idéia de um corpx fechado e acabado, de um corpx individual feito objeto de conhecimento do mundo e das coisas:

As fronteiras entre o corpo e o mundo e, entre os diferentes corpos, traçam-se de uma maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas (...) O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto ou acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outros corpos; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele. (Bakhtin, 1987: 275)

Bakhtin argumenta que todos os lugares em que o corpx franqueia seus limites - o fundo deste corpx - eliminam-se, fecham-se, formando um corpx individual maciço e sem falhas. Essa superfície fechada adquire um valor essencial de um corpx individual sem fronteiras abertas, sem a possibilidade do erro. Todos os sinais que denotam a falha, o inacabamento, o despreparo deste corpx são eliminados, como também qualquer referência à sua vida interior. É uma fronteira perigosa e rigorosa traçada entre a linguagem familiar e a linguagem oficial normalizada pelo “bom-tom”, que interdiz a menção de tudo que se refere à fecundação, à gravidez, à sexualidade, ao parto e, se assim o faz, é de uma maneira controlada e vigiada socialmente.

Demitirei todos vocês!
Demito-te coração e pescoço
Fígado e Pulmões peremptoriamente
Que nem a fumaça os pode ter
Demito olhos
Com ceratocone
Com catarata
Com qualquer cegueira herdada
Pés cansados e o Doutor
A Vagina que exige o gozo
Não tenho fluxo de caixa
Pra bancar essa estrutura
Assim sumo, assim me vou, me deixo,
Assim não mais me desejo
Largando todos vocês para trás. (Ferrari e Selenti, 2016)

Neste aspecto, a partir do século XVI, na França, as regras de linguagem separaram e criaram as fronteiras entre a linguagem familiar e a oficial, instaurando o cânone da decência verbal que reinou a partir do século XVII. Na imagem do corpo individual ocidental visto nos tempos modernos, a vida sexual, o comer, beber etc. começa a perder o seu sentido amplo, de extrema conexão com o espaço e com os outros corpos, migrando e representando o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, com sentido estreito, sem relação alguma com a sociedade, como aponta Bakhtin:

Dessa maneira, o tema do corpo procriador une-se ao tema e à sensação viva da imortalidade histórica coletiva (...). É por isso, que em Rabelais, o corpo grotesco se mistura não apenas aos motivos cósmicos, mas também aos motivos históricos de uma sociedade utópica e, principalmente, aos da sucessão das épocas e da renovação histórica da cultura. (Bakhtin, 1987: 284)

O ideário moderno vai constituindo um corpo no aparecimento de um sujeito que basta-se a si mesmo, e por consequência todos os movimentos que o afetam se encerram nele mesmo, sempre tendo um único direcionamento: a morte não é mais do que a morte, a velhice é destacada da adolescência, o sexo é para reprodução e as diferenças sexuais são de ordem biológica e anatômica etc.

Neste trabalho, o deboche ocorre por meio de contaminações de corpos e espaços, em liminaridades que reconstroem pelas rachaduras, contextos sociais, políticos, culturais e existenciais fraturados e despedaçados, onde os intestinos, tripas, bocas escancaradas, absorção, deglutição, beber, comer, excrementos, morte, parto, infância, velhice, tesão, sexo, secreções etc. estão entrelaçadas e constituindo os meus eventos performáticos, através de subjetividades flexíveis e corpos fronteiriços.

E os especialistas...
Especializando meu corpo, para o bem
Que não é mais tão meu, bem
Que deve funcionar, bem
- não pra mim, agora o sei -
Mas para o bem de não sei quem.
Ele deve ver bem,
Não para que eu goze
Das empolgantes formas do mundo.
Deve estar apto, isso sim,
Para conduzir bem o automóvel,
Deve ver bem a fatura que amarga o dia,
Isso sim;
Deve deixar entrar por eles todas as leis que devo seguir...
Que devo seguir pelo bem da vida em comum...
Pelo bem de quem?
Eu quero minha vida!
Uma só minha, assim...

Particular e livre...
Sem que minha utilidade
Seja a minha permissão para o bem viver,
Sem que minha utilidade
Seja minha permissão
Para não ser marginalizada. (Ferrari e Selenti, 2016)

Agrego ao deboche que irrompe do grotesco, a ideia da desmontagem suscitada por Ileana Diegues Caballero. Em *Desmontagem Cênica* (2014), a investigadora, professora e crítica cultural cubana, mostra que a desmontagem seria um processo de partilha das investigações práticas e conceituais, dos caminhos e aprendizados percorridos na criação artística:

A força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores. São esses caminhos de busca, interações, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla e restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena. (Caballero, 2014: 6)

A desmontagem surge nos teatros de grupo e de pesquisa latino-americanos, a partir das demonstrações dos processos de investigação de atores e atrizes. Cito as ocorrências, em 1993, em Havana, da X Oficina da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe (EITALC) e, em 1995, da XVI Oficina da EITALC, no Peru, sob os cuidados do grupo teatral *Yuyachkani*, onde este utilizou o termo desmontagem para designar o encontro que abria as experiências e todo o universo de trabalho do grupo.

Tendo antecedentes que perpassam desde os trabalhos de artistas latino-americanxs e dos integrantes do Odin Teatret nos anos de 1980 - grupo teatral dinamarquês conduzido por Eugenio Barba - a desmontagem aponta atenção às estruturas que podem ser manipuladas em ações que decompõem e desarranjam os modelos estruturais e questionam as hierarquias da arte, buscando analisar os discursos culturais e as práticas corporais, por meio das necessidades políticas e sociais que cada contexto evoca nas suas (re)apresentações. “As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena...”. (Caballero, 2014: 8).

Em *Notas sobre o Teatro* (2001), Miguel Rubio, diretor teatral peruano do *Yuyachkani*, fala sobre as suas percepções da criação em arte, quando xs artistas começam a construir performatividades contaminadas por discursos estéticos não legitimados pelas práticas do teatro

ocidental - dramaturgias coletivas e escrituras cênicas em diálogo com as culturas populares - desfazendo com isso, formas tradicionais de representação e produção:

Esta temporada tem um início diferente, não se começa propriamente com o espetáculo, mas sim com a reflexão de uma atriz acerca dos fundamentos do seu trabalho. Para muitos pode parecer estranho, mas pelo ângulo do vínculo que temos com o público parece-nos muito pertinente. Partimos do pressuposto de que o espectador que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também nos processos. O público deve saber o que a sua presença provoca nos atores, porque não se pode imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. É para que essa comunicação aconteça que trabalhamos. Para que exista esse momento que torna possível o acontecimento teatral. *Uma atriz se prepara* pretende compartilhar que o ator ou a atriz, antes de ser um corpo intuitivo, talentoso, especial, etc... antes de tudo é um ser que trabalha e cada aspecto de seu trabalho tem uma razão. (Rubio, 2001: 88)

Um espaço dado pelo convívio e pelo encontro entre artistas e público, no compartilhar de suas epistemologias como espaços por onde transitam saberes e formas de poder. Assim, fica evidente à desmontagem, a busca por legitimar a pluralidade dos discursos e problematizar as fronteiras dos próprios eventos artísticos, “colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento”. (Caballero, 2014: 8)

A desmontagem e o deboche, propostos aqui, permeiam dissidências, deflagram corpxs repletxs de fissuras, inacabadxs, abertxs e franqueando espaços de constituição através dos vínculos e redes que instauram conhecimentos por uma vivência incorporada e desmedida. O corpx se constitui como tal na sua relação contínua entre mundo/corpx, na medida em que ser corpx é ser infectadx/contaminadx pelo mundo, pessoas e coisas.

Desmontar o corpx não se relaciona com as partes que o integram; se assim o fizesse, sublinharia os mesmos procedimentos e mecanismos realizados na dissecação racional, que mostra e denota as especificidades, na exortação e execução de um corpx funcional e asséptico ao mundo e às coisas, caracterizado e validado pelo pensamento hegemônico de corpx como objeto de conhecimento, como mostra Caballero sobre as possibilidades metodológicas das desmontagens:

No existe un método para los desmontajes, no es posible fijarlos en un esquema que aprisione el cuerpo vivo de la escena. Cada creador elige las estrategias desde la que acceder al regreso ese encuentro reflexivo y la vez artística con su propio material. A través de las diversas experiencias, los desmontajes han integrado el discurso pedagógico, las desmonstraciones verbalizadas, las explicaciones teóricas, y también se han materializado como desensamblajes visuales y conceptuales. (Caballero, 2010: 145)

Desmontar traz à cena da arte/vida, os avessos, os excessos, o escancarar das dobras do corpx, tornando-o todo envolvimento. Abrir as pregas dos corpxs. Um corpx desmontadx, um corpx contaminadx pelos laços que o faz corpx no mundo.

Por essas diversas experiências e formas de compartilhamento que tentam não fixar a produção da cena e do corpx em arte, sobretudo, nos processos de descolonização do corpx objetificado, opto pelo tesão - ao invés do desejo - recorrendo ao conceito do terapeuta, filósofo e escritor brasileiro, Roberto Freire, como incitador e propositor de manipulações, desmontagens, reproduções e transformações de formas incorporadas de conhecimentos em arte - *ao vivo* e mediadas por tecnologias - enquanto produtor de subjetividades flexíveis.

Ah...
Me desfazer de toda essa hierarquia!
Aos diabos, estes especialistas!
Se numa junta deles um leigo perguntasse:
Amigos, qual o órgão mais importante?
Diriam em uma voz que são os miolos...
Que o diabo carregue os miolos!
O mais importante pra mim
É não precisar de especialistas
Nem dos miolos,
Não lembrar deles... (Ferrari e Selenti, 2016)

Em *Sem tesão não há solução* (1987), Freire explicita que deveríamos incluir uma dimensão fundamental à vida: o tesão. Apostando em outras instâncias do tesão, visto que procura estender a sua dimensão simbólica que, geralmente, é remetida à excitação sexual ou mesmo à vontade sobre as coisas através de um embate violento, o autor defende que seria uma maneira física e emocional de estarmos atentos, em prontidão, disponíveis e sintonizados - sensorial e sensualmente - a todos os estímulos da vida cotidiana. A dimensão do tesão está relacionada com o ato de criar, brincar, lutar, amar etc. e “representaria o que produz no homem o seu desejo-prazer: a liberdade. Assim, por liberdade entenderíamos o tesão do tesão pelo tesão”. (Freire: 1987: 14)

Freire evoca uma analogia à teoria da relatividade, que neste momento, torna-se estratégia debochada para desmontar o uso recorrente do tesão, e nos faz pensar em como $-r$ (o raio do Universo) pode auxiliar nossa imaginação, em um processo de descolonização do corpx e de possíveis conhecimentos angariados pelas forças do tesão.

Um amigo politécnico de Freire, entre fórmulas e rabiscos matemáticos em guardanapos de papel, em um bar, em França na década de 50

...falou assim, dando as duas mãos em forma de concha e encostando o dorso de uma na outra:

- O Universo é assim...ele se abre para fora...não fecha nunca...assim. Agora, quer ver a esfera, com o seu raio positivo?

Eu quis e ele colocou as duas conchas das mãos com as concavidades uma para a outra e tocou as pontas dos dedos da direita com as da esquerda:

- A esfera é assim...está fechada, cabe tudo dentro, só tem dentro, não tem fora, é uma coisa finita, acabada, entende?

Antes que eu confirmasse meu entendimento emocionado e perplexo, ele fez de novo a forma do Universo, encostando o dorso de uma mão na outra:

- Veja...no Universo não tem dentro, só fora...ou se quiser, o fora total que é o dentro. Entende? (Freire, 1987: 22)

A pequena e contundente narrativa sobre o –r do Universo do amigo politécnico evidencia a força de um evento sempre transformável, inacabado, em transmutações e contaminações.

O tesão é o “fora total que é o dentro” do Universo, sobretudo, estranho na medida em que não se repete na busca de uma ontologia (o *é* da coisa), e talvez não necessita também de hierarquias para as suas fórmulas epistemológicas (o *como* da coisa). O tesão não se dá na repetição ou na reprodução de um fora/dentro, de um interno/externo do corpx que reclama sua posição de poder na objetificação que o próprio corpx se torna como método garantido de prática analítica distanciada.

O tesão está circunscrito aqui em uma repetição circular, sempre diferencial, ondulatória, em vibrações que se fazem presentes em formatos múltiplos de organizar e ativar as intensidades dos conhecimentos no corpx. É um espaço transicional e vibrátil entre o desejo e o prazer, que se faz presente nos orgasmos, nas batalhas, nos rituais de iniciação, nas oferendas, nas minhas cenas, nos processos educacionais etc.

Como via plural de acesso aos conhecimentos, o tesão se nutre no seu escancaramento de se fazer força de liberdade no fora que abrange a totalidade, o dentro do fora. E com o deboche e a desmontagem criam zonas liminares e intersticiais de contaminação que me levarão a percorrer algumas pistas para os *corpxs sem pregas*: uma cosmovisão política e criativa em arte e educação, dinamizadas pela descolonização do tesão, por meio de práticas corporais, imagéticas e discursivas de dissidências sexuais e desobediências anticoloniais, em que os eventos artístico-educacionais - *ao vivo* ou mediados por tecnologias - ocorrem entre a performance e a pedagogia.

Em uma casinha de janelas azul cor de céu e paredes cor de pêssego - como minha mãe gostava de dizer - situada na zona rural, mais precisamente no bairro dos Pereiras, na pequena

Flor da Montanha de nome Amparo, interior de São Paulo, Brasil, uma *Cassandra hereditária*⁵ inicia um processo de desmontagem das suas recordações e vivências representacionais, imagéticas e corporais.

Este ato de passar pelo coração que o recordar evoca, até então, mostrava-se inóspito e inacessível a mim. Como optei por uma escrita performativa, já contextualizada na *Apresentação*, percebi a necessidade de redesenhar rotas e itinerários por onde cresci, brinquei, circulei e me relacionei com o tempo e o espaço, na justa compreensão e medida de uma ordem binária imposta às coisas e às pessoas. Olho, agora, novamente, por detrás do espelho e vejo-me procurando, constantemente, um refúgio em uma rachadura que acalentasse as imagens distorcidas impostas ao meu corpx.

O mais importante pra mim é
Lembrar os dias
Em que disseram que me amavam
Assim...
Inesperadamente...
E tão inesperadamente
Que não pude me defender
Que chorei e dei aos olhos
Toda a utilidade para o qual foram feitos,
Que é dar vazão ao que foi derretido com esses momentos... (Ferrari e Selenti, 2016)

Assumo aqui várias formas imagéticas e representacionais movediças e as coloco como pensamento fronteiriço das relações de poder e interesses que perpassam uma vivência *sudaca*. Este termo que me nomeia e classifica, transformo-o em uma estratégia de tornar o próprio xingamento que se referem aos povos do Sul como espaço político e epistemológico que traz à cena as tensões que ainda se perpetuam pelas engrenagens das colonialidades e de minha condição geopolítica.

Sim, sou/somos sulamericanxs, latino-americanxs e da *sudaca*....

⁵ No poema “Ceratocone” (2016), Juliana Ferrari e Juliano Padilha Selenti utilizam o mito de Cassandra. Este se refere a uma jovem devota e servidora do deus Apolo. Encantado pela beleza de Cassandra, Apolo se apaixona e lhe confere os segredos que a tornavam uma profetisa. Quando se negou a dormir com o deus, por vingança, este lançou a maldição de que ninguém jamais viesse a acreditar nas suas profecias ou previsões. Cassandra passa a ser considerada como louca ao tentar comunicar à população troiana as suas inúmeras previsões de catástrofe e desgraça. No poema, xs autorxs criticam a falta de credibilidade das previsões e profecias da mulher Cassandra, pela condição imposta de “anormalidade” atribuída à sua loucura, como uma doença “hereditária” passada de geração em geração. A Cassandra hereditária do poema contesta as ingerências impostas ao corpx da mulher pelo cisheteropatriarcado, nas instâncias médicas e jurídicas. O mal estaria na pretensa hereditariedade como prova de sua (in)sanidade. Os laços consanguíneos e a explicação de sua posição pela biologização do seu corpx enfraquecem a força de Cassandra que reside, justamente, nas profecias como campos sociais de atuação. A minha Cassandra também anda à solta, louca, (des)fazendo profecias, rindo dos perigos, inventando outros caminhos, feitiços, oferendas a deuses nunca antes imaginados e, sobretudo, regenerando-se e reaparecendo em cada ação performática, em busca de múltiplas desordens e desmontagens que a acusam em cada vivência-performance aqui criada e (re)encenada.

1. E de que maneiras o *Outro* se situa ainda hoje nas representações, reconhecimentos e imaginários das fraturas e nas diferenças coloniais?
2. Em que regimes biotecnológicos de (con)formação de um capitalismo cisheterocentrado nas dinâmicas de produção e regulação de corpxs - atravessados por discursos de multiculturalismos e hibridismos - (re)organizam a própria constituição do humano em um festejo ilusório da inserção do até então colonizadx na aldeia global de produção de conhecimentos?
3. E como desmonta o sistema cisheterocapital sexo/gênero colonial/moderno, imposto por uma *colonialidade do poder* (Aníbal Quijano) e uma *colonialidade do gênero* (María Lugones) no controle da produção e consumo de construtos normativos e binários que se coadunam com o sistema arte/educação e os referenciais teóricos e práticos de um corpx em arte?

Estas questões movem as minhas criações e reflexões performáticas. Após evidenciar as dimensões preliminares que envolvem a construção de um possível *corpus* teórico/prático em performance e pedagogia entre desmontagens, corpxs fronteiriços, deboche e tesão, lanço-me agora, para circunscrever algumas categorias conceituais de escutas e falas que estarão presentes ao longo dos cinco eventos por mim performatizados.

2. Nas cenas teóricas e práticas, um show de variedades

Uma totalidade vivida de corpx não reside em uma unidade absoluta, mas em laços, vínculos e descontinuidades de estratégias que permitam lutar contra formas hegemônicas de normalização dos corpxs. A meio caminho da arte, da estética, da pedagogia, da magia, de uma possível terapêutica, talvez, a melhor dimensão dada a esta pesquisa seja a de uma cosmovisão política e criativa em pedagogia e performance, por meio de um viés interseccional de dissidências sexuais anticoloniais.

Assumo este espaço teórico e prático, onde as ações e os pensamentos se darão de formas disruptivas, em contrafluxos e percepções de vivências de totalidades de corpxs desmedidxs, através de alguns eventos performáticos. Por isso, devo dizer que, mesmo atrelado a aparatos acadêmicos criteriosos, existem circunstâncias teóricas, práticas e vitais, onde a própria matéria-prima das experimentações comportam irreduzíveis ficções. Trato de lançar-me aos conceitos, às categorias e às práticas artísticas, tentando romper com modelos binários de classificação e explicação de mundos, principalmente, aqueles que hierarquizam racial e sexualmente os corpxs.

Boaventura Sousa Santos, sociólogo e professor português, em *Epistemologias do Sul* (2009), indica a prática de extermínio - *epistemicídio* - de outras formas de conhecer o mundo e as pessoas pelas diferenças culturais estabelecidas no mundo moderno ocidental, por meio de políticas auferidas através do colonialismo e do capitalismo.

Isto não ocorre somente pela erradicação de línguas, por exemplo, mas de todos os ensinamentos e conhecimentos acerca das biodiversidades locais, dos cultos e rituais espirituais, das culinárias, dos métodos de procriação e contracepção, das organizações políticas e econômicas dos agrupamentos e suas produções culturais etc., que não se baseiam nos critérios modernos para a sua validação, através de métodos científicos de comprovação da distinção entre verdadeiro/falso, ou mesmo pelos inverificáveis procedimentos de autenticação da verdade pela razão filosófica ou pela fé teológica:

A transformação deste hiper-contexto na reivindicação de uma pretensão de universalidade, que veio a plasmar na ciência moderna é o resultado de uma intervenção epistemológica que só foi possível com base na força com que a intervenção política, econômica e militar do colonialismo e capitalismo modernos se impuseram aos povos e culturas não-ocidentais e não-cristãos. (Santos, 2009: 10)

Neste banquete colonial/moderno tomo meu corpx em rotas nunca antes navegadas, (des)alinhando o prumo desviante das minhas embarcações que - notoriamente nas fraturas e diferenças coloniais - foram informadas por concepções hegemônicas de mundo, mas também estão contaminadas por práticas e *epistemes* que, muitas vezes, nem me dou conta, mas se fazem presentes em cotidianos latino-americanos, na maneira com que nos relacionamos com o espaço/tempo em que se vive - desde os nomes, lugares, ritos, práticas ancestrais e conhecimentos incorporados, como por exemplo - cito no capítulo 4: *Prato Feito ou PF* - as minhas experiências com as benzedeiças no interior de São Paulo, seus procedimentos de cura e conhecimentos acerca de males corporais e espirituais. Ou simplesmente, os nomes de cidades e ruas em que circulamos e proferimos em diversas línguas indígenas e africanas.

Talvez as resistências também se façam presentes na ausência daquilo que as constituem em suas multiplicidades. Por isso, convoco uma entre tantas possibilidades de descolonizar o conhecimento, descolonizar o corpx e, a meu ver, sobretudo, descolonizar o tesão, propondo outras ficções conceituais e práticas artísticas dissidentes em “um ato de desobediência epistêmica” em performance. (Mignolo, 2008: 289)

Sem tomar essa medida e iniciar esse movimento, não será possível o *desencadeamento epistêmico* e, portanto, permaneceremos no domínio da oposição interna aos conceitos modernos e eurocentrados, enraizados nas categorias de

conceitos gregos e latinos e nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológicas quanto seculares. (Mignolo, 2008: 288)

Walter Mignolo, semiótico e professor argentino, em *Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política* (2008), convida-nos para uma atitude radical, na potência que outros olhares do/sobre o colonialismo e as condições e demarcações geopolíticas, oriundas dos processos coloniais, se façam atuantes em ações efetivas, desestruturando as balizas de um pensamento hegemônico ocidental de conhecimento.

Para uma empreitada como esta, tentarei circunscrever os principais aspectos que corroboram com esta pesquisa em artes performáticas, dado que os entrelaçamentos de uma teoria social da cena, transpassada por teorias e práticas de dissidências sexuais, necessariamente, também solicitam uma posição referente às fraturas e diferenças coloniais que atuam tanto em um *corpo-política de conhecimento* (Fanon, 1967; Anzaldúa 1987) como em uma *geopolítica do conhecimento* (Dussel, 1998).

Acerca disto, muito tem se proposto e problematizado desde o surgimento dos *Estudos Pós-Coloniais*, *Estudos Subalternos* e *Estudos Descoloniais* - para sublinhar apenas alguns campos que marcam posicionamentos de produções críticas abrangentes sobre os processos coloniais em diferentes contextos - onde cada tropo teórico traz as especificidades de suas atuações e intervenções para uma agenda política anticolonial.

Em torno do descolonial, Mignolo sugere que

Descolonial significa pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna *vis-à-vis* à hegemonia epistêmica que cria, constrói e erege um exterior a fim de assegurar sua interioridade. Descolonial implica pensar a partir das línguas e das categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais. (Mignolo, 2008: 304-305)

Compartilho também a posição de Catherine Walsh ao suprimir o “s” do descolonial, na tentativa de expor que a descolonização não se refere a desfazer ou reverter uma situação colonial. Com este ato, em *Pedagogías Decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (2013), a pedagoga equatoriana pretende marcar a inexistente possibilidade de desistir dos padrões de poder colonial para instaurar um momento não-colonial, na medida em que não há um estado neutro da colonialidade, mas posturas, ações, forças, organizações e projetos que levam-nos a problematizar, resistir, criar e intervir com outras formas de conhecimentos e mundos: “lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual se puede

identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alter-(n)ativas.” (Walsh, 2013: 25)

E para deixar ainda mais evidente a plurivocalidade nas falas e atos que se escancaram pelas políticas do que podemos chamar de pós-colonial, ressalto e compartilho a posição de Silvia Rivera Cusicanqui, socióloga e professora boliviana, em *The Protosí Principle: Another View of Totality* (2010), em que recusa os termos “decolonial” e “desconstrução” por, justamente, se contrapor a qualquer categoria que tente fixar em um só movimento analítico as diversas situações anticoloniais, reiterando que não há como aceder para fora de tais contingentes, e nem se isentar de uma posição discursiva pós-colonial:

I want to state frankly that I do not agree with the term decolonial, nor with all the redundant literature that has stemmed from it, to the point that it has almost become a school of thought and theory, with more followers in the South than in the North. For me, it is a rather infelicitous galicism that hurts my ears, and since I mistrust all forms of branding, I have come to dislike the unintelligible, elitist, and utterly boring debate that it has provoked up to now. Above all, I find the term practically useless for action in the streets and for engaging with concrete indigenous struggles. It has, nevertheless, been cleverly adopted by new aspirants to internal colonialist power, in Bolivia and elsewhere, and this is an even more pressing reason for remaining outside its lure. When somebody asked me what alternative terms I would suggest, I frankly and impolitely said that along with many Bolivians, I prefer to speak about “demolition” instead of “deconstruction,” and “anticolonial” instead of “decolonial,” because I think it is more coherent to try to connect with the direct language of subalterns, rather than with the word-games of high-brow *afrancesado* intellectuals. (Cusicanqui, 2010: 1)

Com múltiplas posições que abrangem as discussões e ações sobre as diversas formas que as colonialidades operam em cada situação colonial, Mignolo argumenta na Introdução de *Género e Descolonialidad* (2014) que, existem quatro níveis que se articulam, numa relação que viabiliza e invisibiliza as esferas de controle de poder pela matriz colonial/moderna:

- 1) Control de la economía (que incluye apropiación de tierras y de recursos naturales y explotación del trabajo; creación de organismos internacionales como el FMI).
- 2) Control de la autoridad (que incluye formas de gobierno – monarquía e iglesia durante los siglos XVI y XVII y estado moderno en Europa y estado moderno/colonial fuera de Europa - militarismo y carrera armamentista; derecho y relaciones internacionales).
- 3) Control del género y de la sexualidad (que incluye la invención del concepto de “mujer” - como lo explican Lugones y Tlostanova; la heterosexualidad como norma; el modelo de la familia cristiana/victoriana como célula social).
- 4) Control del conocimiento y de la subjetividad (que incluye no solamente las instituciones y la currícula en la enseñanza, sino también los medios que apoyan concepciones del mundo y contribuyen a formar subjetividades, como la del “consumidor” por ejemplo, en nuestros días. (2014: 9)

Compreendendo que estes níveis se entrelaçam em formas variadas de dominação e subjugação de pessoas, saberes, ensinamentos e práticas corporais, como pensar os lugares de enunciação e subjetivação das dissidências sexuais nas diferenças coloniais? E, como construir metodologias em arte e educação para uma cena performática, implicadas na construção de outras geopolíticas e corpxs-políticos de conhecimentos, atravessados por traduções culturais e lambuzados por colonialidades de gênero e de raça?

O primeiro ponto está na diferença entre colonialismo e colonialidade. O colonialismo está ligado ao processo de controle e dominação econômico e político-administrativo de um povo, enquanto que a colonialidade se refere a um sistema de classificação e subjugação, que se deu, *a priori*, pela racialização e o capital. Aníbal Quijano, sociólogo e teórico político peruano, em *Colonialidade, poder, globalização e democracia* (2002), propõe uma conceitualização que, neste momento, auxilia-me para compreender o padrão de poder colonial/moderno:

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da idéia de “raça”. Essa idéia e a classificação social baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder. (2002: 1)

A imposição espacial e temporal do período moderno/colonial demarca e denota como o projeto da modernidade se ocupou em forjar uma interioridade coesa de conhecimento centralizado, e tudo que não se adequava ou enquadrava dentro desta perspectiva política e ideológica, se tornava a sua exterioridade, ou melhor, algo que se caracteriza pela sua negação e ausência de pertencimento ao centro: as periferias e com elas as classificações de bárbaros para a teologia cristã, selvagens para a filosofia secular da razão, e primitivos para as ciências modernas.

Autores como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Albert Memmi, Edward Said, Homi Bhabha, Kwame Nkrumah, Gayatri Chackravorty Spivak, Guha Ranajit, Chanda Mohanty, Ngũgĩ Wa Thiong'o, Achille Mbembe e tantos outros, começaram a fomentar a partir da segunda metade do séc. XX uma produção crítica, rearticulando conhecimentos e contestando a hegemonia geopolítica eurocêntrica.

Os *Estudos Pós-Coloniais* surgem como teoria literária, uma abordagem crítica produzida a partir das perspectivas dos habitantes das colônias, principalmente de colonização britânica e

francesa. Os *Estudos Subalternos*, grupo articulado no sudeste asiático, discute os métodos críticos e de oposição aos discursos históricos hegemônicos do Ocidente, mais precisamente, às versões surgidas e mantidas por uma historiografia oficial eurocentrada. Assim, diferença, subjetividade, tradução cultural, interculturalidade, resistência começaram a reconfigurar o projeto colonial/moderno e a questionar a produção de epistemologias alicerçadas por essas relações.

Nesta seara surge o grupo *Modernidade e Colonialidade*, em 2004, um coletivo de pensamento crítico formado por acadêmicos e ativistas latino-americanxs, que passam a problematizar as especificidades do processo colonizatório nas Américas e suas marcas reiteradas pelas colonialidades do poder, saber e ser.

Walter Dignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano, María Lugones, Edgardo Lander, Catherine Walsh, Arturo Escobar, Fernando Coronil e muitos outros estavam envolvidos politicamente em movimentos indígenas da América do Sul, em políticas do continente e ao movimento Chicano da Califórnia. Alguns aspectos relevantes acerca da pós-colonialização nas Américas começam a ser questionados, visto que esta havia se dado no séc. XIX e as abordagens provenientes dos Estudos Pós-Coloniais, formulados majoritariamente em relação ao imperialismo francês e inglês - ocorridas durante o séc. XX - apresentavam problematizações na sua aplicação ao colonialismo ibérico.

Apesar dos países da América Latina estarem politicamente independentes dos poderes coloniais modernos, as instituições públicas, as hierarquias sociais, raciais, sexuais, epistêmicas, espirituais e linguísticas mantêm os sistemas binários e essencialistas intactos. A colonialidade nos permite compreender e intervir na continuidade das formas coloniais de dominação - erigidas pelo colonialismo - mesmo depois de encerradas as administrações coloniais, em decorrência dos processos de independência e criação dos Estados-Nação nas zonas colonizadas e periféricas.

A produção e a manutenção das estruturas coloniais pelo sistema mundo capitalista/patriarcal/colonial/moderno não se extinguem, assim, tão facilmente, como se pretendeu durante o séc. XX, na ilusão que a erradicação das administrações coloniais e os processos de descolonização fossem suficientes para gerar um mundo pós-colonial. As múltiplas hierarquias continuam a atuar pela matriz de poder colonial e não se evaporaram somente com o fim administrativo, político e jurídico das metrópoles europeias, e muito menos com as velhas fórmulas de emancipação nacional ou tomada de poder pelas estratégias do cânone ocidental socialista de controle do Estado-Nação.

As práticas de subalternização e poder se dão por meio das colonialidades herdadas e naturalizadas, sendo pertinente perceber que: 1. as colonialidades não estariam circunscritas apenas a um espaço geográfico e a um período histórico; 2. as colonialidades se articulam de forma crítica e cautelosa com o pós-moderno e o pós-estrutural para a produção de uma análise dos processos coloniais/moderno. Ambos os projetos epistemológicos - o pós-moderno e o pós-estruturalismo - reproduzem por meio de suas análises e práticas, uma crítica eurocêntrica ao eurocentrismo; 3. ocorre uma ampliação e desestruturação dos papéis do colonizador/colonizado. Existem diversas interconexões que desencadeiam múltiplos níveis de interações, deixando muito mais complexa a discussão em torno do binarismo opressor/oprimido; 4. além das análises críticas, os corpxs fronteiriços, fraturados pelas diferenças coloniais, buscam por uma efetiva desobediência epistêmica, mudar os sujeitos da enunciação, possibilitando novas práticas conceituais e, principalmente, a produção de conhecimentos que considere as heranças culturais das organizações sociais, políticas, filosóficas, existenciais e espirituais dxs mestiçxs, negrxs e indígenas.

As disciplinas filosóficas e científicas ocidentais foram elaboradas e realçadas por “homens”, que se auto-definiram como “brancos e cristãos” (católicos ou protestantes), e que ao promulgarem e reduzirem as diferenças a uma única diferença colonial/moderna, determinaram um marco zero, um ponto de neutralidade e de pureza, uma “desincorporação”, pois estes homens “pressupuseram que existia apenas uma perspectiva epistêmica comum a todas as formas de conhecimento, independente da localização geo-histórica, do sexo, da raça, da economia ou das condições de trabalho.” (Mignolo, 2010: 12.) Houve um aniquilamento das cosmovisões dos negrxs, índixs e mestiçxs, interpelados como o *Outro* (categoria unificadora e redutora que apaga as múltiplas diferenças), por este “homem ocidental branco universal”.

A premissa da modernidade foi - ainda é - o estímulo ao desenvolvimento e fortalecimento do Estado-Nação, através da unificação da língua, da inovação, do progresso, da nacionalidade e de uma origem ficcionalizada, onde pertencimento não estava, necessariamente, relacionado com a sua geo-história. Por isso, Anzaldúa examina e desenvolve a partir do conceito da *new mestiza*, a imagem da mulher serpente *cuir* latino-americana, onde a língua é multifacetada, arrancada, dilacerada e sua humanidade é desapropriada pelos interesses econômicos, políticos, raciais, sexuais, espirituais e epistêmicos do projeto colonial.

O capital surge como o amálgama das estruturas, que assimila a engrenagem por submissões e ativa em cada conjunto as ordens de produção, distribuição, consumo e mercados de trabalho. Não existiria projeto colonial/moderno sem a presença da organização e

consolidação do capital, tecendo as tramas das colonialidades que chegam aos nossos dias, em novos formatos - como a globalização e o neoliberalismo.

Nesta perspectiva crítica, Louis Althusser, filósofo marxista francês de origem argelina, em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (1980), elucida como as parcerias institucionais - também denominadas pelo autor de “Aparelhos Ideológicos de Estado” - tais como a Família, a Imprensa, a Igreja e a Escola,

produzem as diversas massas que ficam pelo caminho, recheadas da ideologia dominante, que as colocam para desempenhar seus papéis na sociedade de classes. Desempenham assim, funções de explorados, agentes da exploração, agentes da repressão, profissionais liberais da ideologia, alicerçando nosso aprendizado em saberes práticos, que são inculcados em nós, desde a mais tenra idade, e nos fazem reproduzir as relações de produção capitalista. (Althusser, 1980: 60)

É por meio dos entrelaçamentos de interesses de formas de capitais, capitalistas e mercados de capitais que os corpxs são divididos em funções. Como nos mostra Althusser, esta é a lógica das instituições a partir do capital econômico e cultural dos indivíduos, ao sublinhar que durante todo o nosso aprendizado e percurso escolar, ocorre a normalização dxs corpxs para cumprimento das funções sociais que devemos assumir ao longo das nossas vidas.

Marilena Chauí, filósofa marxista brasileira, em *Convite à Filosofia* (2002: 67), afirma que “desconhecemos um poder invisível que nos força a pensar como pensamos e agir como agimos. E esse poder - que é social - Marx deu o nome de ideologia”. A ideologia age nas ideias e imagens que atuam na realidade social, criando as representações da aparência social a partir do ponto de vista dos dominantes.

Assim, ao oferecer uma sociedade dividida por classes, grupos, desejos, conhecimentos, filosofias de vida que lutam por se constituírem antagônicas e contraditórias em suas múltiplas ações, a ideologia cria a ilusão de unidade e identificação social, ocultando a lógica de dominação social e política que deriva das complexas relações naturalizadas socialmente. A naturalização das condições opressivas e de subordinação é a via pela qual ocorre a alienação social, onde as relações sociais são tidas como oriundas de uma força poderosa e natural, que faz com que permaneçam como são, como Chauí explicita:

Assim, a função primordial da ideologia é ocultar a origem da sociedade (relações de produção como relações entre meios de produção e forças produtivas sob a divisão social do trabalho), dissimular a presença da luta de classes (domínio e exploração dos não-proprietários pelos proprietários privados dos meios de produção), negar as desigualdades sociais (são

imaginadas como se fossem consequência de talentos diferentes, da preguiça ou da disciplina laboriosa) e oferecer a imagem ilusória da comunidade (o Estado) originada do contrato social entre homens livres e iguais. (Chauí, 2002: 541)

Expandindo e problematizando as proposições analíticas de cunho marxista de Althusser e Chauí, Ramón Grosfoguel, sociólogo e professor porto riquenho, em *Para descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-Coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global* (2009), argumenta que o capitalismo seria uma das partes da matriz de poder que passou a operar no sistema mundo colonial/moderno e que se estende até nossos dias. A proposta do autor está em analisar a expansão colonial europeia mudando os sujeitos de enunciação.

Ao sermos interpelados pelas narrativas sob a perspectiva eurocêntrica, a formação dos impérios europeus se deu pelo domínio e concorrência de mercados na produção capitalista de mercadorias. O sistema mundo capitalista foi se consolidando, de acordo com esta lógica, através da obtenção de lucro pela extração dos produtos naturais e de mão-de-obra local das novas terras conquistadas, que passam a abastecer os mercados econômicos com os excedentes da produção (*mais-valia*) e a acumulação em escala mundial. Com isso, as estruturas de classes se desenvolvem e acabam por privilegiar leituras econômicas e políticas em detrimento das demais relações de poder estabelecidas com outros sistemas sociais e formas de dominação.

Quando Grosfoguel solicita uma mudança no *locus* de enunciação de “quem” constrói as narrativas sobre o capitalismo, não está negando, de forma alguma, a acumulação do capital pelas estruturas de classes desenvolvidas nesta engrenagem de poder, mas as recoloca dentro de uma organização de poder muito mais ampla. Quando me foi apresentada, em mais tenra idade escolar, a narrativa “oficial” da chegada dos portugueses, em 1500, do que seriam as futuras terras brasileiras, os meus materiais pedagógicos encenavam tal “descobrimento” devido a um descuido de Pedro Álvares Cabral e sua tripulação, na procura de rotas alternativas que estavam a empreender para as Índias.

Recordo-me que ficava a imaginar como seriam as narrativas Tupinambás ou Kaiowás ou dos demais agrupamentos/povos locais, antes da colonização, sobre este encontro. O que desejo aqui - na esteira do que Grosfoguel propõe - é deslocar os paradigmas pelos quais ainda são referendados tais conhecimentos e narrativas. Façamos, juntxs, tal exercício de imaginação.

O que chegou com as embarcações não foi somente um sistema econômico de capital e trabalho fundados na extração de matérias-primas e na produção de mercadorias para o mercado mundial. Grosfoguel sublinha que esta foi uma parte fundamental, mas apenas um dos fatores que vinham emaranhados aos demais. As Américas foram invadidas por uma estrutura de poder

muito mais vasta e muito mais complexa do que os paradigmas da economia política possam explicar e sugerem através de uma análise do sistema mundo colonial.

Neste encontro e confronto de alteridades, tupinambás, kaiowás, patajós etc. viram desembarcar e se impor pelos processos que se estabeleceriam com a colonização, um “homem heterossexual/branco/patriarcal/cristão/militar/capitalista/europeu” (2009: 390), com múltiplas hierarquias que se entrelaçam, mesmo que muitas vezes sejam tratadas e forjadas de formas independentes: a) uma estrutura específica de classes, na formação e coexistência de vários regimes de trabalho para a produção de mercadorias e acumulação de lucro nos mercados mundias (escavidão, semi-servidão e trabalho assalariado); b) a criação de um centro e de uma periferia, onde o capital organiza o trabalho de forma autoritária e repressiva nas zonas periféricas; c) o controle e a organização dos espaços colonizados pelas políticas administrativas e militares europeias; d) estabelece-se uma hierarquia etno-racial; e) uma hierarquia global sexual e de gênero, constituindo um patriarcado, onde os “homens heterossexuais” têm privilégios em relação às mulheres e às demais transitividades de gêneros presentes nas organizações sociais locais; e) uma hierarquia espiritual, impondo a teologia cristã (católica e, posteriormente, protestante), apagando todas as demais espiritualidades; f) uma hierarquia epistêmica que valoriza os conhecimentos e cosmovisões ocidentais, validados e institucionalizados pelos circuitos educacionais globais, reduzindo os conhecimentos locais em exóticas matérias-primas para verificações teológicas, filosóficas ou científicas; g) uma hierarquia linguística que privilegia as seis línguas europeias do processo de colonização (português, espanhol, italiano, inglês, francês e alemão), para a produção e circulação de conhecimentos “universais”, transformando ou exterminando as demais línguas por meio de uma fetichização folclórica;

É por estas condições que as tradicionais concepções do sistema mundo advindas do Norte são postas em dúvida pelas perspectivas anticoloniais do Sul, na medida em que essa matriz de poder colonial, inaugurada em escala mundial desde o séc. XVI, atinge todo o planeta nos finais do séc. XIX:

Indo um passo além de Quijano, conceptualizo a colonialidade do poder como um enredamento ou, para usar os conceitos das feministas norte-americanas de Terceiro Mundo, como uma interseccionalidade de múltiplas e heterogêneas hierarquias globais (heterarquias) de formas de dominação, exploração sexual, política, epistêmica, econômica, espiritual, linguística e racial, em que a hierarquia etno-racial do fosso cavado entre o europeu e o não-europeu reconfigura transversalmente todas as restantes estruturas globais de poder. (Grosfoguel, 2009: 392)

Diferentemente da perspectiva eurocêntrica, as diferenças raciais, epistêmicas, sexuais, espirituais e linguísticas não são elementos subordinados ao sistema econômico e político do capitalismo, mas são partes integrantes que constituem as estruturas deste “sistema mundo patriarcal, capitalista, colonial/moderno”. A concepção centrada na subalternização dos elementos que produzem a matriz de poder colonial pela imposição hierárquica do capital acaba por trazer algumas implicações, apontadas por Grosfoguel:

1. A ideia persistente que o Estado-Nação organizaria as formas de trabalho através de uma evolução linear - da escravidão ao trabalho assalariado, por exemplo - não confere com as diferentes demandas dos mercados em escala global, onde escravidão, semi-servidão e tantos outros regimes de trabalhos convivem e se articulam entre si;
2. O paradigma do Marxismo centrado na infraestrutura e na superestrutura não explica uma agenda onde as múltiplas hierarquias se entrelaçam, “na qual a subjetividade e o imaginário social não decorrem da estrutura do sistema mundo mas são, isso sim, constituintes desse sistema”. (2009: 393) A exploração e o domínio dos diversos aspectos da vida social, como a sexual, linguística, epistêmica, racial e espiritual tornam a matriz de poder colonial um princípio regulador exercido pelos poderes e instituições, nas formas de viver entre as esferas pública e privada;
3. A divisão colocada entre “cultura e economia política” é ultrapassada, dado que nem os Estudos Pós-Coloniais que submetem as suas análises do capitalismo como sendo construído pela cultura, e nem a Economia Política reivindicando nas relações econômicas tais fatores, conseguem dar conta da complexidade de hierarquias deste sistema mundo colonial/moderno;
4. Colonialidade e modernidade constroem, conjuntamente, essa matriz de poder colonial, evidenciando que as instâncias ocidentais democráticas de emancipação e regulação do Estado-Nação se formaram, concomitantes, às violências e dominações dos espaços e corpos não-ocidentais;
5. Continuar chamando somente de capitalista o atual sistema mundo acaba por reduzir ou, imediatamente, conduzir as reflexões para uma vertente econômica. O capitalismo é uma das mais importantes facetas deste pacote imposto pela matriz de poder colonial, mas não é o único. Por isso a necessidade de ampliar nossas análises e práticas propondo uma heterogeneidade nas relações das hierarquias, “para o transformar seria essencial destruir um todo histórico-estrutural a que se chama matriz de poder colonial”. (2009: 394)
6. Qualquer processo de descolonização ou prática anticolonial não pode atingir somente um desses aspectos. As perspectivas devem ser adotadas num viés amplo e interseccional

para, realmente, refletir em possíveis mudanças. Como atenta o autor: “é necessário uma transformação mais ampla das hierarquias sexuais, de gênero, espirituais, epistêmicas, econômicas, políticas, linguísticas e raciais do sistema mundo colonial/moderno”. (2009: 394)

Ocorre-me, agora, que Suely Rolnik, psicoterapeuta, crítica cultural e professora brasileira, em *Furor de Arquivo* (2005), difere como os modos de subjetivação ocorrem pelas cartografias que conformam e informam a ideologia, de acordo com suas dinâmicas e intervenções pelas dimensões da macropolítica e da micropolítica.

A autora argumenta que a macropolítica se insere nas tensões de uma distribuição desigual dos lugares de poder estabelecidos por uma ação dominante em dado contexto social (conflitos de raça, classe, gênero, crença, nacionalidade etc.). Essa polarização está baseada na exploração e dominação em que a vida daqueles que estão no lado dominado é diminuída, subjugada pelos que habitam o outro polo, em um processo de instrumentalização e uso, seja na força de trabalho como na manutenção das estruturas de classes e outras formas opressivas. “A ação macropolítica inscreve-se no coração desses conflitos, em combate por redistribuição de lugares e seus agenciamentos, visando a uma configuração social mais justa”. (Rolnik, 2005:102)

A ação micropolítica se insere nas tensões entre as forças de dominação que a macropolítica fomenta, com sua relativa estabilidade, esbarrando-se em um campo de forças em constante mutação; a realidade sensível depara-se com corpos afetados pelo enfrentamento das alteridades. Os confrontos são inevitáveis e o que gera são colisões de sentidos, manifestos de crise de subjetividade e representação, forçando a criar outros modos de existência e a dar expressividade a outras formas de conceber a vida, redesenhando nossa percepção e sentidos.

Rolnik ainda adverte que esses colapsos e rachaduras possibilitam entendermos que, tanto a produção de conceitos quanto as formas de existir e viver, também são atos de criação como aqueles efetuados pela arte. A criação artística aciona as tensões entre as micropolíticas e macropolíticas que constroem os eventos e seus processos de reconhecimento, de acordo com as movimentações subjetivas, e também geopolíticas. “A ação micropolítica inscreve-se no domínio performativo não só no artístico (visual, musical, literário e outros), mas também teórico e/ou existencial”. (Rolnik, 2005: 102)

Posto isto, a matriz de poder da colonial/modernidade forja, continuamente, representações e imaginários sobre as existências dos sujeitos, atuando também na vida daqueles

que não possuem acesso à posição de sujeito e, inclusive, reforçando assimetrias sociais que acarretam em categorias sub-humanas e monstruosas, para as quais o próprio lugar de sujeito passa a não existir (como exemplo, cito as precárias condições e garantias sociais das comunidades indígenas no Brasil). Essas ações, confrontos e negociações ocorrem, a meu ver, nos interstícios entre as dimensões macropolíticas e micropolíticas.

Mignolo propõe que ao invés do colonialismo ser considerado mais uma etapa da modernidade, se faça uma mudança de foco, onde a modernidade é constituída pelas colonialidades, e a racialização e a sexualização são estruturantes na organização do capitalismo e das epistemologias que o fundamentam:

Pretendo substituir a geo - e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento da história imperial do Ocidente nos últimos cinco séculos, pela geopolítica e a política de Estado de pessoas, religiões, línguas, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc. que foram racializadas (ou seja, que sua óbvia humanidade foi negada). Dessa maneira, por “Ocidente”, não quero me referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento. Consequentemente, a opção decolonial significa, dentre outras coisas, aprender a desaprender... (Mignolo, 2008: 290)

A grande contribuição deste argumento que sugere um “aprender a desaprender” está intrinsecamente relacionado com uma redistribuição desobediente dos saberes e das violências epistêmicas. Mas de que formas e caminhos, não dominantes, não hegemônicos e não unívocos, podemos empreender tal desaprendizagem?

Aníbal Quijano defende que a colonialidade do poder se deu pela racialização, por epistemologias sustentadas pelo projeto universalizante de conhecimento e práticas civilizatórias rumo à racionalidade, à tecnologia e ao controle da Natureza. A racialização seria estruturante da colonialidade no que tange classificar de inferiores os corpos que não habitavam o centro norte da Europa. O “racismo científico”, como um dos produtos da modernidade, teve seu ponto culminante no séc. XIX, quando usou da cor da pele como definição de uma identidade racial, para reforçar as diferenças e criar o conceito de raça.

Acontece que o gênero e todas as questões que envolvem as identidades sexuais são intrínsecas ao projeto colonial/moderno cisheterocapitalista, entendendo que a produção, recursos e mercados sexuais não estão baseados apenas nas diferenças anatômicas. Na segunda metade do séc. XX, muitos estudos feministas e teorias/práticas de dissidências de gênero têm pensando e ultrapassado uma visão essencialista da sexualidade, fazendo com que as dimensões da divisão de trabalho e de mercados estejam entre as muitas condições sociais e políticas

normativas da construção das identidades sexuais e dos gêneros, intensificadas pelas intersecções com outras opressões sociais e de dominação dos corpys, tais como o racismo e as desigualdades sociais, epistêmicas, linguísticas e espirituais, já indicadas anteriormente por Grosfoguel.

A colonialidade tem como estruturação o rateio da raça e também das identidades sexuais como premissas de desumanização na produção de conhecimento dominante. María Lugones, filósofa argentina feminista e crítica cultural, em *Rumo a um feminismo descolonial* (2014), elucida o caráter de humilhação e desapropriação que o colonizadx passa ao ser sujeitadx a tais práticas de rotulação que desarticulam as suas formas de viver e tornam seus corpys monstruosos:

Ao usar o termo *colonialidade*, minha intenção é nomear não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de subjetivação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos. (2014: 939)

Mignolo, por sua vez, também pretende destabilizar essas posições, colocando em discussão as teorias que se consolidaram hegemonicamente e como, talvez, seja necessário pensar em uma desobediência que gere novos conceitos, representações e imaginários das inúmeras condições de vidas subjugadas por determinações geopolíticas, ao considerar uma diferença entre as políticas de identidade e as identidades em política. Esta proposição dispara possíveis perspectivas críticas às teorias que passaram a discutir a necessidade de tornar os subalternxs humanizadxs.

De acordo com o autor, as políticas de identidades - necessárias e fundamentais para os processos de lutas e reconhecimentos - reconhecem as identidades a partir da constituição do sujeito no Ocidente e sublinham as diferenças pelas estruturas do sistema mundo colonial. Ao lutarmos pelo reconhecimento de identidades sexuais dissidentes à norma, ou quando questionamos as posições que o racismo engendra na inferiorização dos corpys que são identificadxs como não-brancxs, estamos colocando uma questão fulcral para Mignolo: continuaremos a aceitar as estruturas arregimentadas pela colonização, que ainda perpetuam a manutenção - mesmo nas dissidências e seus reconhecimentos - de uma imposição geopolítica epistêmica normativa?

Ao convocar uma desobediência às epistemologias hegemônicas, Mignolo indaga como podemos nas diversas fraturas e diferenças coloniais - porque são múltiplas as rachaduras - fazer com que outrxs saberes e práticas possam viabilizar vidas e (re)conhecimentos de si e de

coletividades. Argumenta que é necessário criar teorias políticas - práticas e organizacionais - a partir das identidades que foram alocadas pelo processo colonial/moderno:

Brancura e teoria política, em outras palavras, são transparentes, neutras e objetivas, enquanto que Cores e teoria política são essencialistas e fundamentalistas. A opção descolonial desqualifica essa interpretação. Ao ligar a descolonialidade com a identidade em política, a opção descolonial revela a identidade escondida sob a pretensão de teorias democráticas universais, ao mesmo tempo, que constrói identidades racializadas que foram erigidas pela hegemonia das categorias de pensamento, histórias e experiências do Ocidente (mais uma vez, fundamentos gregos e latinos de razão moderna/imperial). (Mignolo, 2008: 298)

A identidade em política, a meu ver, torna-se uma estratégia de luta dentre várias possibilidades teóricas e práticas que levam em consideração construções políticas, sociais, culturais e existenciais de perspectivas anticoloniais. Da mesma forma, a produção artístico-educacional também perpassa por fissuras e alianças que possam contribuir para o “aprender a desaprender” das categorias fixas ocidentais do corpx em arte.

Este “aprender a desaprender” envolve agrupamentos e atos que esbarram em como os enunciados são emitidos e (re)inscritos, em como os conhecimentos sobre si e as comunidades se dão nos corpxs e, principalmente, em como os eventos artísticos em uma abordagem de desobediência sexual anticolonial possam se reconstruir como alargadores de vidas e formação de *communitas*, na (re)invenção de conhecimentos, antes subalternizados.

Ao ser apresentado às políticas de gênero e de identidades sexuais, durante o meu Mestrado em Artes Cênicas, constatei como meu corpx é e pode ser, constantemente, controladx, delimitadx, subordinadx, recortadx, dilaceradx e apagadx por modelos hegemônicos de organização social e cultural que negligenciam o reconhecimento de subjetividades. Como Anzaldúa e a sua *new mestiza*, percebo a necessidade de deslocamentos contínuos no exercício teórico, prático e existencial para a criação de *epistemologia de fronteira* e seus corpxs fronteriçxs.

Ao me posicionar como dissidente sexual - já expostas na *Apresentação* as razões pelas quais me levam a tal posicionamento - combato uma *sexopolítica* que se faz pelas normas instituídas pelo sistema sexo/gênero e que, também, a meu ver, são reforçadas e conformadas com a colaboração do sistema arte/educação. Para isso, busco neste trabalho enaltecer e referendar práticas sociais, artísticas e culturais que estão à margem e se constituem nas fissuras das desobediências sexuais anticoloniais, pelos processos de contaminação que a própria diversidade destas práticas artísticas dissidentes solicita nas suas escolhas estéticas e políticas.

Refiro-me à *sexopolítica* como “uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo”. Partindo de Michel Foucault, filósofo francês, no que este elabora acerca do *biopoder* como ação de normalização das disciplinas de regulação dos corpos, e diferindo deste na sua concepção política, Paul B. Preciado, filósofo *trans* e teórico *queer* espanhol, em *Multidões queer: notas para uma política dos anormais* (2011: 11), propõe que as identidades sexuais não sejam vistas “apenas como efeitos dos discursos sobre o sexo”, mas como “potências políticas”.

Para mim, há uma dificuldade e um cuidado em mapear teorias e práticas que têm em sua gênese a metamorfose e o compromisso constante de rompimentos com as epistemologias dominantes, e a responsabilidade de se revisar enquanto categorias discursivas e construtoras de corporalidades. Uma tarefa arriscada no que se refere às teorias de identidades de gênero, podendo sedimentar conhecimentos e produzir epistemologias similares às que estão sendo criticadas, transformando potências investigativas em rótulos conceituais aplicáveis a qualquer processo e contexto social.

Não farei, nesta pesquisa, uma historiografia dos movimentos feministas e pós-feministas que constituíram as diversas vertentes analíticas e metodológicas dos estudos feministas, da teoria *queer* e de dissidências sexuais. Compreendo e ressalto a relevância das estruturas políticas e práticas discursivas que levaram os movimentos feministas essencialistas e construtivistas à elaboração de estratégias diferenciadas, concomitantes às desenvolvidas pelos movimentos LGBTQIA+, ao longo das últimas cinco décadas, mudanças cruciais em relação às demandas operacionais e organizacionais, não somente em torno das lutas pelas desobediências das identidades sexuais e de gêneros, mas também às raciais e anticoloniais.

Enquanto artista/educad(x)r/pesquisad(x)r dissidente sexual, interessa-me em como os imaginários, as práticas corporais e as representações operam mutações e intervenções nos corpos, em atos que produzem efeitos de estranhamentos, inferiorizações e monstruosidades, questionando o “normal” e a sua padronização, quando trata-se dos direitos de minorias. E ao falar em minorias refiro-me aos fluxos políticos que estão à margem dos padrões sociais e culturais, estabelecidos por um ideário racista, sexista e classista. E ao romper com uma lógica associada ao capital, as minorias rompem com um planejamento de controle do desejo e dos corpos.

Os movimentos não-binários e de dissidências sexuais - que abraçam e ultrapassam a alcunha do *queer* - são o transbordamento das transgressões, dos excessos, dos dissensos e dos desvios que a *sexopolítica* não consegue abarcar. São os “anormais”, que ao longe de serem a

negação, são a produção do excedente da produção pós-fordista. Com ênfase nas políticas das diferenças e nos agenciamentos geopolíticos, se contrapõem às perspectivas de lutas fundamentadas em identidades, quebrando com os anteriores modelos de padrões de liberação gay, lesbo-feministas e calcados na assimetria de diferenças sexuais heterocentradas.

Hija de Perra, travesti, artista cênica e ativista social chilena pelos direitos das mulheres e das minorias sexuais, em *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma* (2015), explicita pelas agendas políticas e conceituais, como (ainda) aceitamos as retóricas e conceitualizações vindas dos mercados de produção de conhecimentos do Norte global, sem ao menos indagarmos como essas tensões ocorrem e, muito menos, em dialogar e questionar as premissas que as tornam movimentos unificadores de desejos tão diversos e múltiplos:

Hoje falo situada geograficamente no Sul, mas muitas vezes parece que me valido falando a partir do Norte, como seguindo um pensamento que nos guia a matriz do dominador. Refiro-me com isto a como os novos saberes de gênero se acumulam de repente em nossos limites territoriais e nos enquadram com novas etiquetas para fomentar e entender o exercício da existência e suas diferenças sexuais. Assim, hoje em dia os do Norte nos indicam uma nova leitura para compreender o que já existia em nossas terras...
Sim! A cultura da viadagem sempre existiu dentro de nossos limites, mas não se havia focado sob um olhar que unisse esses fatos como matéria de luta ao modo de uma tropa ou um movimento no sentido do percurso histórico das novas identidades sexuais e suas manifestações socioculturais implícitas. (Perra, 2015: 2)

Ao se referir, mais especificamente, à Teoria *Queer* e seu cabedal de categorias, Perra contesta o lugar de fala e de escutas das teorias que tentam nomear algo que já está a acontecer em suas multiplicidades, e a tentativa de encaixotar vivências e formas de existir dentro de tais teorizações que pudessem abarcá-las ou mesmo reduzi-las. Aqui, cabe minha cumplicidade e afinidade ideológica com o pensamento de Perra, ao sugerir de forma crítica, que as colonialidades de gênero operam também dentro das próprias teorias sexuais de cunho emancipatório:

Parece que tudo o que tínhamos feito no passado, atualmente se amotina e se harmoniza dentro do que São Foucault descrevia em seus anos na História da Sexualidade, e que mesclado com os anos de maravilhoso feminismo, finalmente acabam no que Santa Butler inscreveu como *queer*.
Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como *queer* e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provém do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achincalhada como minoritária. (Perra, 2015: 3)

Nas esferas de modos de produção de subjetividades na América Latina, proponho o encontro com escopos teóricos e epistemológicos de narrativas auto-etnográficas que contribuam para o alargamento dos desvios e excessos, em uma cartografia que questione as geopolíticas das identidades sexuais e suas desobediências. Como problematizar a vulnerabilidade da minha própria existência? Para isso, duas categorias são fundantes ao me referir às ações dominantes e aos espaços de ocupação e circulação das minorias: a hegemonia e o subalternx.

Por hegemonia compreendo, de acordo com o *Dicionário da Crítica Feminista* (2005: 90), a supremacia cultural, econômica e ideológica estabelecida e mantida por aqueles que promovem e detêm posições de privilégios e autoridades de uma dada classe social ou grupo social.

O desenvolvimento deste conceito por Antonio Gramsci referiu-se, principalmente, às estratégias da hegemonia em relação aos mecanismos de poder. O filósofo italiano argumenta que as relações sociais são também relações de poder, e qualquer mudança social somente seria possível se houvesse a consciência dos modos de opressão hegemônicos e dominantes exercidos sobre os grupos subalternos. “A hegemonia pressupõe sempre o encontro de identidades diferentes (seja de acordo com a classe, o sexo ou a etnia, por exemplo), sendo que uma domina a(s) outra(s)”. (2005: 91).

Na crítica ao projeto colonial/moderno, a hegemonia é o princípio que organiza, hierarquicamente, os discursos que promovem as diferenças de raça, inferiorizando povos, conhecimentos e formas de vidas, colocando o padrão cultural e político europeu como modelo de progresso universal, por meio da racionalidade. As oposições e as revisões dos discursos coloniais e, sobretudo, as fragmentações dos impactos políticos e culturais dos impérios, tornam visíveis outras culturas e diferentes encontros/confrontos nas fraturas coloniais, revelando as formas de resistir e de viver dos grupos subalternizados.

Para os feminismos, a cumplicidade do patriarcado com os discursos hegemônicos tem sido ostensivamente combatida, por compreenderem que o patriarcado opera ao apresentar e reafirmar uma série de preconceitos e atos misóginos e LGBTQIA+fóbicos, reiterando e consentindo práticas sociais injustas e injustificáveis. Ao quebrar os modelos universais e essencialistas em relação às identidades sexuais, se reduz os efeitos de um discurso hegemônico, “daí a necessidade de sublinhar a parcialidade e o provisional em qualquer sistema de conhecimento, pois a percepção de uma situação concreta depende sempre de um contexto e da posição que o sujeito nele ocupa”. (2005: 92)

Em relação ao subalterno, conceito também cunhado por Antonio Gramsci, encontro na estratégia de adaptação e inserção da condição geopolítica, o uso que a crítica e teórica indiana, Gayatri Chakravorty Spivak, faz acerca da subalternidade em alguns de seus escritos.

Spivak critica a falta de contextualizações macropolíticas dos intelectuais de esquerda do Ocidente, quando estes assumem posições em nome de grupos ou indivíduos desfavorecidos socialmente, deixando de exercer uma crítica às suas próprias condições privilegiadas pelas geopolíticas que ocupam como produtores de conhecimento, em discursos que utilizam, em diversas ocasiões, categorias universalizantes.

Compreendo o conceito que tem constantemente se ampliado em discussão e, desta forma, penso que a subalternidade é uma posição de inferiorização de um grupo social ou indivíduo, ocasionado por situações de subjugação e exclusão, derivadas de questões relacionadas à classe, raça, sexo, faixa etária, religião, nacionalidade etc. Para Spivak, a grande questão está, justamente, na legitimidade da representação do *Outro*, enquanto subjetividade subalterna, na medida em que toda a produção de conhecimento ocidental sempre colocou o *Outro* na posição de matéria prima/objeto de estudos para suas comprovações científicas e análises filosóficas ou teológicas.

Cabe aqui assinalar que a própria autora faz uma autocrítica ao se questionar sobre o seu direito de falar pelos subalternos, pela sua posição de privilégios, tendo tido a oportunidade de estudar nos Estados Unidos da América e exercer cargos de docência em Universidades do Norte global. As tensões são múltiplas e complexas. Ao pensar e se posicionar sobre quem pode representar os subalternos, sem que as suas representações sejam negadas e transferidas para quem tem o poder da fala, Spivak também critica as minorias criadas para servirem de padrão homogeneizador à representação subalterna, sendo que estas estão acessando as culturas ocidentais e centros de produção de conhecimentos globais, resultando em assimetrias de poder e contribuindo para reforçar as formas de exclusão.

Spivak também questiona as posições adotadas pelas elites nacionalistas, no uso das memórias sociais para reiterar e reafirmar os discursos hegemônicos ocidentais globais e introjetar nas culturas locais, silenciamentos de suas narrativas e histórias de vida, principalmente, quando os governos das elites locais, após as independências, importaram as mesmas estruturas institucionais modernas e seus regimes de governança e legitimidade político-social.

Ao trazer o debate em torno do poder de fala, quem o tem e para quem é negado, Spivak evidencia que não existe fala sem escuta, mostrando que o posicionamento ético pauta todas as discussões teóricas. E, por isso mesmo, percebo o compromisso e a responsabilidade assumidos pela autora, quando esta coloca a questão aos intelectuais de esquerda ocidentais e a todos os produtores de conhecimentos, no que concerne representar e falar em nome dos subalternos.

Não há como se eximir desta questão que possui muitos desdobramentos: se por um lado falar pelos subalternos é uma forma de se apropriar de suas vivências, conhecimentos e formas de existir; por outro, ficar calado é permitir e se posicionar em um enquadramento que promove exclusões, onde os privilégios determinam quem tem a voz e quem pode escutar para obtenção de seus próprios benefícios.

Adriana Bebiano, professora feminista portuguesa, em *Gayatri Chakravorty Spivak: a teoria como prática de vida* (2014), aponta o “antiessencialismo da autora militante” e estabelece um diálogo com seu pensamento na tentativa de não normalizar e aprisionar o próprio conceito de “subalterno” - por sua posição ética e política de combate à hegemonia - nas fendas do que a representação, balizada em hierarquias ontológico-existenciais, determinam nos agenciamentos de subalternidades e (re)conhecimentos de subjetividades:

O que define alguém como “subalterno” não é a pertença a uma raça ou etnia, a sua geografia ou história de origem, mas muito mais a sua posição presente na geopolítica global e, a uma escala mais local, a posição de classe, ou lugar que detém - que lhe é atribuído - numa hierarquia social que é sempre marcada pela economia. (Bebiano, 2014: 383)

Os artefatos artístico-educacionais não estão fora desta engrenagem imposta pela matriz de poder colonial/moderno. Os mais diversos eventos, ações e acontecimentos que podem ser enquadrados e reconhecidos como arte da performance também passam por processos de subalternização, visto que os referenciais que autorizam tal enquadramento, se constroem a partir das posições geopolíticas de uma produção cultural e econômica global, auferindo para si legitimidade de pertencimento, inovação, autoria e lugar de fala.

A grande questão que faço a mim mesmo é como posso viabilizar práticas artísticas participadas como performance para interagir e intervir nas agendas políticas que me interessam, principalmente, as artístico-educacionais de dissidências sexuais e desobediências anticoloniais, que circulam e produzem conhecimentos fronteiriços na América Latina?

Diana Taylor, teórica e professora mexicana/canadense dos estudos da performance e diretora fundadora do Instituto Hemisférico de Performance e Política das Américas, em *O*

Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas (2003), argumenta que os Estudos da Performance podem contribuir para o conhecimento das tradições de performances nas Américas, dado que propiciam repensar as fronteiras disciplinares colocadas desde o séc. XIX. Por sua vez, as diversas práticas em performance nas Américas podem auxiliar o campo teórico dos Estudos da Performance na ampliação do seu âmbito de análise e inserção crítica, sobretudo, no cuidado da contextualização e dos percursos históricos.

Na América Latina, atualmente, quando se fala em performance, logo se associa às artes, principalmente, às artes que passaram a ser denominadas de arte da performance. O uso do termo em inglês para designar tais práticas artísticas gera conflitos na medida em que pode representar um neocolonialismo epistêmico, no mesmo sentido colocado por mim na *Apresentação* em relação à Teoria *Queer*.

Na *Introducción - Performance, teoría y práctica* - em *Estudios Avanzados en Performance* (2011), a própria Taylor salienta o ideário ou senso comum acerca do que se compreende quando nos referimos à performance:

Para muchos, performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sessenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. (...) El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance antiinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática. El performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo. (Taylor, 2011: 8)

Como estamos a lidar com grupos, posições de poder, determinação histórica e geopolítica na produção de saberes e na consolidação de fazeres artísticos e estéticos a serem defendidos e apropriados, muitxs autorxs - como Roselee Goldberg, Jorge Glusberg, Hans-Thies Lehmann entre outrxs - indicam o surgimento do que compreendemos por arte da performance a partir das proposições realizadas pelas vanguardas históricas europeias, ocorridas no início do séc. XX.

As produções ligadas, principalmente, ao Dadaísmo e ao Surrealismo seriam o grande berço fecundo por onde ações se contrapunham às práticas artísticas clássicas e elitistas, de cunho burguês liberal, propiciando outras formas de reivindicação e organização em arte, ou mesmo práticas não-artísticas (como os dadaístas se referiam às suas produções), voltadas para o

questionamento da criação em arte e dos mercados culturais que definiam o que poderia ser - ou não - considerado artístico:

Según determinadas historias de la disciplina, el arte del performance es un producto vanguardista cuyos orígenes están en Europa y los Estados Unidos, el resto del mundo tendrá sus prácticas artísticas, pero son otras. Los rituales de curación y posesión del cuerpo afro-ameríndio que inspiraron a los vanguardistas pertenecen, según esos autores, al mundo primitivo, no al repertorio de performances culturales. (Taylor, 2011: 18)

Os Estudos da Performance e o seu desenvolvimento histórico refletem a conjunção desta pseudo-origem da arte da performance nas vanguardas, acompanhados principalmente de pesquisadores e teóricxs ocidentais que vieram nas décadas seguintes, reiterando tais agendas geopolíticas.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo se vê dividido em dois blocos econômicos, e com isso uma nova ordem social e cultural se organiza. A consciência política e o ativismo se mostravam cada vez mais necessários e a diferença de classes não era a única luta em pauta, não sendo mais possível ocultar todas as outras normas introjetadas pela matriz de poder colonial/moderno.

Com as guerras das décadas seguintes, os exilados e os fluxos migratórios pelo mundo afora, os processos de pós-colonização, o movimento feminista, o movimento negro e suas lutas por reconhecimento, as questões que recaem sobre a liberação sexual, os conflitos e os direitos exigidos para as identidades sexuais desobedientes à norma, os próprios questionamentos de muitos dissidentes das vanguardas históricas, as situações econômicas dos países ainda denominados de Terceiro Mundo, as lutas pelos direitos civis, pelos direitos humanos das minorias subalternizadas etc., fizeram com que alguns artistas trouxessem para a construção de suas cenas as pluralidades e contradições de discursos e práticas corporais.

As ditaduras na América Latina foram tratadas e incentivadas pelos acordos entre as elites locais e as forças militares e secretas norte-americanas, como o Golpe Militar no Brasil em 1964, o do Chile em 1973 e o da Argentina em 1976, para ficar apenas em alguns exemplos. Taylor indaga como os Estudos da Performance podem contribuir para desestabilizar os Estudos Latino-Americanos que surgiram neste período, justamente, “como um resultado dos esforços do governo dos Estados Unidos durante a Guerra Fria para melhorar a “inteligência”, competência linguística e influências em países situados ao Sul”. (Taylor, 2003:19).

Os Estudos Latino-Americanos constituídos nos EUA mantêm a dicotomia Norte-Sul, impedindo um aprofundamento nas dinâmicas sociais e culturais interligadas entre as Américas do Sul, Central e Norte, no que Taylor propõe expandir com os Estudos Hemisféricos: “esses estudos nos permitem também conectar as histórias de conquista, colonização, escravidão, direitos indígenas, imperialismo, migração e globalização (para citar apenas algumas questões) através das Américas”. (Taylor, 2003: 20)

Os Estudos da Performance surgem nos anos de 1960, numa conjunção entre a Antropologia, a Linguística, os Estudos Teatrais e as Artes Visuais, e refletem em um primeiro momento, uma posição anglo-saxã predominante de produção inglesa, do chamado Primeiro Mundo. Apesar desta posição ocidental, os Estudos da Performance, ao longo do tempo, e com a colaboração de pesquisadores, teóricxs e artistas que circulam e produzem por entre as fraturas e diferenças epistemológicas, passaram a promover uma agenda atenta às alteridades, ao espaço entre as disciplinas, às colonialidades etc.

Um dos meus interesses, nesta pesquisa, reside em como construir teoria/prática de eventos artísticos/educacionais reconhecidos como arte da performance através de uma produção crítica pelos conhecimentos e cosmovisões dos subalternxs, problematizando as hierarquias sexuais, raciais, epistêmicas, linguísticas, classistas e espirituais impostas pela matriz de poder colonial/moderno e, nisso está incluso, as posições que tornaram os Estudos da Performance estadunidenses hegemônicos nesta área.

Atualmente, transito em redes de artistas, pesquisadores e teóricxs interessados nos entrelaçamentos de campos, em como podemos desestabilizar as imposições geopolíticas e colapsar campos de estudos e práticas que se situam (ainda) separadamente, e tendem a construir uma visão unívoca das condições de produção e transmissão de conhecimentos em performance fora de um eixo ocidental hegemônico EUA-Europa. Aqui não cabe simplesmente revisar e se associar a outras realidades regionais, políticas e linguísticas não-ocidentais. O que está em jogo é a construção de outras narrativas e histórias acerca da performance e do que se determina como evento performático.

Taylor compreende as performances - tanto as construídas artisticamente quanto aquelas que fazem parte dos processos culturais, sociais, econômicos e políticos - como espaços de transmissão de conhecimentos e acessos às memórias sociais; como práticas incorporadas de conhecimentos que evidenciam os excessos e transbordamentos dos corpxs, e tomam posições nas dinâmicas das identidades culturais das sociedades letradas, semi-letradas e digitais. O

conhecimento incorporado está além da cultura da escrita, que se tornou a avaliadora de qualquer existência e formas de conceber e organizar a vida.

As performances têm manipulado e ampliado a incorporação, fazendo com que questionemos os limites do corpo e das formas tradicionais de incorporação, convidando-nos a reformular os lugares da “presença” e do “efêmero”. Tudo o que se entende por corpo e como este corpo conhece e se situa, não é simplesmente um instrumento de algo alheio a ele, mas uma “inteligência ativa” epistemológica, política e estética.

Em relação às performances como sistemas complexos de transmissão e produção de conhecimentos incorporados, podemos, por exemplo, pensar e examinar várias formas com as quais os agrupamentos sociais marginalizados e subalternizados se organizam em termos alimentares, sexuais, espirituais ou políticos (como os indígenas, as regiões quilombolas, comunidades negras e LGBTQIA+, os grupos considerados como doentes mentais, com incapacidades físicas, lares de idosos etc.). Ainda podemos pensar como a tecnologia trouxe outras formas de se conhecer, inclusive reorganizando o próprio estatuto balizador da escrita em um corpo que se redimensiona pelos meios digitais.

Nesta pesquisa em teorias/práticas artísticas participadas como performance, o conhecimento incorporado é crucial, na medida em que as dimensões dadas às minhas cenas constituem lentes metodológicas em um processo de arte e educação que fomenta a construção de eventos performáticos, por meio de posições subalternizadas de dissidências sexuais e de desobediências anticoloniais. Taylor atenta para algumas questões relevantes sobre os conhecimentos incorporados nas Américas:

A circulação nas Américas inclui o tráfico militar de pessoas, armas, drogas, “inteligência”, e conhecimento técnico. Inclui as indústrias culturais: televisão, cinema, música. Inclui também práticas associadas a línguas, práticas religiosas, comida, estilo e performances incorporadas. Se, contudo, formos reorientar os modelos como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas, com ênfase disciplinar e documentos literários e históricos, para olhar através de lentes de comportamentos performatizados, incorporados, o que saberíamos agora que não sabemos? De quem seriam as lutas, memórias e histórias que se tornariam visíveis? Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos? (Taylor, 2005: 20)

Para mim, a produção em arte da performance e os seus estudos são, sobretudo, uma questão geopolítica, onde as estratégias de absorção e inferiorização atuam, negociando a produção cultural local não-ocidental, para abarcá-la em sistemas complexos de constituição de

mercados artísticos globais. Para Taylor a “performance existe desde que existem pessoas, embora o campo de estudos em sua forma atual seja relativamente recente”. (2005: 39).

Mediante esta posição, combato qualquer tentativa de tornar o campo dos Estudos da Performance ahistórico e anti-histórico, por mais que defendam alguns pesquisadores, artistas e teóricxs, em uma pretensa busca pela autenticidade e originalidade das produções que criam e analisam, através do uso de suas supremacias econômicas, políticas e epistêmicas. Por isso, impõe-se a necessidade de uma constante revisão de metodologias em meio ao encontro/confronto - nas diversas e múltiplas fraturas e diferenças - com outras realidades regionais, raciais, linguísticas, sexuais, classistas etc. para a construção de uma possível *epistemologia de fronteira* em performance e pedagogia.

Da mesma forma dos Estudos da Performance e da arte da performance, a educação também é atravessada por entrelaçamentos de teorias e práticas enunciadas por questões políticas, culturais e ideológicas. Os sistemas educacionais estão organizados, em sua maioria, para satisfazer os interesses dos grupos dominantes, estruturados por valores tradicionais e (neo)liberais que polarizam e setorizam os conhecimentos e os espaços de ensino-aprendizagem em formais e não-formais.

Esta divisão binária dos espaços de aprendizagem e do comprometimento com uma agenda política repleta de colonialidades estabelece que, por ensino formal, entendamos a organização do ensino em instituições de educação básica (no Brasil refere-se à educação infantil - a partir dos 4 anos - o ensino fundamental e o ensino médio) e o ensino superior. Seus modelos e estruturas são orientadas e fiscalizadas pelo Ministério da Educação ou Órgão equivalente, via as Secretarias Estaduais e Municipais, que regulam e conduzem tais instituições, com premissas unificadoras e diretivas, desde os conteúdos dos conhecimentos, metodologias, administração e direção do universo escolar.

E no outro lado da balança está o ensino não-formal que reúne atividades de cunho independente, mesmo que indiretamente estejam atreladas às Secretarias de Educação, de Cultura e de Esportes. As oficinas, workshops, apresentações, cursos, espetáculos, exposições, conferências, debates se orientam de acordo com as bases que fundamentam as diretrizes das instituições que as contratam ou acolham - privadas ou mantidas com subsídios do poder público - bem como das propostas de cada trabalho específico a ser realizado, fomentando assim, programação artística, cultural e educacional mais diversa que o ensino formal. Os espaços de

atuação são os mais variados, desde o salão paroquial, o clube do bairro, a quadra esportiva, ONG's, associações etc.

Posto isto, reivindico uma expansão destas instâncias de ensino-aprendizagem formais e não-formais, ressaltando aqui como penso a educação ou a pedagogia na esteira do que Paulo Freire, Henry Giroux, Peter McLaren, Augusto Boal, bell hooks, M. Jacqui Alexander, Frantz Fanon e tantos outros elaboraram e realizaram nas suas vivências de possíveis pedagogias críticas antipatriarcais, anticoloniais e anticapitalistas.

M. Jacqui Alexander, educadora feminista caribenha, em *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory and the Sacred* (2005), situa a pedagogia como travessia, visto que os dispositivos geopolíticos de controle devem ser desmontados por ideias e práticas de conhecimentos de si que perpassam o coletivo em formas diversificadas de atuação pedagógica, que abrangem tanto as memórias pessoais, a magia e o sagrado, inerentes aos conhecimentos incorporados, quanto às diferentes estruturas de classe, raça e sexo, para redimensionar os espaços dicotômicos de ensino-aprendizagem, gerados por uma hierarquia de acesso ao saber, que reforça as assimetrias e as exclusões:

I came to understand pedagogies in multiple ways: as something given, as inherited; as in breaking through, transgressing, disrupting, displacing, inverting inherited concepts and practices, those psychic, analytic, and organizational methodologies we deploy to know what we believe we know so as to make different conversations and solidarities possible; as both epistemic and ontological Project bound to our beingness and, therefore, akin to Freire's formulation of pedagogy as indispensible methodology. In the respect, *Pedagogies* summons subordinated knowledge that are produced in the context of the practices of marginalizations in order that we might destabilize existing practices of knowing and thus cross the fictive boundaries of exclusion and marginalization. (2005: 7)

Os processos educacionais, a meu ver, se dão em qualquer conjunto ou agrupamento social que se faça por linhas que contenham em si agenciamentos políticos, econômicos, culturais, existenciais e espirituais. Nisto reside que a minha sala de ensaio, a minha sala de aula, os meus espaços de apresentação e os eventos performáticos aqui analisados são espaços constitutivos e constituintes de tensões entre as dimensões artísticas e educacionais. Catherine Walsh em *Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos* (2002), mostra como a pedagogia proposta por Paulo Freire expande uma concepção utilitarista e técnica da educação, argumentando que

la educación no se limitaba o restringía a la educación formal e institucional; más bien se incluía y se extendía ampliamente a los contextos sociales, políticos,

epistémicos y existenciales donde “líderes y pueblos, identificados mutuamente, juntos crean las líneas directivas de su acción [educacional, política y de liberación]” (1974b: 183). Es a la “naturaleza educativa” de los contextos de lucha y la tarea educativa - revolucionaria y críticamente concientizadora - hacia el pensamiento y la intervención, que Freire apuntaba. (Walsh, 2002: 38)

Infelizmente, não foi desta maneira e compreensão expandida que fui apresentado às políticas artístico-educacionais. Sempre adorei participar de todas as atividades que envolvessem, principalmente, teatro e dança na escola e em espaços onde este entrelaçamento de campos - arte/educação - fosse fomentado.

Em setembro no Brasil comemora-se o Dia da Independência. Recordo-me que ao voltar do recesso de inverno, no início de agosto, era o período no qual se escolhia os estudantes que fariam os personagens e o roteiro do “teatrinho” deste episódio de suma importância para o destino e consolidação do Estado-Nação brasileira.

Aos nove anos de idade, em um ensino-aprendizagem em arte orientado pela cópia e reprodução de obras e textos marcados por uma ideologia burguesa liberal, e por metodologias pedagógicas tradicionais que conservam estruturas normativas entre classe social, raça e sexo/gênero, fica complicado ter uma aposta crítica ou mesmo uma tentativa de emancipação dos estudantes perante a proposta de “teatrinho” como efetiva manutenção da ideologia da classe dominante.

Na minha escola primária não existia um professor de artes. A lei que garantiu o ensino de artes nas linguagens específicas da dança, música, teatro e artes visuais somente foi implementada pela Lei de Diretrizes e Bases do Brasil de 1996. Até lá...o ensino de artes, ou melhor, a Educação Artística que havia sido regulamentada pela LDB de 1971 - em pleno regime ditatorial militar (1964 a 1985) - era considerada uma atividade curricular facultativa, onde cada instituição escolar escolhia a linguagem - naquela altura dividiam-se em artes cênicas, música e artes plásticas - e quem seria o professor responsável pelas atividades.

Faço uma ressalva, já que estamos em pleno processo de desmonte da educação básica brasileira, na medida em que os currículos escolares expressam as posições ideológicas dos responsáveis pelas escolhas de seus conteúdos e disciplinas. Em 2016, no Brasil, após o impedimento da Presidenta, eleita democraticamente, por forças políticas conservadoras e setores sociais de posição política de ultradireita, iniciam-se mudanças nas bases de governabilidade e de prioridades sociais, dentre as quais a reforma em curso do ensino médio que, altera novamente, os dispositivos acerca do ensino de artes. Em 2017, o Governo brasileiro retirou a

obrigatoriedade do ensino de artes dos currículos escolares, contribuindo para a precarização e instabilidade da produção teórica e prática desta área.

A mudança entre o professor polivalente, da antiga e extinta formação em Educação Artística para a criação de Licenciaturas específicas nas quatro linguagens - teatro, música, dança e artes visuais - e a formação de educadores especializados em cada linguagem somente ocorreu, efetivamente, no início do séc. XXI, e pelo que estamos vivenciando, será logo desmobilizada.

Eu iniciei meus estudos em uma escola rural em 1987. Andava oito quilômetros a pé para chegar à escola. E ter a possibilidade de fazer um “teatrinho”, naquele contexto, ganhava uma dimensão imensa para mim. Insisto em referir-me como “teatrinho”, dado que era dessa forma que minha professora de língua portuguesa, destinada pela instituição como responsável pelos conhecimentos “artísticos” - até então entendida como mera atividade -, referia-se ao teatro como simples memorização de textos curtos, onde os estudantes decoravam falas e posições em cena, na incumbência da Escola - como um dos *Aparelhos Ideológicos de Estado* - apresentar e reafirmar de uma maneira desprovida de crítica, primordialmente, a naturalização dos fatos históricos pela reiteração das comemorações de datas cívicas e patrióticas: Dia do Índio, Dia da Bandeira, Dia da Árvore, Dia da República, Dia do Fim da Escravidão...

Assim, tive meus primeiros contatos com um ensino de artes na escola voltado para a teatralização de quem e o que deve ser representado, para o desenho a colorir, com seus contornos definidos, *a priori*, pelo mimeógrafo. Que cores utilizo para representar “corretamente” esse “quem”? Quais danças e textos podem mover-se pelo meu corpx na representação das narrativas oficiais?

E naquele ano de 1989 fui escolhido para ser D. Pedro I. Fiquei todo orgulhoso de mim mesmo e prometi que seria *the best*. Meu texto era curto, não exigia muito esforço. Na verdade, só tinha uma fala:

- Independência ou Morte!

Esta é a grande fala da Independência brasileira ou como nos contam e representam as narrativas oficiais. E digo-lhes que a fiz com toda a minha força. Lancei mão da minha espada de papelão, com meu bigode e barba português falsos e... gritei. Gritei tão forte que cuspi na metade da plateia. Afinal, perdigotos de um pretense salvador da Pátria são gotas de esperança no amanhecer de uma futura Nação.

E pela minha intensa e dedicada interpretação fui por três anos consecutivos D. Pedro I. Desembainhei a espada da manipulação representacional da história oficial *brasilis* e acariciei com sutileza a minha e a de cada estudante que ali estava: as nossas colonialidades transpassadas pelos corpxs. As colonialidades se fazem presentes nas escolhas das formas e conteúdos. A estética teatral ocidental não seria esse dualismo, o jogo entre essas duas forças?

A história pode parecer, em um primeiro momento, corriqueira e imagino que muitos tenham vivenciado situações análogas, mas é na cotidianidade que esta pequena história contém em si tanta carga cultural e política, sobretudo, em como a política cultural se faz atuante nas representações de uma alfabetização corporal normativa e compulsória pela educação em arte.

No momento em que as discontinuidades e entrelaçamentos entre as instâncias macropolíticas e micropolíticas são encobertas por uma coerência entre causa/efeito de narrativas hegemônicas de conhecimento, temos ininterruptas desapropriações das diversas existências e modos de viver subalternxs. Quem e como são representadas as subjetividades e vozes nesta narrativa colonial/moderna? E de que forma são descritas, encenadas, cantadas, dançadas e festejadas continuamente?

O som em uníssono que ecoa pelas “margens do Ipiranga” - riacho no qual D. Pedro I teria gritado o fim de dependência político-administrativa entre Brasil e Portugal - abafa e silencia outras vozes, movimentos e ações de lutas por uma Independência que considerasse as dinâmicas sociais e conhecimentos manifestos em uma ampla diversidade de desejos, interesses, organizações políticas, sociais, espirituais etc. O grito de “Independência ou Morte” cessa milhares de vozes, forçando uma simetria na fala, unicidades nas ações e forjando uma falsa escuta entre as formas interseccionais de opressões.

Encenamos todos os anos a cena performática da Independência brasileira para reiterar e aprender no festejo do processo de ensino-aprendizagem em arte e educação - bem elaborados nos conteúdos educacionais e artísticos que informam o que deveria ser aprendido e ensinado em um ensino formal ou não-formal adequados e institucionalizados - a nossa própria subalternidade, no que se refere a quem devemos representar e como esse “quem” representado passa por um processo de lavagem universal das narrativas, no sentido de localizar e demarcar com sua bandeira, a posição de sua ontologia, obliterando o lugar de fala e escuta de outras narrativas de conhecimento e sentidos de mundo.

Narrativas que (re)colonizam a todo o momento nossas vidas e determinam qual a ontologia de sujeito que devemos obedecer e nos identificarmos, e aquelas que devem ser apagadas de nossos imaginários. Aqui o “teatrinho” insere-se na política de práticas corporais e discursivas que utilizam das linguagens artísticas e seus discursos estéticos para legitimar uma fala dominante e impor a escuta sobre quem devemos ser e quem deve ter o domínio do espaço social, político e imaginário em que vivemos.

Cultuamos narrativas oficiais que colocam os discursos e as práticas corporais naturalizadas perante o descontínuo processo que a própria representação - com crise ou sem crise na contemporaneidade ocidental - faz com que nos perguntemos sobre como a arte, na sua insistente repetição, reafirma valores epistemológicos universais e enaltece o trabalho com a cena de forma canônica e tradicional, tentando ainda o artifício da ilusão, ou compactuando com o capital nas vertentes pós-modernas de estética neoliberal, em um dispositivo “natural” de purgação e purificação catárticas das imperfeições e anomalias sociais.

Desta maneira, minhas pesquisas se direcionaram, nos últimos anos, para a performance como dispositivo artístico/pedagógico, dialogando com teorias críticas e sociais da cena, que tratam o evento estético como posicionamento ético e político. E, assim, deparei-me com a pedagogia da performance.

A partir dos anos de 1980, com um enfoque crítico voltado ao utilitarismo que a educação passou a ser fomentada, e em decorrência dos panoramas políticos que o capitalismo global passou a infringi-la, as escolas e as demais instituições promotoras de processos de ensino-aprendizagem se viram transformadas em prestadoras de serviços, tendo por obrigação e definição fornecer competências e habilidades técnicas que pudessem direcionar os estudantes e todos aqueles que as procurassem, para as linhas de produção de grandes corporações e, sobretudo, na construção e formação de contingentes de consumidores.

Elyse Lamm Pineau, professora e teórica estadunidense dos estudos da performance para educação, em *Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva* (2010), critica a visão mecanicista que o ensino de artes se tornou na busca por técnicas que validem as criações artísticas, mapeando os contributos conceituais e práticos da Pedagogia Libertadora e da Pedagogia Crítica, por meio de metodologias e teorias que utilizam a pedagogia da performance e a escrita performativa - já introduzida e discutida na *Apresentação* desta pesquisa como um dos métodos aqui adotados - como uma possibilidade poética de pesquisa e acesso - de forma ética e política - aos repertórios em arte e educação:

A afirmação de que ensinar é uma performance nos parece de pronto auto-evidente e um oxímoro. Como uma expressão coloquial, a metáfora da performance é imediatamente reconhecida por educadores experientes que percebem que um ensino eficaz frequentemente repousa sobre técnicas *teatrais* de ensaio, dramaturgia, improvisação, caracterização, *timing*, presença cênica e crítica. Como alegação teórica, contudo, essa afirmação é problemática, se não polêmica, face às suposições institucionalizadas sobre o propósito da educação e a função dos educadores. (2010: 92)

O encontro entre performance e pedagogia, de alguma forma, já está problematizado na proposta de responsabilidade ética da Pedagogia Libertadora de Paulo Freire, ao pensar o trabalho educacional de forma participativa, onde as identidades dos educadores estão em contágio e construção com as identidades e condições de vidas dos seus educands, em um processo que critica e desestabiliza as hierarquias de conhecimentos, discutindo as desigualdades sociais e as opressões de controle dos corpos, sobretudo, quando propõe que os processos de alfabetização ocorram por meio do próprio contexto político e cultural dos educands.

Com a influência dos estudos que abrangem performances artísticas e sócio-culturais questionando os limites disciplinares e se constituindo como uma lente metodológica que permite analisar quaisquer eventos como sendo performance, a educação também passa a se perguntar sobre as reproduções e os processos de cidadania que são normatizados e reiterados pelos binarismos corpo/mente, homem/mulher, branco/negro, erudito/popular etc. nas esferas públicas.

Pineau argumenta que “a performance reenquadra todo o empreendimento educacional como um conjunto mutável e contínuo de narradores, histórias e performances, mais do que a simples e linear acumulação de competências disciplinares específicas e isoladas”. (Pineau, 2010: 97). Os processos educacionais passam a discutir como práticas e fenômenos, historicamente construídos, acarretam opressões e subalternizações dos corpos que transitam pelas cenas pedagógicas.

Charles Garoian, artista visual e educador estadunidense, descendente de romenos, em *Performance artística como pedagogia da resistência* (2003), discute como uma performance artística tangencia memórias pessoais e histórias culturais em oposição às histórias oficiais e “monumentais”, fazendo com que aconteça uma ruptura do passado, por meio de novas representações, imagens, ideias e ações relevantes para a vida de cada participante no evento performático. De tal modo, o autor “invoca uma prática de oposição parecida com o modo como a *performance* da memória pessoal e história cultural crítica e rompe as formas petrificadas da

cultura monumental e arqueológica, o que eu considero como característica essencial da *performance* artística como pedagogia”. (Garoian, 2010: 63)

Isto resulta em um redesenhar e rabiscar novas rotas para re-apresentar as memórias pessoais como um forte processo de imaginação e recriação de ideias, cosmovisões, formas de existir, mundos e utopias. O espaço liminal da pedagogia da *performance* propicia o enfrentamento dos conteúdos hegemônicos do currículo escolar, e a construção dos eventos artísticos são desafiados pelas múltiplas posições e perspectivas culturais. Garoian argumenta que “a pedagogia como *performance* artística permite este espaço onde os participantes aprendem a romper com a universalidade do historicismo insinuando as suas memórias e histórias culturais como conteúdos significantes no ensino das artes”. (2010: 63)

Há sempre transgressões, já que a pedagogia da *performance* solicita dos participantes intervenções que modifiquem e alterem a construção social de suas vidas, no combate das opressões e formas de subalternização dos corpos: sexual, racial, etária, classista etc. O corpo ainda é, nesta abordagem pedagógica, uma forma de intervir, agir e criar práticas críticas de reconhecimento de subjetividades, usando de rotas físicas e conceituais anticoloniais e de desobediências sexuais, “para expor a memória e história cultural do corpo e examinar e criticar as circunstâncias alienantes do colonialismo, globalização, expatriação, imigração e diáspora.” (2010: 61) Isto evidencia como a pedagogia da *performance* reposiciona os discursos da Pedagogia Crítica e das práticas artísticas que permitem e fomentam a “persistência, resistência e sobrevivência das subjetividades”. (2010: 61)

Em *Performing Pedagogy: Toward an Art of Politics* (1999), Garoian mostra como a *performance* artística é mais uma *performance* dentre tantas outras que constituem o espaço social. Esta possibilidade de criação redireciona a produção cultural e pedagógica, na medida em que admite que os sujeitos produzem, histórica e culturalmente, as suas próprias cenas. O autor explicita que a pedagogia da *performance* incentiva, justamente, as subjetividades flexíveis e críticas a partir de três processos:

1. *objetificação*: a crítica proposta pela *performance* possibilita repensar os processos culturais incorporados, expondo e problematizando suas circunstâncias ocultas e subliminares;

2. *subjetivização*: um processo que possibilita perceber a si mesmo inserido nas dinâmicas das culturas ao criticá-las da perspectiva de suas memórias pessoais e histórias culturais;

3. o entrelaçamento dos dois processos anteriores: há a oportunidade de confrontar as performances inseridas nos processos sociais, ao passo que se percebe os posicionamentos em relação ao campo expandido das histórias culturais. Como xs artistas, educadorxs, pesquisadorxs, educandxs e participantes veem suas produções culturais, nas quais se reconhecem e, ao mesmo tempo, veiculam seus discursos e visões de mundo? Como se relacionam com outras ideias, semelhantes ou díspares, seja na comunidade, na família, no grupo de amigos, no bairro vizinho e na cidade em que vivem?

A pedagogia da performance nos coloca a prerrogativa de sermos criadores e, ao mesmo tempo, críticos de nossas próprias produções culturais. Isto adquire outra significação dado que esta produção e sua crítica não estão em instâncias separadas e dissociadas da prática e da teoria em arte.

Uma pedagogia em arte que traga para a cena teorias e práticas que discutam as políticas culturais e as políticas das diferenças. A pedagogia da performance é uma possibilidade de encontro/confronto de conhecimentos incorporados nos eventos artísticos, deslocando o falocentrismo que se apresenta e tenta nos iludir como única via de criação, análise e crítica em arte, mas que camufla e orienta submissões e hierarquias através das diferenças culturais e geopolíticas.

Eu quero problematizar meus anseios e indagações por meio de um intenso olhar sobre as multivocalidades dos conceitos, representações, práticas corporais e imaginários que constituem as cenas. Quero o posicionamento dx artista, dx educadr, dx educandx, dx teóricx, dx pesquisadr, dxs participantes como vozes e subjetividades flexíveis que atuam e travam descontinuidades de resistências e (re)existências, através de seus corpxs fronteiriçxs.

Em *Na diversidade cultural: uma docência artística* (2001), Sandra Maria Corazza, pedagoga crítica brasileira, sublinha o caráter estético, ético e político de eventos artístico-pedagógicos críticos e desobedientes, pois carregam nas suas intervenções, agentes da História na desnaturalização das construções sociais:

Práticas que desfazem a compreensão, a fala, a visão e a escuta das mesmas coisas, dos mesmos sujeitos, dos mesmos conhecimentos. Desassossegam o sossego dos antigos problemas e das velhas soluções. Estimulam outros modos de ver e ser visto, dizer e ser dito, representar e ser representado. (2001: 5)

É uma possibilidade de construir uma pedagogia em arte que acabe com a dicotomia entre os campos do conhecimento da arte e da educação e, consecutivamente, entre o exercício

do artista e do educadxx. A pedagogia da performance, pelas suas escolhas estéticas e posicionamentos político-culturais, desloca constantemente o fazer/pensar em arte como construção de uma produção artística que questiona ações e atitudes asseguradas pela ideologia dominante, na medida em que desestabiliza padrões estéticos tradicionais e cria artefatos artísticos indissociáveis das questões sociais, políticas, econômicas, culturais e existenciais.

Questões como classe social, raça, gênero, sexualidade, religião, nacionalidade, epistêmicas etc. não podem ser consideradas, simplesmente, como temas dispersos pelos conteúdos programáticos do processo educacional e dos manuais de arte, mas devem ser considerados como constituintes das cenas pedagógicas e artísticas.

E nisto residem os *corpxs sem pregas*: possíveis protocolos de experimentação em arte, estratégias metodológicas artísticas e educacionais, cosmovisões políticas e criativas de uma possível pedagogia em arte do acontecimento performático *ao vivo* e/ou mediado por tecnologias, em eventos que fomentam e incentivam representações, imaginários e práticas corporais de dissidências sexuais e desobediências anticoloniais, por meio de pedagogias críticas da performance.

3. *Coreorgia*: uma proposta crítica-analítica-incorporada em performance e pedagogia

Antes de trazer à baila da escrita os eventos performáticos, atento para como pretendo realizar as articulações teóricas e práticas, criando procedimentos metodológicos amplos e plurivocais para lidar com materiais e formas de conhecimentos tão diversos e, por vezes díspares, em performance e pedagogia.

Os processos criativos ampliam os horizontes conceituais das artes, visto que ao desenvolver um projeto prático/teórico, tenho a possibilidade de expandir a teorização da prática e o exercício da teoria em cena, fazendo com que novas interações apareçam entre o trabalho do artista, do educadxx e do pesquisadxx como produtor de conhecimentos nos agenciamentos que as cenas solicitam em suas demandas sociais e políticas.

Ao envolver um estudo crítico, analítico e de práticas e conhecimentos incorporados em pedagogia e performance e seus desdobramentos políticos e culturais na criação, realização e

análise de eventos performáticos, três aspectos relevantes se mostram, *a priori*, nesta pesquisa teórica/prática:

a) uma se refere às dinâmicas de criação e realização, ligadas às teceduras e às contribuições e mapeamentos de práticas e discursos, e ao acontecimento em si. Relaciona-se com as estruturas discursivas (construção e seleção dos componentes discursivos do roteiro de criação e realização) e as plataformas de trabalho (*ao vivo* e mediadas tecnologicamente). Os espaços dos eventos performáticos e como se dão as relações entre o *performer* e os participantes;

b) a outra recai sobre a análise, que corresponde aos atravessamentos teóricos e práticos na produção artística. Para conseguir circunscrever de onde partem e brotam minhas reflexões, a análise crítica engloba categorias e conceitos, mas também formas incorporadas aos acontecimentos que dançam, transformam e reinventam modos de subjetivação;

c) e por último, a documentação das ações que se constituem em arquivos processuais e vestígios na tentativa de reelaborar pelas escolhas dos suportes utilizados, um alargamento dos próprios dispositivos de registro e reflexão dos artefatos artísticos. Os arquivos que constituem a documentação tornam-se um campo meticuloso para a investigação, no que tange à escolha dos formatos para que o registro de um evento performático seja problematizado enquanto performatividade. As possibilidades dos arquivos diferem para cada acontecimento proposto e desenvolvido, já que ao documentá-los, a própria tentativa de captura amplia seus potenciais de (re)organização da cena, gerando novas narrativas e repertórios. Para isto, utilizo filmagens, fotografias, relatos e depoimentos dos participantes (público e artistas envolvidos), redes sociais, entrevistas/conversas, materiais de divulgação e outros meios que se apresentam pertinentes para a constituição dos arquivos em processo e dos repertórios de cada evento performático.

Todos os arquivos documentais que se referem aos meus eventos performáticos estão distribuídos ao longo dos capítulos como estratégia performática que pretende acionar os repertórios dos corpxs em performance, agora, por meio da escrita. Incluo, também, no decorrer dos capítulos, outras referências artísticas participadas como arte da performance, nas quais localizo as posições geopolíticas dos artistas e de suas criações. Optei por deslocar os arquivos sem, necessariamente, reproduzir uma lógica causa/efeito dos eventos performáticos realizados por mim, neste estudo, na medida em que os agenciamentos ocorrem, a meu ver, pelos cruzamentos de saberes incorporados entre as instâncias de criação, análise e documentação.

Posto isto, proponho um procedimento que ora denomino de *coreorgia*, onde tento (re)encenar as percepções e vivências de cinco eventos performáticos realizados no âmbito desta pesquisa, em que os considero como bolhas de contágio, que podem infectar, destruir e transmutar a representação de uma política de corpo-objeto, pautada pelos parâmetros hegemônicos e normativos de conhecimento.

Coreorgia se refere aos procedimentos inventados para uma análise de materiais performáticos, que encontra na relação com a coreografia, a mistura de *corpus* teóricos e práticos em descontinuidades. Ao colapsar os seus contornos e enquadres, nos entrelaçamentos de conceitos, dispositivos e práticas em pedagogia e performance, desejo uma intervenção analítica-histórica que atente também para os conhecimentos incorporados constituintes dos eventos performáticos aqui mobilizados.

André Lepecki, escritor e teórico brasileiro dos estudos da performance, da dança e dramaturgia, em *Coreopolítica e Coreopolícia* (2012), aborda a coreografia como “prática política teórica que mapeia, de modo incisivo, performances de mobilidade e mobilização em cenários urbanos de contestação”. (2012: 42) A mobilidade e a mobilização como espaço de criação coletiva ocorrem em uma *coreorgia* como instância crítica de corpuxs coreografados pelas ingerências das políticas normativas do sistema sexo/gênero e arte/educação colonial/moderno, e como estes mesmos corpuxs fronteiraixs coreografam desobediências nas resistências e combates às estruturas hegemônicas de pensamento.

A *coreorgia* entra em contato com as *coreopolíticas* dos *corpuxs sem pregas* para fomentar uma teoria/prática social da cena em convivialidades, onde teoria e prática não estão dicotomizadas pelas premissas de objetificação do estudo e da pesquisa distanciada em arte, mas estão convocando as rachaduras conceituais e corpóreas das produções performáticas nos campos da pedagogia e da performance:

Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predeterminadas como corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. A rachadura já é o chão, já é o lugar, e é com sua parceria que podemos agir o desejo de uma outra vida, de uma outra *pólis*, de uma outra política - de uma *coisa* outra, pois a arte e a política, na sua fusão coconstitutiva, nos relembram que há tudo ainda a ser visto, sim; há tudo ainda a ser percebido, sim; tudo ainda a ser dançado. (Lepecki, 2012: 57)

No início destas *Abertura(S)* compartilhei as imagens distorcidas que pululavam por detrás do espelho que ficava na sala da casa em que nasci e cresci, no interior de São Paulo, Brasil. E

recordei as rachaduras que me mostravam pré-coreografias, que omitiam em seus atraentes movimentos, agitações que não levariam a nenhuma mudança de fato, mas, pelo contrário, faziam-me bailar aos sons das normas e impunham-me a sua condição de existência dominante no que eu deveria encenar e reiterar, enquanto homem, masculinidade, branquitude e burguesia.

As rachaduras que emergem deste chão - desta escrita, do meu corpx, dos eventos performáticos - não reivindicam as suas diferenças ou estranhezas, por se constituírem em uma vivência à sombra das condições de normatividades. As rachaduras foram e - ainda são - minha posição assumida que discorda e combate as práticas e discursos que legitimam o cisheterocapitalismo - que me convocam a referendar as suas agendas de marginalização e opressões.

Por não compactuar com as condições de privilégios de homem *vis* branco, hetero e classe média, faço multiplicar as fissuras por detrás do espelho, estilhaçando-as em subjetividades flexíveis e dissidentes. Faço inundar e imundar a minha existência em rachaduras que solicitam outras representações e formas de existir anticoloniais, que coreografam imaginários sexuais desobedientes, onde tudo ainda pode ser dançado, cantado e colapsado, ao mesmo tempo, que é criado e (re)inventado.

O chão é este - e é aqui e agora - uma *coreorgia* das minhas/nossas rachaduras, *corpxs sem pregas* que “nomeia(m) não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia(m) igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política”. (Lepecki, 2012: 47)

1

Desire Borders

convivialidades performáticas de corpxs transficcionais

Colha um pé de couve e dois repolhos. Embrulhe-os. Faça as malas e atravesse a fronteira. Tá na hora. (Hilda Hilst, em *Pequenas sugestões e receitas de espanto antitédio para senhores e donas de casa durante o Carnaval*, 1993)

Artistas, pesquisadorxs e teóricxs tentam circunscrever aos seus modos e de acordo com suas práticas e afinidades ideológicas, os espaços de atuação e circulação dos estudos sobre performance ou artes performáticas, e suas implicações epistemológicas nas possíveis reflexões e efeitos em termos sociais, políticos, históricos, culturais e existenciais. Trata-se de um tropo teórico extenso, com grande multiplicidade de intervenções, que se encontra e se confronta com uma quantidade também alargada de práticas culturais; estes estudos surgem ainda com o desafio de relacionar os aspectos políticos com os artísticos e os econômicos.

Nesta conjuntura, as posições geopolíticas em que as teorias e práticas são desenvolvidas, organizadas e distribuídas pelos centros de produção de conhecimentos e pelos mercados que localizam e determinam a produção em arte global ou local desenvolvem cartografias que passam a identificar o que seria considerado performance. O primeiro departamento de estudos nesta área de investigação se deu na Universidade de Nova Iorque, no início da década de 1980: os *Estudos da Performance*, denominação dada por pesquisadorxs desde os anos de 1960 - dentre os quais destaco Richard Schechner e Victor Turner - passaram a exercer uma posição hegemônica na legitimação da produção performativa no Ocidente - e também em espaços não-ocidentais - em um processo que, a meu ver, pode se configurar como uma neocolonização epistêmica.

Richard Schechner, diretor de teatro, professor e membro fundador dos estudos da performance estadunidenses, em *Restauración de la conducta* (2000), propõe que sua teoria da performance seja tanto uma lente metodológica como uma rede epistêmica. A performance funcionaria como atos de transferências que transmitem memórias, saberes, sentidos de mundo por meio de ações e comportamentos restaurados. Assim, tudo que passa a ser identificado como performance se constitui, em um primeiro momento, objeto de análise dos Estudos da

Performance. Como lente metodológica inclui na “conducta restaurada” os rituais, as performances cotidianas, os fazeres artísticos, as cenas familiares, o teatro, a dança, etc.:

De hecho, la conducta restaurada es la característica principal del performance; los practicantes de todas esas artes, ritos y procedimientos curativos asumen que algunas conductas – secuencias organizadas de sucesos, acciones programadas, textos conocidos, movimientos pautados – existen independientemente de los actores que las realizan. Debido a ellos las secuencias de conducta pueden ser almacenadas, transmitidas, manipuladas y transformadas; los actores entran en contacto con ellas, las recobran, recuerdan o, incluso, las inventan y luego vuelven a comportarse según los parámetros, ya siendo absorbidos (al representar el papel, al entrar en transe) o ya coexistiendo con ellas (el *verfremdungseffekt* de Brecht). (Schechner, 2011: 36)

A rede epistêmica funcionaria a partir das interações dos efeitos sociais, políticos e culturais que permitem analisar tal evento como performance. Tudo passa a ser tratado como performance, na medida em que qualquer evento ou ação pode ser compreendida como um fenômeno construído, onde os modelos de comportamentos são internalizados e apropriados pelos processos de reiteração da conduta. Ao serem vistos como uma encenação, os atos de repetição incidem e restauram através de comportamentos incorporados e (con)formam nos corpos os aspectos sociais, econômicos e culturais.

Em *Estudios Avanzados en Performance* (2011), Diana Taylor reforça que os Estudos da Performance estadunidenses sofreram influências e carregam as premissas conceituais de alguns campos de conhecimento. Tais contribuições exerceram determinadas valorizações epistêmicas, ao passo que, também, propiciaram invisibilidades de outras teorias, práticas e produção de saberes, evidenciados pela autora em três vertentes:

1. Da linguística: pensadores como J. Austin, J. Searle e Ferdinand de Saussure começaram a problematizar, na segunda metade do séc. XX, a função performativa da comunicação. O uso da língua como ato cultural, entendendo-a como algo criativo que grupos sociais inventam, tanto como formas de enunciação, mas também como formas de expressão. O caráter performativo da fala, proposto por J. Austin instigou, inclusive, investidas filosóficas, como as de J. Derrida em torno da escritura (“écriture”), da diferença e da citacionalidade, e da própria Judith Butcher que derivará suas análises da construção do gênero a partir de como a materialização do sexo no corpo já se encontra reiterada nos atos de fala que normalizam as condutas e determinam a inteligibilidade dos corpos que irão importar socialmente. Como sintetiza Taylor: “los estudios del performance como esta corriente lingüística (...) se dedicaron a reconocer la creatividad de los usos del habla,

es decir, no sólo las instancias formales de enunciación, sino también sus formas particulares de expresión”. (Taylor, 2011: 16)

2. Da Antropologia: tenta-se romper com as noções normativas impostas pelos estudos antropológicos ortodoxos - produzidos no Norte e de matriz eurocêntrica -, na medida em que passam a negar a visão colonialista em que a pesquisa etnográfica sempre se pautou em examinar os comportamentos dos não-ocidentais. Victor Turner, antropólogo escocês, juntamente com Schechner - nos anos de 1960 - trabalha nas relações que entrecruzam a antropologia e o teatro, principalmente no que tange as aproximações dos dramas sociais com os rituais teatrais. Os autores evidenciam que os indivíduos ou atores sociais encenam as suas próprias vidas e dramas, fazendo com que as regras das sociedades sejam vistas como acordos sempre construídos e negociados, trazendo para as esferas públicas a ruptura, a transição e a reorganização dos espaços, dos grupos sociais e dos indivíduos por meio de situações e experiências liminares. Atente-se à interrogação de Taylor: “Como podemos analizar las maneras en que las personas se organizan si no consideramos el modo en que escogen entre diferentes opciones, como manejan sus tiempos, y como se autopresentan ante otros (el yo como ser social)?” (Taylor, 2011: 17)
3. Dos estudos teatrais e das artes visuais: carregam algumas ideias das vanguardas históricas europeias que valorizam a originalidade, a transgressão e o autêntico. Assim, acabaram se relacionando também com algumas formas colonialistas, em que os artistas e as produções de vanguardas usaram das culturas do Outro (ainda) como matéria-prima a dar suporte para a invenção de algo “novo e original” no Ocidente. As práticas artísticas que hoje são convencionadas como performance (*happenings, body art, fluxus, akion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage* entre outras tantas denominações) provém não somente das experimentações nos campos das artes realizadas no Ocidente, mas também de tradições performáticas anteriores presentes nas organizações culturais e sociais não-ocidentais, como por exemplo, o acesso aos adornos e pinturas dos corpos indígenas e às práticas ritualísticas afro-ameríndias que tanto influenciaram os vanguardistas. Neste sentido, Taylor ressalta um panorama específico em que parte dos Estudos da Performance pautou suas primeiras incursões analíticas ainda em torno da busca da autenticidade e da originalidade:

Por ejemplo, en 1969, Michael Kirby, miembro fundador del Departamento de Estudios del Performance que se crearía en la Universidad de Nueva York en 1980, afirmó que “el teatro ambiental (*environmental theater*) es una creación reciente asociada a la vanguardia, aunque que admite que hay ejemplos desde

el teatro griego en adelante que pueden ser catalogados bajo el mismo término. Declaraciones como las de Kirby, a fines de los sessenta representan la obsesión por lo nuevo que caracterizó al período, que olvida y ignora aquellas prácticas que lo precedieron. (Taylor, 2011: 18)

Schechner e Taylor ressaltam o conhecimento incorporado, já assinalado no capítulo *Abertura(S)*, e que o retomo no capítulo 5 - *Tran(S)arau* acerca das questões que permeiam o arquivo e o repertório em performance. Para ambos, tudo o que se entende por corpx e como este corpx conhece e se situa, não é simplesmente um instrumento de algo alheio a ele, mas uma “inteligência ativa” epistemológica, política e estética. Assim, o fundamento primeiro dos Estudos da Performance é *não ter fundamento*, propiciando que as produções teóricas e práticas possam ser revistas e desmontadas a todo o momento. Schechner reforça que as performances artísticas irrompem das falhas que os sistemas de comunicação social e político criam. São essas falhas nos agenciamentos entre culturas, sexualidades, raças, nacionalidades, religiões, rituais etc., que provocam os intercâmbios conceituais e práticos entre os corpxs em performance e os seus estudos.

Partindo desta proposição em que as falhas nos agenciamentos e nos sistemas de comunicação criam convergências para análises performativas, evoco, então, a pluralidade das histórias e vozes da performance e seus estudos, derivadas de contextos históricos e geopolíticos diversos. Se os estudos realizados de práticas artísticas e culturais participadas como performance carregam possibilidades de pensar o *entre* das funções, o que ficou de fora e não foi classificado, ou se foi, como se deu tal classificação, o que problematizo, aqui, tem relação com dois aspectos acerca da produção de conhecimentos em performance: 1. a posição que a objetividade da construção de conhecimento assume perante estes objetos performáticos de análise; 2. o deslocamento estratégico analítico e incorporado, no qual as tensões geopolíticas da produção performática ocorrem entre o global e o local;

Eleonora Fabião, artista da performance e professora brasileira, em *Performance e Teatro: poéticas políticas da cena contemporânea* (2009), ao falar sobre a performance defende que defini-la não deveria ser o foco, mas torna-se fundamental dialogar sobre as suas estratégias de indefinição que, e através de zonas de convergências liminares, pode-se chegar a questões pertinentes acerca da performance como construtora e agenciamento de conhecimentos.

A produção e a escrita em performance se tornaram lugares propícios para diversas análises sociais, políticas e culturais, e a cada dia mais aumentam as pluriversalidades em discutir, questionar os processos performáticos que ocorrem na arte e no cotidiano e como se engendram

politicamente nos corpxs, alastrando interfaces de trocas acadêmicas e artísticas, em direção a um atravessamento de fronteiras que o próprio campo solicita. Há um esforço de pensar as diversas práticas da performance como transmissões diversificadas de conhecimentos, conhecimentos diferenciados e incorporados, atentados por Fabião nestas indagações:

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política). (Fabião, 2009: 238)

A própria consolidação da performance como campo de estudos na América Latina acontece por meio das interações transculturais, sustentadas por relações de poder e saber de geopolíticas ainda marcadas por colonialidades dos padrões sociais, culturais e econômicos entre as produções do Sul e do Norte; está é uma dicotomia que ainda persiste, mas que ganha novos contornos e dinâmicas nas reconfigurações de lutas e resistências nas fraturas coloniais/moderna, no reconhecimento de *epistemologia de fronteira* e no surgimento de novos agenciamentos conceituais. Assim, sugiro que o termo “performance” e como este se desenvolve, muda de acordo com o seu lugar institucional, disciplinar, cultural e pessoal.

Em *Performance y globalización* (2011), Jon Mckenzie, teórico da performance e artista multimídia e transdisciplinar norte-americano, apresenta outra dimensão da relação entre os processos contemporâneos em arte e os efeitos do poder da globalização sobre a produção performática. Os conceitos e práticas elaborados sob a patente de performance têm sempre uma história permeada pelas instituições que apoiam e gerenciam as investigações. Por isso, coloca-se a necessidade de articular genealogias alternativas de investigação das diversas práticas e estudos sobre performances em diferentes contextos nacionais e linguísticos:

Sin embargo, lo que sólo digo és que los conceptos y prácticas del performance tienen una historia, y que esta historia está relacionada con la de otras investigaciones sobre el performance, tanto aplicadas como teóricas, y con las instituciones correspondientes que apoyan e generan dichas investigaciones. (Mckenzie, 201: 442)

Ao perceber que a maioria das discussões em torno da globalização situava-a como uma ameaça para a articulação crítica e autônoma da produção prática e teórica dos estudos sobre performance ou, ainda, como algo que a performance sempre deve resistir, Mckenzie propõe em sua investigação a distinta indicação: a performance como globalização. O que sugere não é identificar e teorizar quais práticas culturais podem ser estudadas ou produzidas como performance - trabalho já feito por muitxs, como é o caso do próprio Schechner. O objetivo não era identificar mais práticas que pudessem fazer parte deste campo da performance, mas

“investigué nombre de “performance” con el fin de estudiar qué otros tipos de prácticas ya se habían producido y estudiado en relación con este término”. (Mckenzie, 2011: 436)

O autor identificou três paradigmas relacionados à produção e estudos sobre performance: cultural, tecnológico e organizacional. Ao mesmo tempo que possuem características e critérios distintos e diferentes normas, misturam-se e entrecruzam-se na produção de valores performáticos, e evidenciam um paradoxo: a performance tem características tanto normativas como subversivas. Este paradoxo situa-se na medida em que existem produções e teorizações sobre performance, tanto como força de resistência social quanto no campo de manutenção das estruturas dominantes e hegemônicas.

Sinaliza como um dos exemplos os diferentes contextos sociais em que a produção teatral ocorre, modificando-se por imperativos tecnológicos de produção, que alteram a sua apreciação e formas de divulgação/veiculação, sendo que o próprio modelo teatral se converteu na base da teoria organizacional e na produção de elementos virtuais. Posto isto, Mckenzie tenta mostrar que os paradigmas - cultural, tecnológico e organizacional - estão mutuamente imbricados, a partir de um estudo de perspectiva genealógica, que considera a performance como um mecanismo de poder e saber:

El performance sería para los siglos XX y XXI lo que la disciplina fue para los siglos XVIII e XIX: un estrato de saber y poder. Este poder opera mediante los conflictos y compromisos de diferentes tipos de performance, por ejemplo, el cultural, el tecnológico y el organizacional. Esta performatividad nos exige ser eficaces un momento, eficientes al siguiente y eficientes de otro modo después; y en ocasiones, las três cosas al mismo tiempo. En resumen, el poder y saber performativos nos plantean un reto respecto de las diferentes formas de efectuar el performance; y sin ninguna alternativa. (Mckenzie, 2011: 439)

Os mecanismos de poder e saber performáticos começaram a ser desenvolvidos nos EUA a partir do término da Segunda Guerra Mundial. O autor sublinha que foi neste período que J. Austin faz as suas primeiras conferências sobre os *atos performativos*, em 1955, na Universidade de Harvard - que resultaram em um livro póstumo *How to do Things with Words* (1962) - onde os paradigmas cultural, tecnológico e organizacional começam a ganhar forma. Se a disciplinarização do corpx e do espaço gerou uma subjetividade e um sujeito unificado e consciente pela razão que o faz conhecer as coisas, os mecanismos de poder performáticos trazem uma quebra nos limites das instituições e dos espaços sociais, a partir da desmontagem dos seus arquivos, principalmente, através da informação digital, que passa a circular e a transmutar a materialidade do corpx disciplinar, em subjetividades mais flexíveis, múltiplas e fraturadas.

A disciplina foi e (ainda) continua a atuar como matriz de poder do capitalismo liberal industrial e do colonialismo europeu, e a performance, por sua vez, opera como a matriz de poder e saber da revolução da informação do capitalismo neoliberal e da manutenção das colonialidades. Uma matriz não inviabiliza a outra, pelo contrário, entram em associações e se entrelaçam em cooperações.

A questão seria indagar o que as performances do paradigma cultural têm em relação às outras - organizacional e tecnológica - se nos parece que a normativa cabe mais a essas e a subversão às primeiras?

Mckenzie reforça que todas as organizações políticas e culturais são afetadas por esta matriz de poder de valores performáticos. A performatividade global - como trata a globalização - não está separada da produção e dos estudos de performances culturais, não as tornam processos independentes. Pelo contrário, destaca a interconexão de uma complexa rede que movimenta funções, administrações, instituições e subjetividades em níveis macropolíticos e micropolíticos. A grande contribuição desta visão oferecida por Mckenzie está justamente, em reconhecer que a produção, circulação e estudos de performances artísticas e culturais desempenham uma função importante na performatividade global. Seguindo a sua proposição analítica, os fatores culturais assumiriam na contemporaneidade a tarefa de organizar e legitimar a política e a economia.

Jesús Martín-Barbero, semiólogo, antropólogo e filósofo colombiano, em entrevista dada ao projeto digital *What's the Performance Studies? (2003-2012)*, organizado pelo Instituto Hemisférico de Performance e Políticas das Américas, indica alguns aspectos sociais e culturais em como os eventos performáticos latino-americanos podem assinalar diferentes práticas corporais e conceituais, ao mesmo tempo em que colaboram e estão imersas em um sistema de reconhecimento global, baseado por estímulos fetichistas do que pode existir de espetacular e diferencial numa produção local.

Mais do que uma lente metodológica e rede epistêmica, a tensão entre a norma e a subversão que o paradigma performance nos arremessa - como mostra Mckenzie - após a Segunda Guerra Mundial, pode constituir uma rachadura não apenas em como fazemos as leituras da produção global e local de eventos performáticos, mas como a performance se assume como regime de poder e saber da produção e circulação de corpxs e subjetividades em uma performatividade global. Ao mesmo tempo, Martín-Barbero também ressalta os diferentes saberes que resistem e geram deslocamentos na (re)existência de corpxs periféricos:

Na América Latina vive, de um lado, essa modernidade tardia virtual, que de certa maneira desloca o corpo - o retira de seu espaço, mas isso no meio de várias culturas onde o corpo ainda é muito importante. O corpo é a mediação de tudo. Eu diria que a educação burguesa, entre aspas, não funcionou com o corpo latino-americano. Não conseguiu reduzi-lo a um instrumento da razão. E isso nos causa problemas. Mas também é uma fonte de subversão. Tudo o que na expressividade latino-americana segue sendo desperdício, segue sendo excesso é fonte de criatividade. (Acessado em 10 de maio de 2016, em: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/jesus-martin-barbero-portuguese>)

Soledad Falabella, professora e investigadora chilena dos estudos da performance, também em entrevista ao projeto digital *What's the Performance Studies? (2003-2012)*, argumenta sobre os sistemas de opressão que se entrecruzam na constituição e subalternização dos corpos periféricos, dando ênfase a como os estudos da performance como escopo analítico contribuí para a discussão das desigualdades e violências que o sistema sexo/gênero ocidental impôs nos confrontos entre a esfera pública concebida pelo Estado-Nação e os espaços colonizados, por meio de uma desumanização dos corpos não-ocidentais, ressaltando as possibilidades de intervenção deste campo de estudos:

Os Estudos da Performance como uma possibilidade de trabalhar o espaço público como um espaço político de constituição de materialidade, da subjetividade...os corpos que surgem na esfera pública como corpos que são válidos, legítimos e autorizados para ter poder. E quais são os corpos abjetos que são sub-humanos? E nesse sentido também há um tema sobre gênero e sexualidade que se destaca como um tema muito urgente a ser discutido na América Latina, porque temos discriminação de raça, de classe e discriminação sexual, que são temáticas que precisamos abordar, com as quais precisamos lidar. (Acessado em 10 de maio de 2016, em: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/soledad-falabella-spanish>)

Em *Fora do Mapa, o Mapa - performance na América Latina em dez anotações* (2016), Lucio Agra, artista e teórico da performance brasileiro, assume a impossibilidade de fazer um “amplo panorama da performance latino-americana” (2006: 134). Ao invés disso, o autor indica dez anotações que procuram problematizar as diversas experiências em performance que ocorrem neste espaço geográfico e político. Dialogarei com apenas quatro delas, que neste contexto se mostram pertinentes em como pretendo circunscrever as minhas práticas em performance nos trânsitos latino-americanos.

Na primeira anotação, Agra ressalta a crescente bibliografia sobre performance nos países que compõem a América Latina (América Central e Sul), ainda que pelo extenso caráter fragmentário em que as experiências aconteçam por estes territórios. Indica também as heranças do processo colonial, na continuação de uma submissão exercida pelas colonialidades do poder, do gênero, do saber, do ser, das estéticas etc. que ainda subjagam muitas produções locais “pela

dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles”. (2016: 136)

Como já argumentado na *Apresentação*, a unidade identitária requerida à América Latina como ficção de um espaço geopolítico coeso se faz em detrimento da imensa diversidade que já deflagra e rejeita qualquer projeto que tenha uma pretensa busca ou retorno às origens em suas justificativas, pois as múltiplas experiências e existências que transitam por estes territórios já partem de um meio, nunca de um começo idílico narrado pelos olhos do colonizador.

Na segunda anotação, o espectro das situações análogas em que os países latino-americanos foram mergulhados, a partir da década de 1960, em regimes militares ditatoriais, marca uma profunda capacidade de colocar o corpx em ação estética e política. Isto gera também aproximações de alguns países em pequenos blocos que encontramos, hoje, similitudes em como o corpx interage com a produção performática, como notamos entre Brasil, Argentina e Chile. Aqui vale ressaltar que a língua surge como um ato criativo e catalizador de estranhezas e diferenças, como se as experiências hispânicas se revelassem mais coerentes entre si - mesmo díspares em muitas ocasiões - do que as do Brasil como único país a falar outra língua no continente, o português.

Em terceira está a categoria terminológica *performance art* que desde os anos de 1970 passa a englobar todas as múltiplas designações dadas por artistas e grupos, em suas relações de criação em experiências locais. A partir dos anos de 1950, denominações como *happening, fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, body art* entre outras tantas fizeram parte de projetos ideológicos específicos em arte. O autor faz notar que alguns artistas reconhecidos internacionalmente nos anos de 1970/1980 e designados como nomes da performance brasileira - cito como exemplos, nestas circunstâncias, Lygia Clark e Helio Oiticica (Flavio de Carvalho só será incluído recentemente) - pareciam não se importar com os rumos da terminologia e seguem caminhos particulares, ligados às demandas da produção em arte internacional. Estas situações revelam as tensões provenientes das tessituras geopolíticas que demarcam como as produções artísticas passam a ser localizadas e determinadas por uma performatividade global:

Se para uma boa parcela da vertente antropológica de Estudos da Performance, esta designa tudo que pode ser lido como uma manifestação cultural ou, dito de outra forma, a performance é a chave de uma nova leitura antropológica do mundo (e, em consequência, o que não é isso e se autodenomina performance é “performance-arte”), então ainda falta muito tempo para assentarmos o trânsito de nossas mitopoéticas americanas, ameríndias, afro-americanas e por aí vai. (Agra, 2016: 142)

Acrescido a isso, soma-se uma quarta anotação que se refere, no caso brasileiro, ao baixo investimento na cultura que assola o país. Agra salienta que desde a implantação da República, em 1889, o desfavorecimento ao incentivo à pesquisa e à produção artística experimental faz com que haja - ainda - pouca bibliografia e registro dos processos e veiculação dos eventos performáticos, para que uma validação discursiva e representacional possa reorganizar e ampliar, geopoliticamente, os mercados de arte.

Partindo da questão já levantada por Liliana Coutinho, pesquisadora portuguesa, em título de um de seus textos, *Do que falamos quando falamos em performance?* (2008), passo a perguntar a mim mesmo, numa interlocução entre os vários “eus” que me habitam e que, ao ler e refletir sobre tantas posições acerca dos estudos da performance e da performance como construto artístico-educacional, se questiona:

1. No atual processo produtivo e criativo de regulação e controle de corpxs, como se articulam as negociações do binômio natureza/tecnologia nos eventos performáticos artístico-educacionais?
2. Se o valor da performance está circunscrito no *ao vivo* que assegura a sua ontologia, por meio da presença do corpx na produção de relações sociais, políticas, existenciais e espirituais, então, o que acontece com os regimes de criação de corpxs e subjetividades nos eventos artísticos mediados por tecnologias?

A partir destas questões acerca da produção e regulação dxs corpxs e espaços, pretendo defender uma posição em relação às minhas performances, através de acontecimentos (trans)incorporados em liminaridades e mediações (bio)tecnológicas de criação em arte e educação.

1.1. Das minhas performances: convivialidades, transficções e liminaridades.

E começo por contar histórias...

Encontro #1 - Ouço os rumores que vem do lado de lá da porta do quarto onde estou. De repente, um bilhete é passado pelo estreito espaço entre a porta e o chão, que ora habito. Pego e nele está escrito o número de telefone e o nome do meu primeiro convidado. *My first meeting!* Envio, como combinado no cartaz que está apregoado na porta, uma mensagem:

- Te quero agora!

Deixo entreaberta a porta. Uma jovem adentra o quarto. Recebo-a completamente nu. E sento-me numa poltrona. Convido-a para sentar com pequenos gestos. (Decidi, nesta ação, não falar ou usar o mínimo que fosse necessário do meu comando de voz).

Ela se senta no sofá. Tem um copo de cerveja na mão direita. Oferece-me. Eu aceito e bebo um gole. Ela olha, espia, analisa tudo, até que seus olhos se encontram com os meus, que estão acompanhando o percurso dos seus pelo quarto, por cada objeto que ali está. E assim ficamos nos olhando por muito tempo...estávamos nos constituindo pelos entre-olhares.

Depois bebeu mais um gole de cerveja e sorriu, começou a caminhar pelo quarto e manusear cada objeto: dildos, lápis, lubrificantes, cuecas, livros... até que pegou um lápis de cor e veio até mim. Queria o meu peito!

Um desenho foi surgindo aos poucos como mandala a girar em cores e formas variadas. Circular, sem início ou ponto final. Em cada linha traçada, em cada cor escolhida, um sorriso esboçado. Olhou para mim, com cumplicidade de quem já me conhecia há muito tempo, e eu a ela. Sorriu novamente, abriu a porta e saiu.

Encontro #2: Abro a porta e um rapaz entra, com todo cuidado. Não me olha, mas observa, em um misto de susto e curiosidade, cada canto do quarto e a minha nudez. Sento. Ele fica em pé. Depois senta e olha-me fixamente. Também encontro o seu olhar no meu, por muito tempo.

E em um gesto brusco, pegou uma folha de papel e um lápis e, tão inesperadamente, coloquei-me deitado e ambos ao se perceberem em uma coreografia, ele na cama e eu no sofá, estávamos redesenhando algo que ali surgia entre nós. Vários lápis escorregavam pela sua mão. Cuidávamos um do outro... rabiscamos nossos corpxs de formas distintas e ao deixar sua assinatura no desenho, pouso-o na cama e saiu sem me olhar novamente nos olhos.

Encontro #3 - Um furacão. Entrou e foi mexendo e falando e usando de mim e do espaço:

- Anda com aquele sapato, veste aquela roupa. Desfila para mim e para toda a *web*. (A ação era compartilhada via *streaming*. As pessoas podiam deixar recados, mensagens e interagir durante as seis horas em que ocorreu o acontecimento na inauguração da exposição).

- Dança comigo?!

Dançamos... dançamos muito! Dançamos de várias formas. Bailamos diferentes canções, algumas que se conectaram, outras que nos separaram, umas que uniram nossos corpxs, outras que recontaram histórias vividas, mas todas estavam na mesma intensidade: a do silêncio. Dançando a dois em um quarto escancarado pelas políticas do convívio, entre o digital e o *ao vivo*, sem música aparente. Ao final do que seria o último passo, agradeceu e saiu ao som, para mim, de Elvis Presley.

Encontro #4 - Abri a porta e sentei-me na poltrona. Entrou como quem já sabia o que queria. Com um copo de cerveja em uma das mãos e um cigarro a queimar na outra, olhou-me. Sentou no sofá, deu um trago, segurou o cigarro no canto da boca e tirou as botas. Olhou-me novamente, apagou o cigarro com a mão esquerda e depositou o copo na mesa ao lado do sofá.

Veio até mim. Pegou minha mão e a colocou em seu peito. Coração a mil. Senti o pulsar da tua vida, ali bem à minha frente, na palma da minha mão. Colocou a sua mão no meu peito. Senti a minha pulsação. Dois corações a trocarem batidas, ritmos, sons e os olhares a trincarem de desejo ao sentir o sangue percorrendo o corpx um do outro. Corpxs conectados por teias, redes, fios, magia.

De repente beija-me a boca. Um beijo longo, suculento. Desce pelo meu pescoço. Vai até os meus mamilos. Lambe-os. Chupa-os. Neste percurso entre a minha boca e os meus mamilos, sinto na sua língua a mesma pulsação que sentia antes com a mão. Coloca-me na posição de quatro. Alisa meu corpx nu na poltrona e bate no meu rabo. Mete uma cusparada que escorre pelo meu cu e desce por entre as minhas pernas.

De repente STOP! Foi até o sofá, calçou as botas, bebeu o último gole da cerveja que havia deixado na mesa ao lado do sofá. Olhou para mim naquela posição, com o cuspi a pingar no chão, como possível gozo ao final de uma transa e saiu.

Encontro #5 - Até então não havia entrado mais de uma pessoa por vez no quarto. Mas duas amigas assim o quiseram. Entraram e o silêncio se fez presente, diferente das especulações que ouvia delas, vindas do outro lado da porta. Sentaram no sofá, juntas e coladas, como se fossem siamesas.

Com um sorriso - um aceno feito pelo canto do olho - começaram as perguntas. Eram muitas, metralhadoras de palavras. Eu mudo. Só a escutar cada indagação, cada dúvida daquela ação:

- Mas isso é arte?
- Ah, isso é performance!
- Mas não entendi por que tem que ser assim.
- Você faz isso há muito tempo?
- Nós somos estudantes... eu também faço ou tento ...sei lá ...fazer performance...
- Você não pode falar?
- O que é arte para você? O que é performance? Eu queria muito saber... ia me ajudar....

Até que rompi o silêncio. Não que o quisesse e confesso que me causou uma estranheza, mas eram demasiadas perguntas. Algumas necessitavam do silêncio, ao mesmo tempo em que outras da reconfiguração das próprias palavras repetidas.

Ali, sentado naquela poltrona, senti-me em um consultório escancarado para o mundo, para as múltiplas posições que o acontecimento me remetia, de acordo com a posição de enunciação que cada sujeito que adentrava àquele quarto me requeria.

Em poucas palavras esbocei que esta ação... um encontro encenado de nós mesmos poderia ser uma celebração das nossas fraturadas subjetividades. E como se algo surgisse, uma delas pegou meu *zentai* (roupa japonesa de uso sexual) despiu-se, vestiu-o e saiu pela exposição. Assim o fez, simplesmente.

Encontro #6 - Depois que duas entraram, os grupos começaram a se formar. Outras duas quiseram me encontrar. Quando entraram no quarto, uma delas estava com uma garrafa de vinho e copos na mão:

- Viemos para comemorar! Você deve estar muito só!

Encheu a taça e me entregou. Propôs um brinde. A outra mexia e revirava tudo. Queria que eu usasse o *zentai*, os sapatos de salto alto... pediu que eu os colocasse. E começou a me dirigir, como em uma cena de um filme do Almodóvar:

- Sobe na cama. Agora rebola... mais... joga as pernas para o lado. Isso... desse jeito. Fatal! Faz cara de desejo. Eu quero mais!!!

A amiga ria e eu ria ainda mais. Entre goles de vinho e muitas posições eróticas/sensuais sinto o cheiro de “erva”. A amiga havia acendido. Tirei o *zentai*, voltei em minha condição nua e compartilhamos de várias tragadas... enquanto elas contavam sobre seus amores e vontades.

Encontro #7 - Entraram e saíram como tufões. Um a tirar fotos e o outro a olhar em tudo, sem tocar em nada. O da foto a indagar o que era aquilo, para quê servia aquilo e por quê eu fazia aquilo. O outro não falava nada. Só quis uma foto comigo. O amigo tirou. E se foram.

Encontro #8 - O último se deu na coletividade. Ao enviar a mensagem “Te quero agora!”, uma multidão entrou pela porta, dançando, cantando, bebendo, trocando ideias e percepções.

Instalou-se uma festa... uma celebração em conexão com o espaço virtual, via redes que se entrelaçam e criam dispositivos de convivialidades. Um abraço coletivo - essa foi a última imagem transmitida, via *streaming*, naquela noite.

Encontro #9 - Pela *internet*, outras descontinuidades, no envio de mensagens, propondo encontros, situações, escancarando as relações conviviais que ocorrem entre tecnologias que informam e reorganizam a vida, tanto para aqueles que estavam na exposição e podiam compartilhar presencialmente deste encontro, como para os que partilharam pelas ondas virtuais da *internet*.

Uma ex-aluna da Licenciatura em Teatro da UFBA (Universidade Federal da Bahia), e amiga de muitas aventuras artísticas e educacionais - Daniele Fil - enviou-me um fragmento de partilha deste encontro que se deu entre o digital e o *ao vivo*:

Janela indiscreta.

Eu deitada escrevendo sobre um corpo nu. Corpo. Sons. Risos. Imagens. Imagem não identificada. Tenho acesso ao mundo dele, mas não por completo. Há detalhes que não vejo. Ele me convida para espreitá-lo. “Do lado de cá não tem acesso, mesmo que me chamem pelo nome” (Araldo Antunes). Estou aqui presa nessa janela que me dá acesso a ele e ele preso naquele recinto que também dá acesso a ele. Ele é aquele espaço. Ele tem mais possibilidades do que ela. O corpo dela, o meu corpo é encerrado no desejo. A capa do livro. Que livro ele lê? Queria eu entrar por aquela porta, conversar sobre performance e apreciar o que de cá não vejo. Estou limitada ao que o simulacro me permite. Penso em ligar. Mando mensagem. Ele responde. Rimos e não sei se ele ri. Esse é o nosso segredo, o que não sabem. Eu estou observando. O corpo nu, não está despido dos discursos que versam sobre ele. Alguns desses discursos vêm em companhia dos que visitam. Em algumas posições que ele fica, o corpo ganha novos

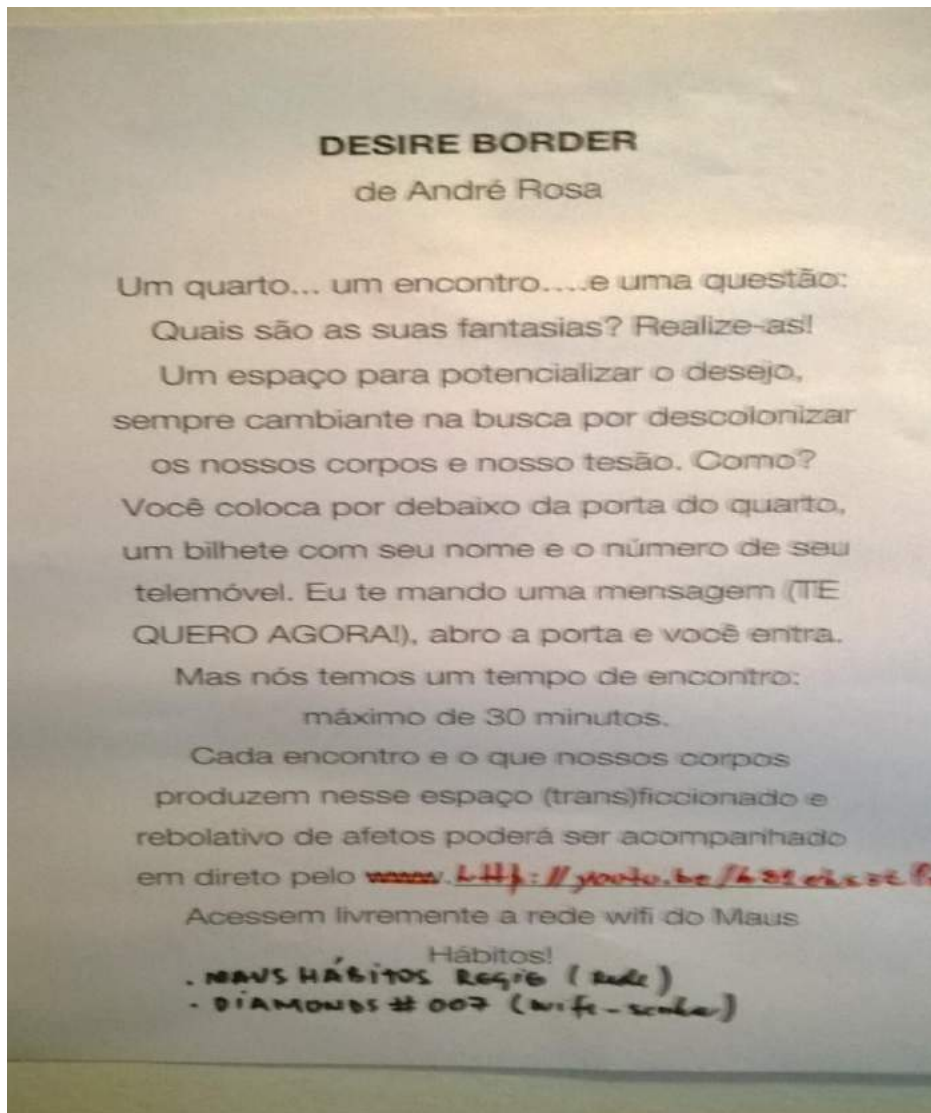
contornos, outros formatos, rompe com o que estamos acostumados a ver. Mesmo não sendo comum nos ver e ver os outros nus, não o vejo com distanciamento, ele não vira alvo do meu fetiche. Onde ele está? Os móveis, as nuances da luz o tornam parte do todo. Meu olhar sobre ele é de naturalidade. De quebra-cabeça. Ele nas várias posições no sofá vem como flashes. O jogo dos erros. Eu o vejo de cabeça baixa no canto do sofá enquanto ele lê no braço do sofá. Algumas imagens são como bug. O corpo presente no sofá é também o corpo ausente no mesmo sofá. Antes de ser pintado, depois de ser pintado. Ele por mais que vá para a mesma posição que já esteve, não é mais o mesmo. As imagens corporais dele são belíssimas. Asas. No que ele pensa? Vejo em posição de aplanando voo de costas para câmera, sentado com os pés no sofá como se estivesse ancorado em terra firme, mas não por muito tempo. Como se ele soubesse do que escrevo ele lança-se no sofá por inteiro, assim como se lançou nessa performance, tão à vontade com o seu nu, tão natural como o seu voo. O corpo andrógino. Some a cabeça no escuro do banheiro, assim como os pássaros fazem ao expor suas asas para olhar o que há por dentro. Ele me olha, mas não me vê. Ele permite que eu o veja, que outros e outras vejam o seu interior, o que ele faz em casa enquanto estuda, ao receber visitas, ao devanear na sala. De quais lixos nos despimos? As imagens que aparecem na transmissão se tornam elementos performativos. A imagem focada do André, no início, repetida, parecia proposital. Ri. Aparecer. Desaparecer. Intervalo de tempo curto. O som da mensagem que eu mando surge. E agora? Desenhos, escritos, tudo é ele, que se debruça ao próprio abismo, para além do esperado, do programado questionando, rompendo paradigmas e valores impostos. Imagino o quanto ele deve estar cansado, apesar de ser tão tranquilo perante a câmera e fora dela. Cansaço. De ver as mesmas fórmulas, as mesmas regras, a normatização. “Eu acho tudo isso um saco” (Raul Seixas). Qual o desejo dele além de possibilitar nossa liberação das amarras? É isso que ele propõe. Um corpo cuir, não objeto, não abjeto. Esse tesão que não vem do nu, que vem do André, pelo André. Tesão pela arte, pela desconstrução, pelo desconcerto. Pela educação e para ela. Algazarra. As visitas se reúnem e comemoram a liberdade. Livres das velhas correntes, fazem o que querem, interagem com o que há naquele ambiente. Eles também estão nus. Cus. Essa nudez. Essa tal liberdade.



Vestígio 1: Desire Borders (Porto, agosto/2015)

Assim aconteceram os encontros no quarto onde realizei o *Desire Borders*, na inauguração da Exposição Trabalha-Dores do Cu, no Espaço de Intervenção Cultural Maus Hábitos, Porto/Portugal, em agosto de 2015. Por meio de um convite escrito na porta do quarto, durante seis horas ininterruptas, propus a criação coletiva de um espaço e de corpxs que pudessem transitar por deslocamentos e potências criativas e transitórias entre as políticas da presença e do tecnologicamente mediado. Como?

Coloque por debaixo da porta do quarto um bilhete com seu nome e o número de seu telemóvel. Eu te mando uma mensagem: TE QUERO AGORA! Abro a porta e você entra! Cada encontro - que terá uma duração máxima de 30 minutos - e o que nossos corpxs produzem neste espaço *transficcional* de descontinuidades e possibilidades provisórias poderão ser acompanhadas - e também interferidas - pela transmissão direta via *streaming* pela *internet*.



Vestígio 2: cartaz-convite do *Desire Borders* apregoado à porta do quarto no Espaço de Intervenções Culturais Maus Hábitos. (Porto, agosto/2015)

No capítulo *Abertura(S)* expus algumas afinidades ideológicas, em parte com as proposições de Artaud e seu *corpo sem órgãos* (1938) e, principalmente, no encontro com o corpx fronteiro da *new mestiza* de Gloria Anzaldúa, em *Bordlands/La Frontera: the new mestiza* (1987). A condição de fronteira imposta ao seu corpx de chicana, lésbica, *queer* e poeta, no que estas identificações deslocam formas de viver e de se constituir nas bordas das próprias categorias, estabelece o que a autora designa como uma “nova consciência”, como uma entre tantas possibilidades de se construir epistemologia, por meio de agenciamentos e reposicionamentos constantes das práticas corporais, dos imaginários e das representações que circulam pelas *borderlines*, das quais me instigam a propor também novas cosmovisões de corpxs fronteiros em performance, metodologias práticas e teóricas entre a performance e a pedagogia, em dissidências sexuais e desobediências anticoloniais.

E, justamente, por rabiscar e redesenhar rotas alternativas para as *borders lives* que transitam e transformam as suas existências em legitimidades mediadas e conectadas em redes fronteiriças, e pelas estratégias adotadas de inteligibilidade para os corpxs que nelas circulam, recorro mais uma vez a Anzaldúa, para provocar transitividades na criação em arte e educação, no que a autora defende a borda/fronteira como local de contínua transformação e transitoriedades:

Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition. (Anzaldúa, 2007: 3)

Desire Borders irrompe como um espaço em que os corpxs desfilam e elaboram-se através de acordos sempre transitórios e provisórios, nos quais percebo, pela condição de simultaneidades de sentidos de mundo e de vida, nos encontros e confrontos das minhas subjetividades fraturadas com tantas outras que adentraram o quarto, constantes tensões políticas, econômicas, espirituais, existenciais, culturais e mnemônicas mediadas pelo *ao vivo* e por tecnologias. Opto, assim, por designar as minhas performances, daqui por diante - as que compõem o conjunto analítico desta tese para as possíveis pistas dos *corpxs sem pregas* - de *convivialidades performáticas transfuncionais*.

O que se tem mostrado em diversos contextos latino-americanos é, em parte, uma resistência ao uso do termo anglo-saxão - *performance* - para designar tais práticas artísticas e culturais. Muitos acadêmicos e artistas assinalam a despolitização e homogeneização com que diferentes práticas foram e - ainda são - agrupadas sob esta denominação. Há também conflitos ideológicos que resvalam na questão da estrangeiridade e pelo desconforto em pronunciá-lo em português ou espanhol ou mesmo em qualquer outra língua afro-ameríndia, visto que pode representar, nestas circunstâncias, uma imposição epistêmica.

Na Latino-América, como já assinalado anteriormente, existe diversas tradições de práticas incorporadas de conhecimentos e destas, muitas são associadas ou mantêm uma ligação forte com o que o Ocidente designa por aproximação como práticas teatrais e dançantes. Assim, muitos nomes e termos passam a surgir para substituí-la nas experiências latino-americanas, tais como *teatralidade e ação*.

Posto isto, parto, primeiramente, das dimensões dadas ao performático e ao performativo, para *a posteriori*, circunscrever a *convivialidade transfuncional* entre o *ao vivo* e o mediado

tecnologicamente. Taylor em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2003), indica o uso do adjetivo - *performático* - como uma alternativa que possa deslocar a performance do campo discursivo para as demandas que as suas construções solicitam enquanto práticas artísticas incorporadas.

Para J. Austin, filósofo da linguagem britânico, os atos performativos estão relacionados com os atos que tornam a fala propositiva e assim desencadeiam ações. Ao arremessar os corpos em atitudes, os atos performativos da fala convidam à ação, designando e instaurando pelo ato, uma intervenção na constituição das materialidades dos corpos. Taylor salienta que o performativo acabou por se direcionar somente a uma propriedade do discurso, ao invés de nos remeter, também, a uma qualidade de performance, como quando, por exemplo, ao se referir a um evento performático, esteja incluso elementos dramáticos e espetaculares, e não somente que tal evento seja produto de um conjunto de atos discursivos que estabelecem normas e comportamentos:

Embora possa ser tarde demais para trazer de volta o performativo para o reino não discursivo da performance, sugiro que se tome emprestada uma palavra de uso contemporâneo de performance em espanhol - *performático* - para denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance. Por que isso é importante? Porque é vital sinalizar que os campos performáticos, digital e visual são separados (apesar de sempre estarem enredados entre si), do campo discursivo, tão privilegiado pelo logocentrismo ocidental. (Taylor, 2003: 31)

O *performático*, por sua vez, evidenciaria que não há somente atos discursivos e disciplinares nos artefatos artísticos, devido a uma orientação científico-política que torna o discursivo predominante, em favor de um falocentrismo que baliza a produção teórica ocidental. Taylor sublinha, especialmente, os pressupostos teóricos oriundos de campos como a Lingüística e a Antropologia que passam - como já exposto sobre a conformação dos Estudos da Performance estadunidenses - a compor os estudos e análises de práticas artísticas e culturais. Por isso, concordo com a autora e passo a utilizar o *performático*, reforçando que seria em espaços latino-americanos, uma estratégia para valorizar e também referir-se às características espetaculares dos construtos artísticos e culturais mais que os efeitos dos discursos.

Erika Fischer-Lichte, professora alemã dos estudos teatrais e performativos, em *Cultura como Performance: desenvolver um conceito* (2006), em um dos tópicos de sua argumentação se refere à forma com que um espetáculo deve ser entendido, não como obra de arte, mas como um acontecimento que propicia uma “forma particular de experiência liminar” (2006: 78). Ao

diferenciar o espetáculo como obra de arte do acontecimento liminar⁶, a autora circunscreve o acontecimento na relação criada entre os convivas e a comunidade que se forma para a realização de uma *autopoieses* - não sendo recorrente e, portanto, não podendo ser repetida -, enquanto que a obra de arte, entendida como espetáculo acabado, perduraria como resultado de uma encenação:

Os participantes em um espetáculo experenciam-se a si próprios como co-determinando o seu decurso e, ao mesmo tempo, como sendo determinados por ele. Vivem através do espetáculo um processo estético, bem como social, e mesmo político no decurso do qual são negociadas relações, são travadas lutas de poder, são construídas e dissolvidas comunidades. (Fischer-Lichte, 2006: 78)

Os eventos artísticos e culturais participados como performance teriam como premissa a desestabilização temporária da percepção de si, dos outros e dos espaços sociais, que podem se encerrar com o término da experiência ou se prolongar para além dela. A liminaridade sugerida por Fischer-Lichte está em como se deslocam os pares dicotômicos que fundamentam a cultura ocidental, neste caso, em particular, audiência/atores, arte/realidade, presença/representação, - inclui aqui, *ao vivo*/virtual - fazendo com que as experiências liminares dissolvam suas fronteiras, ou mesmo as complementem, transitando entre as diversas matrizes e transitividades, passeando por instabilidades que a passagem de um estado ao outro provoca por meio de intervalos.

Estes intervalos, estes entremeios arremessam todos os envolvidos em uma experiência liminar, ao perceberem que os pares dicotômicos não descrevem apenas nossas percepções do mundo, de nós mesmos e dos outros, mas regulam e conformam normas e comportamentos. O acontecimento como experiência liminar desestabiliza as regras e normas que disciplinam nossos posicionamentos na vida e a construção de nossas formas de existir. Ao instaurarem possíveis colisões nos enquadramentos sociais, políticos e existenciais que, *a priori*, estariam localizados em zonas de valores e exigências diferentes, “de modo a entre si se validarem ou anularem, os espetáculos criam situações liminares. Transferem os espectadores para todas essas regras, normas e ordens, transferem-nos para dentro de uma crise”. (Fischer-Lichte, 2006: 79)

⁶ A propósito da experiência liminar, Victor Turner, por meio da análise de ritos de passagem *Ndembu* (África) em situações ambíguas, transitórias e fronteiriças observa algumas condições em relação às liminaridades e as aproximam dos criadores/artistas, ao se referir a estes como “gente liminar e marginal”. Em *Liminal ou liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa* (1982), o antropólogo escocês sugere que “em sociedades tribais e outras formações sociais pré-industriais, a liminaridade sustenta um contexto propício para o desenvolvimento dessas diretas, imediatas e totais confrontações de identidades humanas. Em sociedades industriais, isso acontece no lazer, e algumas vezes é ajudado pelas projeções da arte, em que esse modo de experiência dos sujeitos pode ser pintado, compreendido e, às vezes, realizado. A liminaridade certamente é um estado ambíguo de estrutura social, enquanto inibe toda satisfação social, provê uma medida de finitude e segurança; a liminaridade é, muitas vezes, o auge da insegurança, o avanço do caos no cosmos, da desordem na ordem, mais do que o meio de criatividade inter-humana ou satisfações e realizações transumanas”. (2012: 243)

O acontecimento remete os participantes para as reposições das regras, valores e de uma crise sobre a crise da representação na cultura e na arte ocidental que se instaurou nos espaços ocidentalizados durante o séc. XX. Acerca disso, Jorge Dubatti, professor, crítico e historiador teatral argentino, em *Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti* (2014), reflete sobre o poder e o fracasso da linguagem como identificação de parâmetros de uma determinada área artística, para que outros mecanismos de atuação e análise possam entrar na seara de discussão e ação:

Nós (teóricos do teatro) temos armado uma epistemologia do teatro baseada na ideia do teatro como linguagem. Uma ideia da linguagem como um corpo que produz signos e que são expectados por outro corpo que produz sentidos através desses signos. Toda a teoria básica é a da comunicação. Mas há outra coisa que é importante e é justamente a convivialidade. O grande problema em que nos encontramos é que há de se armar uma epistemologia da convivialidade, não da linguagem, porque a linguagem não necessariamente é o que ocorre no acontecimento. (Dubatti, 2014: 255)

Um dos aspectos reivindicados por Dubatti se refere ao acontecimento teatral - e expando para o performático - como regime de convivialidades. O convivial criaria redes e comunidades temporárias. O autor salienta que ao invés de termos nossas críticas e análises somente aos sistemas de signos e discursos que se dão por meio do acontecimento, a convivialidade indicaria que há muitas outras relações para além da linguagem, ao sinalizar as operações que acontecem entre os artistas, técnicos, espectadores, atuantes e participantes das experiências liminares de encontros que podem, a meu ver, transficcionar os corpxs destas comunidades formadas por acordos transitórios, provisórios e consensuais entre o *ao vivo* e o tecnologicamente mediado.

A convivialidade seria um entre lugar, um interstício onde os envolvidos em uma experiência liminar performática pudesse fazer um exercício de observação e auto-observação do que se passou consigo no acontecimento. A experiência liminar ativa o que devemos e podemos falar através de uma estratégia do que não é posto em evidencia no acontecimento, e que se tornam possíveis formas de contraprodução em relação ao controle e regulação discursiva e signica dos corpxs em arte, visto que a convivialidade também opera por meio do ativamento de processos mnemônicos de conhecimentos incorporados:

Trata-se de pensar não só o que estou vendo, mas o que poderia estar vendo e o que deveria estar vendo. Então, abre-se um monte de possibilidades à pergunta sobre os convívios, relacionadas à auto-observação, à observação do outro e as instâncias imaginárias que permitam fazer ao acontecimento perguntas que não se faria para a sua própria subjetividade. (Dubatti, 2014: 257)

Defender as minhas práticas em performance como *convivialidades* alargam as possibilidades de leituras e encontros que são suscitados nestes eventos como acontecimentos liminares que criam comunidades temporárias. Interessa-me o que cada encontro convivial possa promover de mudanças, deslocamentos e descontinuidades entre os envolvidos, e não uma regularidade dos fenômenos nos acontecimentos. Talvez a questão levantada por Dubatti sobre o caráter epistemológico dos limites que enquadram o convívio como objeto de conhecimento esteja, justamente, na dispersiva e disruptiva vivência que se dá por conhecimentos incorporados, que coloca em ação a experiência do convívio como situação liminar.

Um processo de convívio como este vivenciado em *Desire Borders* configura-se em micropoéticas⁷, visto que reconhece cada encontro ali acontecido como singular e, não necessariamente, representante dos outros. E como Dubatti argumenta, a *convivialidade* convoca uma “amigabilidade” em cada encontro, que se dá no e através de um “espectador companheiro”, no compartilhar de cada mudança e dos próprios limites e advertências que o acontecimento possa estabelecer enquanto zonas liminares de transformações e contaminações.

Ileana Diegues Caballero, em *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* (2006), realiza um amplo estudo sobre alguns aspectos relevantes em produções artísticas que trabalham acionando forças criativas entre o poético e o político, em intervenções que a autora nomeia de “cenários liminares”.

Uma das contribuições que estas estéticas produzem, como aponta Caballero, se refere à participação para a constituição de comunidades temporárias (*comunitas*). O participativo, hoje, não estaria associado a uma questão somente estrutural, como observamos no tratamento dado às poéticas abertas e aos *work-in-progress* e, também, não se resume a um público que experimenta certa discussão conscientizadora, como Augusto Boal o faz nas proposições do Teatro do Oprimido. Da mesma forma que Fischer-Litche reforça o espaço intersticial que o acontecimento solicita de todos os envolvidos, Caballero também aprofunda as liminaridades que determinadas teatralidades - “cenários liminares” - sugerem e reivindicam acerca de um reposicionamento da participação e da própria constituição do evento artístico:

⁷ Refiro-me às “poéticas de indivíduos poéticos (la *poiesis* considerada en su manifestación concreta individual)”. (2010: 3). Em termos do Teatro Comparado e Cartografia Teatral, Dubatti em *Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas* (2010), trata a poética entre a supraterritorialidade do uno e a diversidade da territorialidade. Ortoga à poética características de mobilidade e deslocamento, distinguindo pelo menos quatro tipos básicos: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas e poéticas enmarcadas de segundo grado. “Toda poética - como han señalado Roman Jakobson (1985) y Tzvetan Todorov (1975) en trabajos clásicos - se desplaza entre lo universal y lo particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y lo concreto, o en palabras de Claudio Guillén (1985), ‘entre lo uno y lo diverso’”. (2010: 3)

Considerando que hoje a participação acontece no âmbito de uma liminaridade que potencializa o encontro não como ato da ideologia, mas dos afetos e das vontades, gerando outras narrativas e mitologias que incidem na transformação dos modos de vida. Talvez seja este o lugar onde podemos pensar a liminaridade como geradora de espaços poéticos *potencializadores* de micro-utopias. (Caballero, 2011: 187)

A potência para a formação de possíveis “micro-utopias” vem ao encontro de pequenos projetos de grupos e de formação de pequenas comunidades artísticas e pedagógicas que não vinculam a “utopia” a uma visão totalitária. A liminaridade como passagem ou estado gerador de novas concepções, rituais, posições de interação de si e dos outxrs propicia inquietude, instabilidade que gera movimento. Esta proposição mostra que qualquer pessoa - e os criadores/artistas e pensadores fazem parte deste contingente de pessoas - vive imersa e vigiada por políticas representacionais oficiais, que dialogam com imaginários colonializados, constituindo discursos e estabelecendo práticas corporais hegemônicas, com as quais devemos a todo o momento, questionar e resistir as suas justificativas de poder.

Na medida em que Caballero defende a ideia de praticar a arte e o pensamento como ação perturbadora, as *convivialidades performáticas* por mim realizadas fundam comunidades em que agem estratégias situacionistas⁸ e, de alguma forma, ocorrem “estetizações do político” e “politizações do estético”, em que a crise da representação também é afetada e provoca crises nos sistemas políticos e econômicos, realocando e reorganizando a representação/apresentação das problemáticas políticas nos discursos artísticos e na criação em arte.

Com isto, temos visto um imenso leque de possibilidades, gerado por imagens e materiais que provém da própria vida, do real como acontecimento, e “não como representações de ideologias absolutas”. (2011: 188) Em uma perspectiva diferente, Caballero - com quem compartilho o ponto de vista - ao invés de pensar a “arte como produtora de mudanças sociais, penso nos acontecimentos do real que têm modificado a arte destas últimas décadas”. (2011: 189)

Trago, de forma breve, um exemplo de agrupamento artístico analisado por Caballero e que trabalha nesta perspectiva: as ações realizadas pelo CSC (Coletivo Sociedade Civil), um grupo peruano que propôs uma série de intervenções em espaços públicos, criando rituais coletivos, sendo que um deles, com grande repercussão, convocava os cidadãos da cidade de Lima para lavarem a bandeira nacional peruana no Campo de Marte e na Plaza Mayor, em 2000.

⁸ Faço referência ao movimento da Internacional Situacionista, liderado por Guy Debord, desde a sua fundação em 1957, na França. Substituindo a representação artística por uma construção de “situações” que evocam a surpresa e o jogo da própria vida como contingente de acontecimentos, os Situacionistas recuperaram alguns ideários dadaístas, e de acordo com a argumentação de Caballero negaram “a separação entre criadores e espectadores e propuseram a noção de ‘vivedores’, debateram a concepção da estética baseada na contemplação e transcendência do belo, e consideraram a atividade cultural como um método de construção experimental da vida cotidiana”. (2011: 47)

Esta proposta performática partia da possibilidade de discussão das situações sociais vividas pela sociedade peruana, naquele momento, devido às manobras políticas das últimas eleições, e que levaram os integrantes do CSC a criarem intervenções que fazem com que a própria sociedade civil possa organizar a si mesma por meio de “cenários liminares” e *convivialidades*, calcadas em dinâmicas participativas e relacionais.

Lava a Bandeira não foi conceitualizada como sendo uma performance artística pelos integrantes do CSC, mas, concretamente, como uma ação que provoca “gestualidades politicamente simbólicas” e arremessam os corpos para um encontro festivo e coletivo, onde os comportamentos das políticas do corpo podiam ser erotizados e debochados por atos em praça pública. O que Caballero ressalta - e novamente estou de acordo - não se assenta em uma taxonomia - geralmente técnica - para nomear as obras de arte ou acontecimentos, mas, sobretudo, na problematização dos “atos e práticas éticas que atravessam formas simbólicas, políticas e/ou poéticas” (2011: 98). Leva-nos assim a reformular as dimensões da arte e das suas pedagogias em relação às crises representacionais, sejam elas artísticas ou políticas, como propõe a autora:

Esses transbordamentos da libido tornam visível uma nova ação das políticas do corpo: a colocação em espaço do *Eros* funda *communitas* lúdicas que subvertem os discursos solenes das táticas partidárias e erotiza as práticas políticas. Nessas revoltas o corpo é lugar de encontro: com o outro que me contamina e com o meu próprio. (Caballero, 2011: 189)

Em *Lava a Bandeira*, o espaço público foi redimensionado - ainda que vigiado por forças oficiais - em um local propício para encontros e reposições dos corpos, que deixavam de ser espectadores e passaram a ser construtores sociais, vivenciando o momento em um gesto que inclusive destrona, pela apropriação da ação popular, o símbolo de Estado que representa a bandeira nacional, fazendo com que se invertam as relações de poder por meio de atitudes performáticas de *convivialidades*. Compartilho um pequeno trecho que mostra como as liminaridades atuam entre o poético e o político e redesenham os corpos em acontecimentos performáticos, onde as esferas - pública e privada - do corpo e do próprio espaço estão, a todo tempo, reformulando, ou até mesmo, destruindo as fronteiras impostas pela ordem social que se associa a uma colonialidade estética:

A invenção lúdica propiciou a transformação do protesto num carnaval de ressurreições poéticas, de forma tal que o gesto não cancelava, mas reinventava o emblema até então distante (a bandeira) como pertencente a cada um. Esta dinâmica festiva também possibilitou a dinâmica da ação, apesar das diversas tentativas de controle. Quando a censura cortou a circulação de água, os comerciantes da região levaram bolsas, garrafas e bacias; quando os militares impuseram as marchas marciais para cobrir as canções de protesto, as pessoas

as adaptaram ao novo ritmo; quando os guardas ameaçaram derrubar os varais com bastões, os participantes realizaram a ação "sob a proteção simbólica do hino nacional, para depois levar os estandartes molhados sobre seus corpos, até constituir um gigantesco varal humano" (Buntinx, 2005, s/p.). Colocando sobre si as bandeiras, defenderam a permanência da ação, inclusive sob o alerta de uma intervenção policial, radicalizando a ação numa "ética do corpo" que atravessou e subverteu os sistemas de comportamento. (Caballero, 2011: 96)



Colectivo Sociedad Civil Lava La bandera, 2000.

Vestígio 3: Lava a Bandeira, CSC (Coletivo Sociedade Civil), Lima/Peru, 2000. Acessado em 20 de março de 2017, em: <http://proa.org/esp/exhibition-accion-urgente-obras-sala-2-1.php>

Tentei defender, até agora, as minhas performances como *convivialidades* de corpxs que convergem acontecimentos em experiências liminares performáticas, mas existe ainda, outra dimensão, que designo como *transfiguração*. Para tal empreitada que envolve redimensionar o corpx entre as políticas representacionais e imaginativas do *ao vivo* e as que concebem o corpx como mediações (bio)tecnológicas e, mais precisamente, aqui, de corpxs em arte e educação, recorro a Donna Haraway e à sua metáfora do mito ciborgue, em *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (1985).

Nesta “mitologia irônica e blasfêmica” - por mim percebida também como debochada - Haraway argumenta que o ciborgue - uma fusão entre organismo e máquina - provoca uma derrocada nas oposições que balizam todo o pensamento moderno ocidental, quando este ainda se fundamenta, primordialmente, no binômio natureza/cultura. Desestabilizando e confrontando o que seria “natural” em qualquer aspecto da vida, e entendendo-a como construções que se dão por meio de ficções, o ciborgue escancara que as políticas do existir podem ser reconstruídas, continuamente, em novas ficções sociais:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção

política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (Haraway, 2009: 36)

Ao sugerir que o ciborgue constrói e habita realidades sociais através da ampliação do imaginário, a autora ressalta que a produção moderna foi - e ainda é - um processo tecnológico pelo qual o avanço e a transição do taylorismo para uma economia e política globalizada em redes se daria por uma “orgia ciborguiana, codificada por meio da sigla CI³ (comando-controle-comunicação-inteligência)”. (Haraway, 2009: 37)

A produção de corpos e espaços determinados pelas tensões entre progresso, civilização, natureza e dominação racista e sexista mostra, entre tantas outras, uma guerra permanente entre a tecnologia e o orgânico para a definição de linhas de fronteiras. Nesta guerra está o ciborgue como uma possível mitologia dos nossos tempos, numa relação em que produção, reprodução e imaginação se fazem em contaminações, quimeras, híbridos entre o órgão e o plástico, o orgânico e o artificial.

Haraway evoca que o mito do ciborgue é uma tentativa de confundir as fronteiras, ao mesmo tempo em que convoca as responsabilidades com que as reconstruímos. A *transfiguração* é uma dentre tantas possibilidades de pensar os corpos em performance e pedagogia, os corpos em liminaridades performáticas de convivialidades, em estados de desmontagens, contaminações e em como (re)construímos, a todo o momento, imagens, práticas corporais e representacionais entre o *ao vivo* e o digital, entre o orgânico e o tecnológico, ficções capazes de interferir na vida.

Um dos pontos relevantes do ciborgue está em como refuta qualquer vínculo com uma unidade original. O ciborgue seria uma criatura do mundo pós-gênero e pós-humano, que rejeita a tentação da explicação ou da busca por uma totalidade orgânica, a partir da apropriação de determinadas partes para a configuração do todo, e no sentido ocidental, pelo confronto com uma subjetividade abstrata, por meio da constituição de um sujeito autônomo e consciente. Aqui, como mostra Haraway, há entre a busca de uma narrativa original e de uma plenitude - alicerçadas no medo e no terror, incentivados pelo ideário humanista - o caminhar do desenvolvimento individual e da história para a consolidação de tais projetos que, por exemplo, “tanto o marxismo quanto a psicanálise, por meio dos conceitos de trabalho, individuação e formação de gênero, dependem da narrativa da unidade original, a partir da qual a diferença deve ser produzida e arregimentada, num drama de dominação crescente da mulher/natureza”. (Haraway, 2009: 39)

O ciborgue tem compromisso, a meu ver, com o parcial, o deboche e a discoincidência entre as esferas públicas e privadas, e nisto também reside, a aproximação que faço do corpx *animaquínico* do ciborgue e as transmutações do quarto, em *Desire Borders*, enquanto espaço diariamente conformado pelas políticas de unidade orgânica e totalidade originária que prevalecem na manutenção da privacidade e da intimidade, impostas pela ideologia burguesa e liberal. Este acontecimento convival transficcional procura estabelecer um descontínuo processo de arquiteturas tecnovivas de corpxs que se encontram em um local específico - o quarto. Este local se constrói através de práticas cotidianas e imagéticas, por políticas tecnológicas informadas pelas demandas do capital na organização social demarcadas pelas relações entre o privado/público.

Pelo mito do ciborgue, os corpxs que transitam por estas esferas - privada e pública - sedimentadas pela organização do Estado moderno são desarticuladas, desmontadas e reconstruídas, onde a natureza e a tecnologia negociam, a todo o momento, revoluções sociais que poderão acontecer - como propõe Haraway - pela unidade doméstica. Neste espaço, demarcado por um processo de despolitização, tudo e todxs que nele frequentam e transitam, predominantemente mulheres e crianças são reduzidxs a algo que não possui tanta importância e urgência, em comparação com as questões fundamentais que o Estado, com voz e representação masculina e cisheterocentrada escolhe e define enquanto prioridades para o bem-estar social, quando diversas formas de violências acontecem nas propriedades privadas e nos quartos reservados e assegurados pela “intimidade”.

Haraway indica três quebras de fronteiras que fazem com que a política ficcional do ciborgue seja possível: a primeira delas está relacionada com a impossibilidade, no séc. XX, da cultura tecnológica manter - ainda - uma separação entre o animal e o humano. O privilégio que até então desenhava a experiência humana como singular e diferencial dos outros animais - “a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social e os eventos mentais” (2009: 40) - foi e está sendo completamente rompida. A biologia e a teoria da evolução há pelo menos 200 anos vêm ditando através de embates ideológicos, a definição de campos de atuação e de conhecimentos e a diminuição das fronteiras entre o humano e o animal. O ciborgue brincaria com esta confusão, estaria na fronteira e no prazer dos possíveis acoplamentos entre o ser humano e outros seres vivos.

A segunda diz respeito aos vazamentos entre o organismo e a máquina. Os robôs que antecederam os ciborgues mantinham uma espécie de fantasma, como se as máquinas fossem habitadas por um “espírito”, não tinham autonomia, no sentido de movimento próprio e de

autoconstrução. Eles eram uma caricatura do homem, algo próximo de um “sonho reprodutivo masculinista”. O ciborgue, por sua vez, essa tecnologia ficcional do final do séc. XX tornam misturados e confusos os espaços entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpx, distinções sempre usadas, até então, para delimitar o que seria a criação e a criatura, e em como lemos e escrevemos o mundo:

É certamente verdadeiro que as estratégias pós-modernistas, tal como o meu mito do ciborgue, subvertem uma quantidade imensa de totalidades orgânicas (por exemplo, o poema, a cultura primitiva, o organismo biológico). Em suma, a certeza daquilo que conta como natureza – uma fonte de *insight* e uma promessa de inocência – é abalada, provavelmente de forma fatal. Perde-se a autoria/autoridade transcendente da interpretação e com ela a ontologia que fundamentava a epistemologia “ocidental”. (Haraway, 2009: 42)

A terceira quebra elucidada como a definição de físico ou não físico passou a ser muito imprecisa. Como exemplo, sinalizo as descobertas e pesquisas que recaem sobre o corpx, suas potencialidades na aquisição de protocolos de redefinição de suas capacidades expressivas e biotécnicas - e por que não artísticas? - que durante o início do séc. XXI transferem os artistas dos laboratórios de investigação em arte do séc. XX, para uma ocupação efetiva dos laboratórios de manipulação viral e residual de formas miniaturizadas de poder e controle.

Nestes espaços os *chips*, as moléculas, os vírus, as bactérias, os hormônios, as cirurgias produzem circuitos que constroem corporalidades, que dão acesso a rotas e itinerários criativos e, de alguma forma, caracterizam novas diretrizes ficcionais de abordagens biotecnológicas que fazem do próprio corpx em arte, não somente estéticas conceituais e arquiteturas disciplinatórias, mas práticas próstéticas de vida.

As interações tecnovivas se fazem nos entrelaçamentos de um corpx que é excedente e, ao mesmo tempo, tecnologia cobiçada e desconhecida. Meu corpx está repleto de dispositivos que, diariamente, me informam nas alterações hormonais contidas nos alimentos, nos medicamentos, nas técnicas que prolongam a vida, nas intervenções cirúrgicas de remodelamento do humano, na negação da doença, das secreções, do corpx degenerativo e deficiente, nas próteses que se acoplam à vida e determinam novas condições “normais” de existência, nas reproduções e modificações genéticas, nas contracepções e concepções artificiais da vida, nos controles de raças, gêneros e identidades sexuais, nos treinamentos do fazer artístico e nos manuais de apreciação estética, na negação e na comercialização de um conhecimento incorporado mágico e ancestral, nas várias ficções vividas pela *internet*, pela política do *chip* que adentra ao corpx e percorre as veias, os tecidos, dispara seqüências de resíduos e que trazem em si a dispersão do humano, na condição debochada de carne e silício:

O *chip* de silício é uma superfície de escrita; ele está esculpido em escalas moleculares, sendo perturbado apenas pelo ruído atômico – a interferência suprema nas partituras nucleares. A escrita, o poder e a tecnologia são velhos parceiros nas narrativas de origem da civilização, típicas do Ocidente, mas a miniaturização mudou nossa percepção sobre a tecnologia. A miniaturização acaba significando poder; (Haraway, 2009: 43)

Para a continuação da defesa da *transfiguração* nesta proposição de *convivialidades performáticas*, outro ponto relevante a ser discutido dá-se pela reprogramação do corpx que envolve a tecnologia como prática de dominação. Ainda irrompem discursos e formulações que buscam na unidade orgânica de corpx uma resposta, acessando imaginários que, ao invés de resistentes, também se mostram colonizados por normas e comportamentos sociais, regulados por técnicas que são, disfarçadamente, naturalizadas. A mudança que o ciborgue traria e que a própria Haraway sublinha - e a que estou propondo aqui como *transfiguração* para o corpx em arte - é uma mudança que capacita outras formas de prazer e de saber mediadas por tecnologias. De certa forma, um mundo de ciborgues de realidades e contextos sociais e corporais vividos, entre o organismo e o maquínico, entre as disruptivas e fragmentárias identidades parciais e contraditórias.

Escolho por me apresentar como subjetividade fraturada e em rachaduras identitárias, na medida em que percebo a minha “consciência” de classe, raça e gênero uma construção social imposta por experiências nas intersecções do capitalismo, do patriarcado e do colonialismo. Assim, resolvi me associar a outras vozes, não por critério de identidades, mas sim, por afinidades ideológicas e políticas, como venho me posicionando nesta escrita. Haraway fala de uma possível unidade poética política no contexto em que vivemos, principalmente, no que a desmontagem das categorias Homem e Mulher possam suscitar em multiplicidades de vidas, formas e sentidos de mundo, desestabilizando uma idéia de unidade política que reproduza projetos totalitários e imperialistas, sejam hegemônicos ou periféricos. Aprender como forjar uma “unidade poética-política que não reproduza uma lógica da apropriação, da incorporação e da identificação taxonômica”. (Haraway, 2009: 51)



Vestígio 4: Desire Borders (Porto, agosto/2015)

A autora se pergunta: “Que tipo de política poderia adotar construções parciais, contraditórias, permanentemente abertas, dos eus pessoais e coletivos e, ainda assim, ser fiel, eficaz e, ironicamente, feminista-socialista”? (Haraway, 2009: 52) E eu me pergunto: Que política de corp(x)s - tecno(vivos)/mágicos - em uma pedagogia da *convivialidade performática* pode adotar posições fraturadas e contraditórias, completamente escancaradas e coletivas para posições anticoloniais e de dissidências sexuais, se nenhuma construção é totalidade e nenhuma identidade é natural?

A *transfiguração* seria a tentativa escorregadia de responder esta questão. Uma (trans)incorporação em que as manipulações, transformações e reconstruções dos corp(x)s escapam à metafísica da matéria, onde as biotecnologias (re)programam os corp(x)s e criam corporalidades que não necessitam de pares opacionais de base naturalista. As ciências naturais e as ciências humanas continuam a fundamentar a hegemonia de um dos pares de oposição em detrimento do outro, impedindo que corp(x)s considerad(x)s e rotulad(x)s como desvio, negação e falha, obtenham direitos ao acesso e utilizem das mesmas (bio)tecnologias para reinventarem as suas ficções de vida. Em *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2002), Paul B. Preciado, neste sentido, argumenta que

se os discursos das ciências naturais e das ciências humanas continuam carregados de retóricas dualistas cartesianas de corpo/espírito, natureza/tecnologia, enquanto os sistemas biológicos e de comunicação provaram funcionar com lógicas que escapam a tal metafísica da matéria, é

porque esses binarismos reforçam a estigmatização política de determinados grupos (as mulheres, os não brancos, as *queers*, os incapacitados, os doentes...) e permitem que eles sejam sistematicamente impedidos de acessar as tecnologias textuais, discursivas e corporais etc, que os produzem e objetivam. Afinal, o movimento mais sofisticado da tecnologia consiste em se apresentar exatamente como “natureza”. (Preciado, 2014: 86).

Ocorre-me agora que, entre as *convivialidades performáticas* no *Desire Borders*, disponho a confrontar uma imagética de corpxs em arte mediados entre o *ao vivo* e o virtual. Em uma precipitada leitura dos encontros por mim narrados, parece-me que a análise solicitaria - ainda - o dualismo forma/matéria. Uma releitura mais atenta demonstra que estes encontros refutam uma determinação que pauta o corpx em muitas práticas e discursos da arte moderna ocidental, ou mesmo, uma pretensa ontologia da performance: aceita-se o tecnológico, o traçado técnico dos treinamentos e o que potencializa nas experiências em arte, mas rejeita-se que este desnaturalize o orgânico ou a inexorável força da presença do corpx em cena. O corpx em arte continua sendo uma disputa de fronteiras entre o organismo e o maquínico, o órgão e o plástico, o natural e o artificial.

A *transfiguração* não está interessada na busca ou na descoberta de uma ontologia e de uma epistemologia (o *é* e o *como* da coisa), por mais que esta última seja um lugar em que as diferenças possam ser conhecidas e dinamizadas. A *transfiguração* escancara os corpxs como contaminações da sua presença e da sua vulnerabilidade enquanto biotecnologia e virtualidades dos construtos artísticos, colocando-nos a obrigatoriedade de questionar alguns séculos de tradição na criação em arte, de uma base ontológica segura e eficaz, que faz da presença do corpx e da imaginação, seu *locus* e garantia de permanência e perpetuação. Talvez, o que desejo com as minhas *convivialidades performáticas transfuncionais* sejam reprogramações imaginárias e corporais em resistências, na formação de comunidades sempre provisórias e transitórias, em regimes de produção biotecnológica de corpxs e subjetividades em arte e educação, em dissidências sexuais anticoloniais de um convívio que ultrapassa o *locus* de enunciação do corpx enquanto presença no *ao vivo*.

1.2. Entre o *ao vivo* e o virtual: desmontagens e contaminações tecnovivas

Existem, atualmente, muitas produções que desestabilizam a noção do *ao vivo*, criando plataformas de trabalho e criação de metodologias para acontecimentos mediados por tecnologias, usando do sistema de trocas políticas, sociais e culturais, em que a *web* se tornou. Isto nos afeta enquanto produtores de eventos artísticos, no que concerne à criação e circulação da

produção performática e em como os corpxs passam a ser regulados e construídos por essas mediações, em que os agenciamentos do capitalismo globalizado movimentam em termos de conflitos geopolíticos e identitários.

Tenho um interesse particular nas relações espaço-temporais - principalmente em eventos performáticos - que perturbam o *ao vivo*, expandindo as concepções do “agora”. Uma transtemporalidade que muitos artistas e criadores dinamizam por meio da fotografia, dos meios digitais, do vídeo e da própria *web*. Sue-Ellen Case, professora e pesquisadora feminista estadunidense de estudos críticos de teatro, em entrevista ao projeto digital *What's the Performance Studies? (2002-2013)*, argumenta que formas de corporificação sempre implicam algo virtual em si mesma, já que o material e o virtual influenciam a noção um do outro. A autora se refere ao uso que fazemos do mesmo léxico para explicar os efeitos da participação e interação eletrônica, quando, por exemplo, *compartilhamos*, ou mesmo, damos um *like* no *facebook*. O *like* e o *compartilhar* fazem parte de circunstâncias e processos culturais e sociais que, ao serem redimensionados para a tecnologia de comunicação em rede, expandem e alargam seus efeitos, mostrando que o léxico e a história ainda permanecem nas relações com os discursos e a construção dos corpxs:

Quando dizemos “embody” [encarnar, corporificar], o que significa esse “em”? Então, veja, é o próprio léxico... o léxico que traz o virtual... você pode chamá-lo de espiritual ou de místico, seja qual for o termo historicamente atribuído a isso, o material e o virtual sempre influenciaram a noção um do outro. Então eu acho que o virtual, tal como existe na tecnologia, teve que usar o mesmo léxico para explicar os efeitos da participação eletrônica – portanto o léxico permanece. Você sabia que o termo *avatar* é um termo hindu e, na realidade, retirado de antigas práticas religiosas? Então o léxico e a história permanecem. Então, na verdade, estamos apenas mudando a tecnologia, ou a *techné*, para citar Heidegger, por exemplo, através da qual entendemos a relação entre esses discursos. E é isso o que me fascina, e eu acho que o teatro é... ou os grupos que *experimentam* entre os sistemas corpóreos e virtuais, que são geralmente eletrônicos, entram nesse tipo de jogo. (Acessado em 10 de junho de 2016, em: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/sue-ellen-case-portuguese>)

Assim, entende-se que o corpx vive uma profunda crise entre a presença e as virtualidades. As tecnologias que agora informam os corpxs e as produções artísticas não são mais aquelas requeridas pelos treinamentos incessantes - também tecnologias da cena - para a constituição de um corpx em arte, codificando suas estruturas e potencializando-o, a partir de um aprofundamento e especialização da arte da presença e das escolhas estéticas e políticas que orientavam tais treinamentos, exercícios e encenações.

Hoje, com pequenos gestos, um *clic*, movimentamos grandes quantias de dinheiro, nos relacionamos com qualquer pessoa em qualquer canto do planeta, onde as fronteiras se

modificam de acordo com as relações de poder e saber de miniaturas de silício, e coabitamos com os imperativos da diluição corporal ou com a criação de novos corpxs pelas mediações tecnológicas, (re)configurando gêneros, raças, a crise da finitude da presença do corpx, o saudável e o doente, a normalidade e as colonialidades operantes também nas ondas digitais, pelos *comentários* nas redes sociais.

Preciado - discutindo a conformação do sistema sexo/gênero ocidental, a partir de algumas premissas analíticas fornecidas por Foucault - argumenta que a tecnologia não se trata apenas de um conjunto de instrumentos, objetos e artefatos que servem aos indivíduos para auxiliá-los a um determinado fim. A técnica seria, justamente, “um dispositivo complexo de poder e saber que integra os instrumentos e os textos, os discursos e os regimes do corpx, as leis e as regras, para maximização da vida, os prazeres do corpo e a regulação dos enunciados de verdade”. (2014:154).

As (bio)tecnologias - as quais sustentam a proposição do autor - tornam-se dispositivos tecnológicos que reprogramam a “vida” como espaços de intervenções, reconstruções e modificações. Nesta perspectiva, podemos problematizar que tanto o sistema sexo/gênero quanto o sistema arte/educação são exemplos que se constituem como tecnologias, efeitos de poder que submetem os corpxs em constantes modos de subjetivação (trans)incorporados. As tecnologias textuais, corporais e virtuais entrecruzam-se, alterando os contornos e enquadres sociais dos corpxs, nas ficções e articulações que estes realizam entre o *ao vivo* e os espaços tecnologicamente mediados.



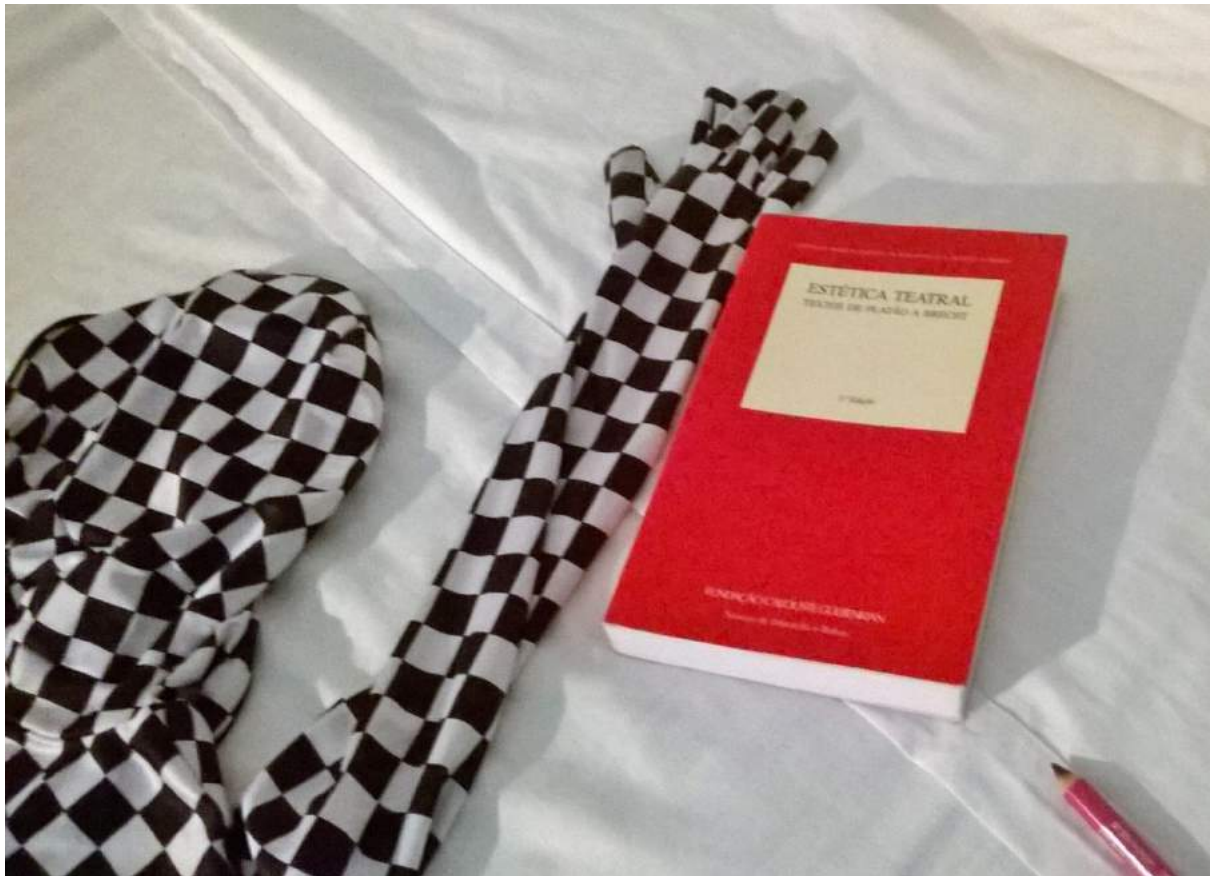
Vestígio 5: Desire Borders (Porto, agosto/2015)

No quarto do *Desire Borders*, proposto como espaço escancarado e coletivo, transitaram possíveis corpxs parciais, debochados e arregaçados para as políticas e agenciamentos provisórios e temporários de identidades faturadas. Ao longo das seis horas ininterruptas de *convivialidades transfuncionais*, reinventamos os espaços e as corporalidades através de *likes*, comentários e sugestões, reescrevendo nas trajetórias e ações, reposicionamentos corporais, discursivos e representacionais de convívios em uma “orgia ciborguiana, codificada por meio da sigla CI³ (comando-controle-comunicação-inteligência)”. (Haraway, 2009: 37)

Corpxs que se abraçaram, dançaram, desenharam, beberam, fumaram e que simplesmente se olharam, por meio de toques, beijos, lambidas, gargalhadas, onde os afetos, desejos e fantasias mantinham relações de poder por meio de visibilidades e interferências que ocorriam pelo *streaming*, via *internet*, provocando deslocamentos, manipulações e transformando as posições de sujeitos que ali eram convocadas, adotadas e incorporadas.

Os processos artísticos e educacionais estão pautados em agendas e negociações biotécnicas que conformam e reelaboram dispositivos de controle e regulação dos corpxs em arte. As trajetórias teóricas e práticas empreendidas ao longo do séc. XX no teatro e na dança ocidental - recorro a estas áreas pela minha afinidade e formação artística - nos contam os diversos laboratórios investigativos em arte, repletos de procedimentos e acoplamentos que se dão por intervenções e (re)construções da percepção de corporalidades. Ao confrontar as fronteiras do humano com a máquina e com os processos que alargassem as suas potencialidades, o desenvolvimento de tecnologias específicas para a cena colocam em discussão, ao mesmo tempo, as advertências e o fascínio do próprio limite da capacidade do humano de intervir em sua constituição “naturalizada”, gerenciada por micropoderes de um sistema produtivo que cria representações e posições de sujeitos na cena ou no ensino-aprendizagem em arte.

Em uma relação tensa e dicotômica entre natureza/tecnologia, humano/máquina, órgão/plástico, ideias e conceitos que surgem e ainda permeiam o ensino-aprendizagem e a construção da cena teatral, tais como “organicidade” e “plasticidade da cena”, revelam complexos processos hierárquicos de poder que não constituem somente referenciais do corpx em cena, mas também são constituídas pelas ideias investidas entre capital e estética na produção teórica e prática dos principais encenadores pedagogos ocidentais - majoritariamente homens brancos - ao longo do séc. XX (Stanislaviski, Brecht, Meyerhold, Barba, Grotowski, Brook etc.).



Vestígio 6: Desire Borders (Porto, agosto/2015)

Não é a toa que a maioria destes encenadores-pedagogos desenvolveram estudos e escreveram manuais e livros em que os procedimentos de trabalho tinham, sobretudo, um caráter artístico-educacional, no tratamento que suas metodologias tinham como prerrogativa da construção de corpxs em arte, em um processo de formação sistematizado, constante e ininterrupto, para a aquisição das características necessárias a um corpx treinado e apto para o reconhecimento biotécnico da cena que cada encenador formulava enquanto posição estética e político-existencial. Passei a questionar a seguinte relação sobre cada treinamento destes, que meu corpx já vivenciou: quais são os corpxs permitidos para transitarem nestas configurações sócio-estéticas das cenas ocidentais? E o que representa essas pedagogias artísticas para os corpxs que se situam nas fraturas e diferenças coloniais?

Os sistemas defendidos pelos diversos encenadores-pedagogos em teatro do séc. XX sugerem um treinamento especializado para cada corpx ascender a tais domínios de conhecimento. No processo de ensino-aprendizagem em teatro, como professor em algumas escolas públicas de educação básica e de universidades públicas brasileiras, que versam sobre a formação do artista da cena e dos futuros educadores em arte, percebo que pouco se questiona

como essas tecnologias interferem e produzem corpxs a partir de colonialidades, por meio de sistemas normativos estéticos naturalizados.

Os treinamentos, a organização espacial, os laboratórios de arte, o posicionamento do espectador, as funções específicas exercidas na hierarquia da criação artística, atribuições e especializações, toda a maquinaria e efeitos criados para o aperfeiçoamento da cena, com o advento da industrialização e das interfaces tecnológicas - desde a iluminação e a sonoplastia da cena até o uso de hologramas - ora colocam em questão e ora sublinham uma tradição pautada no homem/cultura/tecnologia agindo sobre a natureza, sobretudo, mostrando como o corpx torna-se tecnologia altamente desenvolvida, mas disfarçada, a meu ver, pelo mesmo argumento de Haraway acerca da relação do Homem com o robô, como um fantasma que habita o “sonho reprodutivo masculinista”, que tenta controlar e comandar a máquina através de técnicas, mas mantendo o seu lugar de presença assegurado no referencial das capacidades orgânicas do corpx e da razão, como alicerce inexorável da cena.

Peggy Phelan, em *A Ontologia da Performance: representação sem produção* (1997), argumenta que “a única vida da performance dá-se no presente” (1998: 171), sendo que a singularidade da performance ocorreria em uma economia político-estética, que coloca em questão a própria representação do capital pelo seu poder de desaparecimento, denunciando a produção de reproduções ou mesmo a repetição como situação endêmica que constitui a obra e os atuais mercados de arte. Devido à impossibilidade de documentação e registro da performance, a autora mostra que o controle e a regulação da produção performática escapariam aos mecanismos do capital que operam sobre a produção dos corpxs em arte na comercialização da obra de arte:

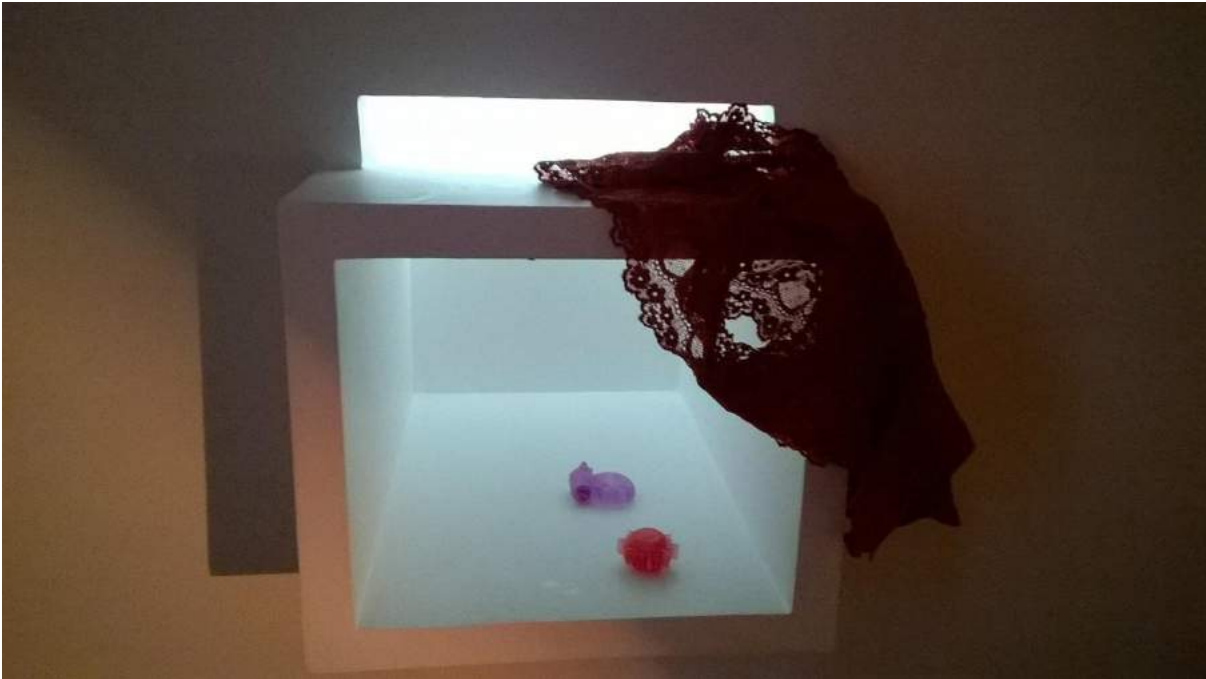
A performance, num sentido estritamente ontológico, é não reprodutiva. E é essa qualidade que faz da performance o parente pobre das artes contemporâneas. A performance estrova os maquinismos suaves da representação reprodutiva necessários a circulação do capital. (Phelan, 1998: 173)

A argumentação da autora implica que a performance ocorra somente no real por meio da presença de corpxs vivos, onde a contemplação ou a participação são processos de consumo em que o espectador aproveita todo o acontecimento, direcionando a performance para o campo do visível e conformando uma ideia - ainda - muito veiculada, que o seu desaparecimento na memória e a sua invisibilidade seriam grandes forças contra a regulação e a normalização dos corpxs. Diferentemente da fotografia e do vídeo, que travam embates entre falsificação e cópia, a arte da performance teria a possibilidade de contestar e revalorizar o vazio do qual seria acusada pela sua falta de valor comercial.

Conformando a ontologia da performance pelo seu desaparecimento como condição de existência, Phelan torna fundamental para a performance o desaparecimento do próprio sujeito que, na falta de visibilidade do evento performático, põe em dúvida a regulamentação e o controle dos enunciados de verdade da performance acontecida. Opondo-se à performance como espaço metafórico em que este opera mediante a substituição, a suplementação de uma posição em relação às outras, por um processo hierárquico e de negação, a performance possibilitaria conviver com corpys *ao vivo* de maneira metonímica, resistindo à reprodução da metafísica e, neste caso em particular, a metáfora à qual a autora quer resistir é a do gênero.

Com uma leitura lacaniana, Phelan percebe no real de corpys vivos no *ao vivo* da arte da performance a resistência da redução metafórica da dualidade de gêneros que inviabiliza possíveis transitividades, por, justamente, transformar o múltiplo em dois e, destes dois, valorizar o uno na posição do homem *as* masculino simbolizado no falo. “Os órgãos genitais, em si, são sempre ocultados na metáfora, e a metáfora, enquanto ‘trabalhadora cultural’, converte continuamente a diferença em Mesmo. A tarefa conjunta da metáfora e da cultura é a da auto-reprodução; elas completam essa tarefa ao transformar dois (ou mais) em um”. (Phelan, 1998: 178)

Mas, ao manter-se fiel ao desaparecimento como potência de existir, indago se as fronteiras sexuais e as diferenciações entre o *ao vivo* e a sua reprodução por tecnologias se mantêm - ainda - tão estáveis. Em *El performance permanece* (2001), Rebecca Schneider, teórica e professora estadunidense dos estudos da performance questiona, justamente, o lugar de desaparecimento posto à performance, mostrando que o entendimento da sua ontologia como caráter efêmero corrobora com uma cultura de arquivo, que necessita ser legitimada ou pré-determinada por uma construção cultural de lógica “patrilinear” de documentos que permanecem.



Vestígio 7: Desire Borders (Porto, agosto/2015)

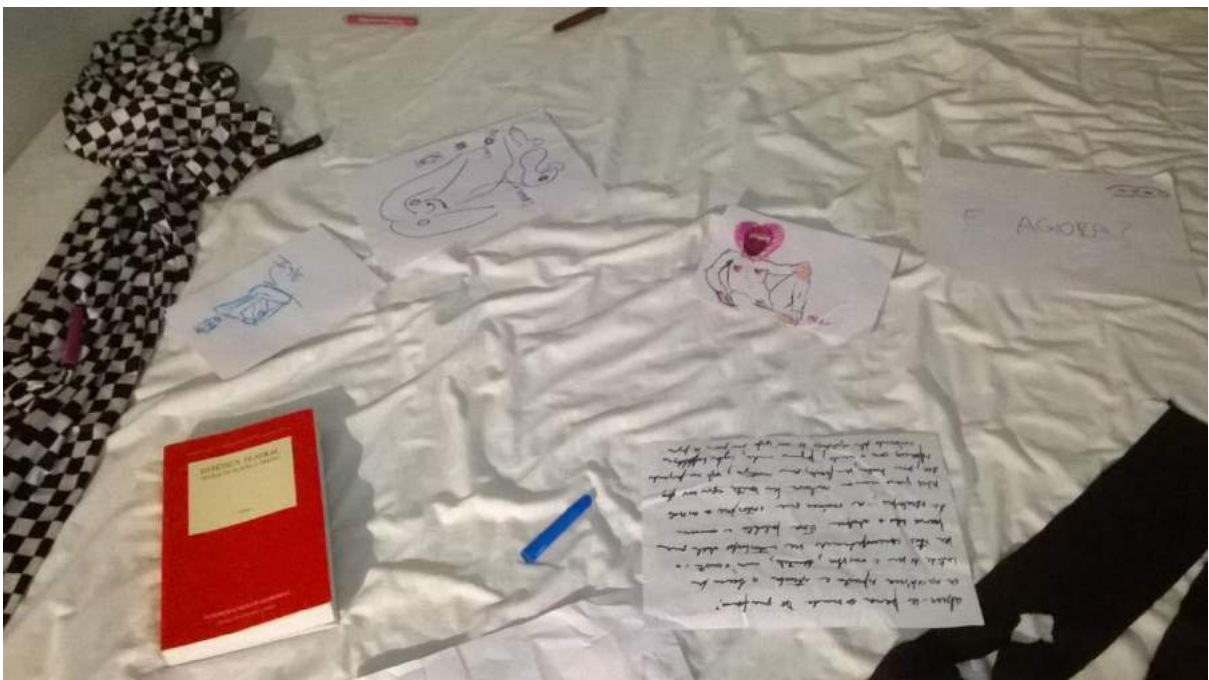
A performance seria, nesta lógica de comprovação documental, aquilo que não permanece, se esvanece, não resistindo ao tempo e não residindo em seus rastros materiais, como já apontado por Phelan em relação ao registro e à documentação de performances. Por seu lado, Schneider propõe uma recomposição dos restos e dos vestígios, através da seguinte pergunta: “si consideramos el performance como desaparición, como un acto efímero que se lee como desvanecimiento respecto de los restos materiales, nos limitamos a un entendimiento del performance predeterminado por nuestra habituación cultural a lógica del archivo?” (Schneider, 2011: 225)

Esta posição sobre performance como desaparecimento se sustenta, conforme mostra Schneider, de uma relação hegemônica sobre o olhar do que pode ou não ser enquadrado como conhecimento, principalmente, de uma preocupação vinda da história da arte ocidental, a partir da década de 1960, em que os espaços dos museus são desafiados a reconfigurar o lugar assegurado do objeto e do arquivo como dispositivo privilegiado para “guardar o original” destes mesmos objetos. Nesta equação reside uma questão geopolítica, ao privilegiar a performance como esquecimento e rejeição dos seus restos e vestígios, opera-se uma subalternização sobre determinadas formas de conhecimentos que convidam

otros modos de recordar, que pueden situarse justamente en las maneras en que el performance permanece, pero permanece de otras formas; es decir, las maneras en que el performance resiste la hegemonia de lo ocular, hegemonia que delimita al performance como aquello que no permanece para ser visto. (Schneider, 2011: 226)

Manter as diferentes instâncias tão estáveis entre o *ao vivo* e o mediado tecnologicamente ou reproduzido por tais tecnologias deriva de uma organização estética e política em que a cultura do arquivo e do documento ainda impera na demarcação de como os processos de conhecimentos podem permanecer ou desaparecer. Se a performance desaparece e tudo o que nela acontece se esvai, pressupõe que a memória não pode se constituir como conhecimento incorporado que contém formas e práticas de contar e escrever as histórias, como exponho no capítulo 4 - *Prato Feito ou PF*, e que pode permanecer através de narrativas orais, rituais, danças, culinárias, organizações comunitárias, entre tantos outros processos mnemônicos. Se a transmissão da performance acontece, sobretudo, no *corp-x-a-corp-x* e este *corp-x-a-corp-x* desaparece, então, se perdem potencialidades múltiplas desta própria transmissão, inclusive, quando voltamos para *xs* artistas e criadores que constroem eventos performáticos mediados por tecnologias, ao passo que ver e discutir uma videoperformance ou uma fotoperformance configura-se, a meu ver, como um ato *ao vivo* de convívio com estas plataformas e materiais.

Em se tratando de artistas que fomentam suas ações através de mediações tecnológicas, não há separação - como evoca Phelan e Taylor - do momento da criação e do instante da documentação. Estas construções performáticas em rede - o *Desire Borders* faz parte delas - promovem uma orgia entre criação e arquivamento, pois “se autoarquivam desde el comienzo”. (Taylor, 2011: 22)



Vestígio 8: *Desire Borders* (Porto, Agosto/2015)

Jill Lane, professora estadunidense dos estudos da performance, em *Zapatistas Digitales* (2011), argumenta que os espaços criados/inventados pela *internet*, também conhecidos como *ciberespaços* (Pierre Lévy), representam novas formulações do que apreendemos por realidade, e requerem nestes espaços outras subjetividades e sentidos que temos do “real”, novas relações e contornos mais flexíveis em torno do que denomina de “mapas conceituales”.

O acesso à *web* como rede de informações e condutas relacionais detona a necessidade de uma exploração, ao mesmo tempo real, espacial e imaginária, despertando novas cartografias. Cada mapa tem suas formas distintas e com focos de resistências diferentes, como se cada um pudesse manipular, intervir e reprogramar os acessos, os direitos e as rotas que os mapas “reais” nos impelem a todo o momento, como sugere a autora:

Los mapas que rigen nuestro mundo “globalizado” sugieren un mundo en el que cada vez se privatizan más espacios públicos, en el que la pobreza, exarcebadas por prácticas económicas neocoloniales y neoliberales, obliga a más y más personas a emigrar, sólo para que quienes resguardan el acceso “legítimo” a los Estados-nación las criminalicen como extranjeros ilegais. A qué planes de vuelo, qué tipo de viaje, qué tipo de prácticas de resistencia, se puede recurrir en el ciberespacio para el campo de la protesta, a justicia, o para crear realidades alternativas? (Lane, 2011: 466)

Lane traz para análise uma “ciberprotesta”, uma das ações do Electronic Disturbance Theater, em janeiro de 2001, onde artistas e ativistas zapatistas invadiram a *web* com *software* que atacavam vários sistemas e páginas - como as do governo estadunidense e das milícias mexicanas - com um poema fragmentado em inglês e espanhol sobre a luta zapatista pela paz em Chiapas/México. Um protesto que acionou mais de cem mil pessoas, que viram seus computadores reproduzindo e reconstruindo versos da história zapatista em seus sistemas e que mesclava tanto um posicionamento político quanto uma atitude poética de intervenção social na rede de computadores.

A autora se pergunta - questão que faço a mim também - sobre as potencialidades imaginativas destas práticas virtuais como construções sociais de corpxs e espaços, ao considerar que

el ciberespacio se entiende como una forma de espacialidad producto de prácticas materiales asociadas a las tecnologías de la información (computadores, redes de fibra óptica, etc) y, al mismo tiempo, producto de las relaciones sociales que moldean y son moldeadas por dichas tecnologías en pimer lugar. (Lane, 2001: 469)

Para mim, as *convivialidades performáticas transfuncionais* operam entre as relações sociais e as práticas materiais e virtuais - similares à constituição do *ciberespaço* - e podem contribuir para a

reorganização e reinvenção de espaços alternativos no ensino-aprendizagem em arte, escancarando as abordagens artísticas, políticas, filosóficas, existenciais e espirituais da cena como processos biotecnológicos que podem ser contaminados, reconstruídos, manipulados e reprogramados para a criação de novas ficções de vida, ao invés de reduzirem seus efeitos de poder somente para explicações discursivas referentes aos signos e à linguagem, ou buscarem o retorno a uma unidade totalitária e orgânica da presença do corpo.

As ontologias que confrontam o corpo *ao vivo*, espaço físico e experiências digitais buscam nas práticas vivenciadas e se produzem por meio de relações materiais específicas. Como já posto acima por Haraway, as fronteiras entre o humano e a máquina já interagem desde longa data, conformando e alterando nossas vidas “humanas”, contaminadas por vários procedimentos médicos e estéticos - por exemplo, as tecnologias de imagem (o raio x, a ecografia), para ficar nos mais próximos - em que a própria ideia de corpo *ao vivo* é um efeito naturalizado produzido pelos imaginários constituídos entre o interior e o exterior do corpo, entre o orgânico e o artificial, onde as corporalidades encenam ou biotecnologicamente se contagiam e se modificam em cada contexto.

As performances realizadas pelo Electronic Disturbance Theater (EDT) possibilitam discutir como podemos interferir e reconstruir corporalidades nos ciberespaços. De certa forma, o *Desire Borders* aproxima-se mais desta noção e menos de artistas que exploram a relação do corpo com a tecnologia (cito os experimentos cibernéticos de Stelarc ou as intervenções cirúrgicas de Orlan), na medida em que o EDT questiona a noção de corpalidade *ao vivo*, ao tentar construir uma ideia de presença em espaço digital que seja *coletiva* e *política*, e na qual a performance no ciberespaço crie contraproduções alternativas de espacialidades e corporalidades. O EDT elaborou uma série de experimentações híbridas - *ativismo arte rede* - “cuyas características particulares son la participación colectiva, códigos de fuente aberta y un uso creativo de las tecnologías básicas del ciberespacio: correo electrónico, programas java elementales, escáneres de puertos”. (Lane, 2011: 470)

Em *Desire Borders*, enquanto estava naquele quarto percebi como os nossos corpos se apresentam em demandas que conformam e informam as flexíveis subjetividades como tecnologias textuais, corporais e representacionais que estabeleço mediante espaços imaginados e que produzem biotécnicas, permitem acessos, direitos e até revelam, pelas fendas das agendas artísticas e educacionais, os enunciados de saber-prazer contidos nas tecnologias que regulam os corpos em arte.

Ricardo Domínguez, artista da performance, professor e fundador do coletivo artístico Critical Art Ensemble - e do já mencionado Eletronic Disturbance Theater - em *Eletronic Disturbance: an interview* (2012), discorre sobre as proposições performáticas - práticas e teóricas - de um “distúrbio eletrônico”, articulado com uma desobediência civil que invade também os ciberespaços, indicando que as fraturas e flexibilidades das identidades e corpxs mostram que o poder, agora, configura-se através destes nomadismos, de forma similar com que Mckenzie fala sobre o poder da performance - a partir dos paradigmas cultural, tecnológico e organizacional - em se constituir como regime que direciona os investimentos econômicos e políticos.

Domínguez interroga-se sobre novos espaços, corpxs e “geografias virtuais” que possam questionar, no abandono territorial e arquitetônico do mecanismo de poder disciplinar, as resistências e formas de luta política e cultural que também devem ocorrer nos espaços de poder eletrônicos:

In a certain sense, what we wanted do was to kind of slap activists around. And so they go, what do you mean the streets are dead? But certainly, the Eletronic Disturbance Theater neer felt this way. We always felt that it was a hybrid. Sometimes we have gotten e-mail from people who are blind, form people who are stuck at home for various reasons, people who have to work and they have to supporte their kids or they are to far away, they are South Korea. They couldn't be in Seatle but in their hearts they wanted to be there. Here was the gesture that they could add to those databodies. Say that you only get 500 people at an action. Eletronically, perhaps you could add another 12.000 from around the world. So al of a sudden what is considered a small local action becomes a larger global action. And that means to me that you can leverage small actions into global actions. And I think that's an important element all of this. (Domínguez, 2012: 392)

O que me interessa nas performances virtuais desenvolvidas por Domínguez é como consegue combinar uma estética social - que inclui sua formação e experiência no teatro com teorias e práticas de Brecht, Augusto Boal e das vivências no Teatro Campesino, acontecidas no Sindicato Unidos de Campesinos, na California (1962) - com práticas digitais e corporificadas no *ao vivo*. Domínguez brinca entre a arte e o ativismo, com pares caracterizados, *a priori*, como opostos, fazendo emergir os intervalos, as situações liminares entre a presença do *ao vivo* e as vivências pela *internet*, entre o conhecimento considerado científico e as memórias como conhecimento incorporado, para assim, discutir raça, sexo/gênero, colonialidades, progresso e desenvolvimento, que ainda constituem e balizam nossa compreensão sobre tecnologia/natureza.

Destaco que as interferências, manipulações e programações do EDT não podem ser consideradas ilegítimas ou mesmo definidas como execução de *hackers*, no sentido de não possuírem autorização para acesso à rede de computadores. As ações do EDT não implicam um

uso ilegal da rede, pois ocupam e situam o ciberespaço como um local público que precisa ser regido por leis, onde qualquer ato ou protesto deve ser transparente, como tornam claro:

En este contexto, el enmascaramiento no crearía una perturbación significativa en los protocolos discursivos de la interacción en internet, la transparencia, en cambio, permite una forma importante de presencia, una presencia colectiva sin anonimato, y virtual sin quedar vacía de preocupaciones y realidades materiales. (Lane, 2011: 478)

Desire Borders é uma *convivialidade performática transficcional* de corporalidades que ultrapassam a presença do *ao vivo*, geradoras de ciberespaços de resistências, de representações, imaginários e práticas corporais alternativas que possam ocupar os espaços públicos da *internet*. Associando-me às proposições das práticas coletivas de Domínguez, a rede de computadores também opera nas confusões entre o orgânico e o artificial, entre o desaparecer e o reaparecer dos corpxs, onde os espaços vituais se tornaram tão presentes em nossas vidas, transficcionalizando-as, na qual a *web* “é uma plataforma política potente, y muy real” (Taylor: 2011: 22). Os ciberespaços interferem nas construções artístico-educacionais, fazendo com que os corpxs enquanto contingentes biotecnológicos e próstéticos tragam para as cenas pedagógicas e artísticas, o poder que os nomadismos geopolíticos e suas fraturas coloniais possam desmontar questões coletivas e compartilhadas em rede.

Uma *convivialidade performática transficcional* na criação em arte e educação gera procedimentos de (trans)incorporação próstética, onde as biotecnologias que ingerimos, injetamos, consumimos, acoplamos, transplantamos, digitamos e treinamos, interferem e criam, nas falhas/interstícios dos sistemas normativos, corpxs parciais, reversíveis, irregulares, debochados e inacabados que inventam e (re)elaboram, pelas fissuras do *ao vivo* e do digital, “desobediências civis eletrônicas”.

Numa era do ciborgue, como nos fala Haraway, os limites, as bordas e as dobras de um processo de (trans)incorporação próstética desnuda como as tecnologias sempre constituíram e demarcaram os limites e transposições dos corpxs. E numa era da *new mestiza* de Anzaldúa, as fissuras deste saber-prazer, nas falhas do sistema operativo cisheterocapital colonial/moderno podem constituir outras representações e imaginários: a) que não se façam mais numa reprodução mimética masculinista da apropriação da agência tecnológica e; b) que possam desarticular os monopólios e privilégios discursivos e imagéticos hegemônicos de formas tecnovivas de conhecimento;

1.3. Arquivos e vestígios - *Desire Borders*

Aqui se encontram outros vestígios gerados ao longo da criação e realização do *Desire Borders* e dos desdobramentos em eventos participados. O vídeo gerado pela transmissão *on line*, via *streaming*, está no YouTube e no site do MsP, e talvez seja a interface que denote as transmutações e manipulações que a própria conexão instável da *internet* propiciou em um vai-e-vem da minha também precária presença. A conexão caiu em vários momentos e eu era alertado por uma fotografia minha sorrindo estampada na tela ou avisado, pelas mensagens das pessoas que acionavam o meu telemóvel, vindas de diferentes partes do mundo, que a minha imagem havia congelada e que somente o áudio mantinha um contato-contágio.

Sinopse

Em um pequeno quarto/sala fico a esperar, por um convite colocado em lugares acessíveis ao público, que cada participante entre, seguindo as orientações indicadas à porta do quarto/sala. Cada participante poderá permanecer até 30 minutos. As ações que acontecerão serão realizadas pelas vontades, desejos e fantasias estabelecidas e criadas, em acordos provisórios, transitórios e consensuais, entre o *performer* e o participante, e transmitidas via *streaming* pela *internet*.

Ficha Técnica:

Criação e *Performer*: André Rosa.

Fotos: André Rosa (com o meu telemóvel entre os encontros)

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=h81ohs3tPn4>



Vestígio 9: Flyer de divulgação da Exposição Trabalha-Dores do Cu no Espaço de Intervenções Culturais Maus Hábitos. (Porto, agosto/2015)

TRABALHA-DORES DO CU

São trabalhadores do CU aquelas/aqueles CUjos trabalhos expressam as dores mais densas/intensas/profundas de seus CUs.

São as/os que abrem passagem para mandarem à merda todo um regime normalizado(r) que impõe princípios amparados por um privilegiado sistema heterocentrado.

Para trabalharmos o nosso CU, precisamos ter CUIhão, precisamos ter bravura para emitirmos com força o nosso disCURso contra o asqueroso binarismo instituído e reafirmado diariamente na nossa CULtura tão CURta, tão excludente.

É preciso sermos radicais nas nossas posturas artísticas/políticas para que possamos CULminar nossa produção em uma verdadeira TRANSformação que não propague ódio ao que não se enquadra num contorno tão limitado.

Que saia pela CULtra o tiro vindo de uma massa intolerante! Que o respeito substitua os CUSpes! Que a intransigência faça CURva e se CURve diante de um aCUMulo de amor.

CUbramos o CUbo branco com nossos disCURsos que CULminam em CUs sem CUIpa, em CUs livres!

Que o disCURso do CU (parte do corpo que não revela sexo e muito menos gênero) seja a CUri para um verdadeiro avanço na nossa CULtura... DisCURsemos... CUste o que CUsstar!

Ficha técnica

- CURadoria: Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey

- disCURsos artísticos em exposição: Alice Caymmi, Ana Hupe, Ana Santos, António da Silva, Beatriz Albuquerque, Beth Moysés, Branko Milisković, Cristina Mateus, Daniel Pinheiro, Daniel Toledo, Deborah de Robertis, Eduardo Kac, Élle de Bernardini, Grasielle Sousa, Luiz Roque, Luiza Prado, Mavi Veloso, Narcissister, Renan Marcondes, Sarah Hill, Shoker, Snežana Golubović & Dejan Bućin, Tânia Dinis e Victor de la Rocque

- em ações ao vivo na abertura do evento: André Rosa, Helena Ferreira, Lizzi Menezes, Nathália Mello, Priscilla Davanzo e Rafael Amambahy

- realização: eRevista Performatus

De 26 de agosto a 13 de setembro de 2015

Maus Hábitos | R. de Passos Manuel, 178, 4º Piso, Porto, Portugal, 4000-382

Terça a domingo, das 12h às 23h | Entrada livre

Telefone: +351 222 087 268 | Website: maushabitos.com



Crédito da imagem
Narcissister, Hot Lunch, 2009

Vestígio 10: Anúncio do *Desire Borders* na Exposição *Trabalha-Dores do Cu* no Espaço de Intervenções Culturais Maus Hábitos. (Porto, agosto/2015)



Vestígio 11: Programa do Colóquio Internacional *Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas*. Apresentação Oral: “Desire Borders: o género e o acontecimento como dispositivos biotecnológicos na criação performativa?”. (Coimbra, novembro/2015)





Vestígio 12: Desenho feito e assinado por um dos participantes durante o *Desire Borders*. (Porto, agosto/2015)



Vestígio 13: Desenho feito por um dos participantes durante o *Desire Borders*. (Porto, agosto/2015)

2

AmPunheta

Gozando (n)o sistema cisheterocapital sexo/gênero colonial/moderno

Ela tem cara de mulher
Ela tem corpo de mulher
Ela tem jeito
Tem bunda
Tem peito
E o pau de mulher!
(Mc Linn da Quebrada, em *Mulher*, 2016)⁹

A convivialidade performática *AmPunheta* foi compartilhada durante a 1ª edição do *Tran(S)arau*, evento organizado pelo *Movimento Sem Prega* no Ateneu de Coimbra, em outubro de 2015. Consistia em provocar atos masturbatórios em partes do corp(x) que não são reconhecidas como zonas erógenas nem associadas aos órgãos reprodutores.



Vestígio 16: AmPunheta (Coimbra, outubro/2015)

⁹ Letra parcial da música *Mulher* de Mc Linn da Quebrada, acessada em 10 de abril de 2017, em: <https://www.lettras.mus.br/mc-linn-da-quebrada/mulher/>

Meu corpx besuntado de azeite! Meu corpx lambuzado de batom vermelho a marcar com um X - como mapa de tesouro a encontrar - os locais por onde quero sentir prazer: braços, axilas, pernas, cotovelos, nariz, calcanhar, pescoço... Num primeiro momento estou só, masturbo-me o braço e depois a axila, até extrair e produzir o meu próprio orgasmo, por um tempo dado *a priori* pela pequena ampulheta retirada do meu cu.



Vestígio 17: AmPunbeta (Coimbra, outubro/2015)

Depois, passo a solicitar outrxs corpxs que masturbam, simultaneamente, várias partes do meu corpx, e uma ação coletiva se instaura e começamos a criar e a brincar com possíveis imaginários dissidentes do prazer, do orgasmo e da construção do “sexo” no corpx.

Como desmonto a masculinidade *vis* imposta a mim pelo regime de produção de subjetividades e corpxs do sistema cisheterocapital sexo/gênero?



Vestígio 18: AmPunbeta (Coimbra, outubro/2015)



Vestígio 19: AmPunbeta (Coimbra, outubro/2015)

Mas antes, atendo-me ao tempo dado para o orgasmo, para o clímax do prazer segundo uma orientação do desejo localizada nos órgãos reprodutores. Retiro, ao iniciar a convivialidade, uma pequena ampulheta do cu. Sim, o tempo da minha *desrazão* escorre pelo cu, neste orifício de

desejo obliterado como negação e terreno neutro na sexualidade reprodutiva, e abjeto, na demonização que o inscrevem os investimentos repressivos do desejo sitiado.

Em *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2002: 31), Paul B. Preciado argumenta que a “arquitetura do corpo é política”, e evidencia que tanto a designação como a exclusão de partes do corpo como não sexuais ou não erógenas define as operações por onde as práticas sexuais e os desejos são apropriados para a naturalização e a criação da norma do que compreendemos como “sexo”.

A política do cu ou a reapropriação do cu pelas políticas, sobretudo, de alguns segmentos dos movimentos LGBTQIA+, problematiza a forma como os contextos sexuais são pautados pela utilização de determinados órgãos, por meio de uma significação que os tornam propriedade balizadora de uma “natureza” centrada nas relações cisheterossexuais. Preciado mostra que a prática do *fisting* (penetração do cu pelo punho) é um exemplo do que tem sido desenvolvido nas comunidades gay e lésbica desde a década de 1970 e que coloca em questão a própria representação do sistema sexo/gênero, pautado na associação do sexo com os órgãos reprodutores:

O trabalho do ânus não é destinado à reprodução e nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o tradicional sistema de representação sexo/gênero vai à *merda*. (Preciado, 2014: 32)

Ao ficar na posição “de quatro” e extrair uma pequena ampulheta do meu cu e colocá-la como estímulo do tempo de orgasmo a ser construído e fabricado, marca uma posição, não somente do cu, mas também das demais partes do corpo como eixo-ação, que podem ativar outros imaginários, representações e práticas corporais em relação às vivências sexuais.

Traço, aqui, uma analogia com a imagem do “armário”. Estar dentro do armário e sair do armário estão, a todo tempo, relacionados com uma arquitetura política que organiza os corpos, os espaços e as instituições. Em *Epistemologia do Armário* (1990), Eve Kosofsky Sedgwick, teórica norte-americana dos estudos de gênero e teoria crítica, analisa as impertinentes situações e as ameaçadoras contradições que tal trânsito - estar dentro ou fora do armário - geram e criam espaços que legitimam o ideário sobre privacidade e intimidade, que delimitam os corpos nos âmbitos do público e do privado.

Nesta operação de sair ou permanecer dentro do armário são intensificadas tipologias de privacidade com regras ostensivamente cisheterocentradas. A questão que se coloca, a meu ver,

não está entre sair ou ficar dentro do armário, mas em como escancaramos/explodimos o armário - e aqui está incluso as formas com que as representações do armário agem no cotidiano e atingem nossos imaginários - como metáfora do sigilo e do segredo sexual, contributos para as estruturas binárias e seus efeitos ideológicos nas posições consagradas entre o interior/exterior do corpx, privado/público ou mesmo a dicotomia entre sujeito/objeto.

As dificuldades colocadas pela definição destes pares, condensados nas imagens do “armário” e da “saída do armário”, são exactamente as mesmas que, entretanto, vêm afectando outros pares com um papel fundamental na moderna organização cultural, tais como masculino/feminino, maioria/minoria, inocência/experiência, natural/artificial, novo/velho, crescimento/decadência, urbano/provinciano, saúde/doença, igual/diferente, razão/paranóia, arte/kitsch, sinceridade/sentimentalidade e independência/dependência. (Segdwick, 2003: 9)

Por ora, cabe-me dizer que a mudança nos regimes de produção e regulação do “sexo” nos corpxs, durante os séculos XVIII e XIX, argumentada por Michel Foucault, em *História da Sexualidade: A vontade de saber* (1976), segundo a qual as relações com pessoas do mesmo sexo deixam de ser vistas como uma questão de atos genitais - proibidos ou não -, para ser pensada como o resultado de uma identidade fixa e estável, determinou as orientações dicotômicas de gênero (masculino/feminino) e os comportamentos e práticas sexuais em uma base naturalizada de cunho reprodutivista pela criação da matriz cisheterossexual.

Em vista disso, solicito ou invento outra cronogênese de prazer-saber, formas alternativas de tempo e espaço no meu corpx, que tentam escapar ao controle de um cronômetro epistêmico-político-cultural que demarca em ejaculadas - sobretudo na invocação da masculinidade cisheterocentrada - as representações e os imaginários permitidos na naturalização do orgasmo = reprodução, e que nomeia este ato de ejacular como ápice de um repertório sexual *cis* masculino.

A areia que desce, vagarosamente, pela ampulheta durante cada *convívio transfuncional* de produção de prazer realizada em meu corpx, percorre um complexo sistema de redes e de grãos em descontínuo movimento, que nunca paralisam de um lado ou do outro do recipiente. O foco na ampulheta está na travessia, no interstício do gargalo por onde transita cada grão, cada partícula de tempo-espaço a ser criado e imaginado.

Peter Pál Pelbart, filósofo, ensaísta e professor húngaro, em *Nau do Tempo-Rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura* (1993), analisa e problematiza o tempo na produção da loucura. Para o autor, loucura e sexo compartilham, ao longo da História, metodologias e construções teóricas e práticas, como se nota na produção discursiva do corpx histórico das mulheres, e as tecnologias

desenvolvidas para seu diagnóstico e tratamento no séc. XIX que, inclusive, contribuíram para Sigmund Freud - através da observação das histéricas de Charcot - sugerir que o inconsciente falaria por meio do corpo.

Pelbart argumenta a necessidade de se dar tempo para a loucura, um “tempo sem medida, amplo e generoso” (1993: 32), repleto de tentativas, reconstruções e descontinuidades: “Como então pensar a questão do tempo sem recair no subjetivismo, no modelo da consciência ou mesmo no culto continuísta e progressivo da História?” (Pelbart, 1993: 46) Como pensar estrategicamente o tempo, em um sentido que não potencialize o “fora ou dentro do armário” ou, que não favoreça a localização dos órgãos sexuais como existentes por si só? Como uma cronogênese dada por uma *desrazão* expelida pelo meu cu arriscaria um poder de imaginar outras cartografias sexuais?

Se a loucura é vista pelo autor como colapso que gera uma “heterogeneidade temporal”, a meu ver, as dissidências sexuais do sistema cisheteronormativo sexo/gênero também operam por deslocamentos - visíveis e invisíveis - que criam *transfigurações* sociais, provocando rachaduras (também temporais) nos corpos, similares às diferentes temporalidades produzidas na loucura, quando proponho a formação de comunidades transitórias e provisórias através das convivialidades performáticas:

Mas há também, no convívio com os loucos, a multiplicidade temporal que desafia a homogeneidade do relógio, e esse desafio nunca é pacífico, pois nunca é pacífica a insubordinação ao tempo societal. Para nós é difícil não só respeitar essa heterogeneidade temporal, como também fomentá-la (o que seria desejável), através da criação de diferentes temporalidades grupais. (Pelbart, 1993: 46)

Talvez, a *AmPunbeta* seja a produção performática de múltiplas temporalidades de um poder da *desrazão* em pensar arriscadamente outros imaginários sexuais. O tempo ocidental - medidor cultural de uma economia política sexual - manipula e controla o tempo do prazer e do orgasmo que, submetido ao seu imperativo, atrela-se a uma organização sistêmica de produção e consumo de uma sexualidade limitada pela fixidez identitária, respaldada pelos contornos do ideário do indivíduo burguês - leia-se sujeito homem, branco, *cis*, hetero - como agente e referente da masculinidade.

Aqui reside a minha ânsia de uma *Cassandra hereditária* - já anunciada e convocada nas *Abertura(S)* - para escancarar e desmontar a minha masculinidade e privilégios *cis*, inventando outras rotas. Mas, para tal empreitada, passo a problematizar algumas possíveis diferenças - se existem mesmo - entre erotismo e pornografia.

O mais instigante em *O Erotismo* (1954), de Georges Bataille, escritor francês, está em como propicia uma análise relacional complementar e dual sobre o prazer, o interdito e a transgressão. Já na introdução, Bataille retira do erotismo sua localização apenas funcional ao sexo e à reprodução ao sugerir que “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte” (1987: 10). As implicações contidas nesta afirmação fazem com que o autor insira o erotismo nas demandas da cultura, onde as transgressões dos interditos sociais tratam da própria constituição do que seja erótico e o seu desenvolvimento.

A experiência do erotismo rompe com o habitual, com o ordenamento das coisas, pois solicita a diferença, colocando em discussão os limites da própria razão e do equilíbrio da ordem, por meio de experiências-limite e da dissolução do sujeito (da própria ideia de sujeito), ao estabelecer uma cisão entre o controle social - representado pelos interditos culturais - e a ação transgressora erótica:

Em primeiro lugar, no extremo do possível, tudo se desmorona: até mesmo o edifício da razão, um instante de coragem insensata, essa majestade dissipa-se; o que subsiste, no limite, como um pedaço de muro vacilando, aumenta, e não acalma, o sentimento vertiginoso. (Bataille, 1987: 46)

Este sentimento vertiginoso para que nos remete Bataille redimensiona a prática erótica e se revela como ação que desequilibra as experiências interiores - e também as forças exteriores que a pressionam -, e mesmo o próprio sujeito, para uma instabilidade que leva à novas percepções e conhecimentos do sujeito-no-mundo. Sujeito e objeto, o privado e o público no erotismo se deslocam continuamente, em lutas e contradições, em dimensões do erótico que não podem existir sem as dinâmicas entre as proibições e suas possíveis transgressões.

O erotismo provém deste embate de forças entre as normas impostas e as articulações para transpô-las, circunscrevendo práticas que diferem dependendo da organização social, cultural, política e espiritual. O autor analisa a perda da energia erótica na maneira com o que o regime de trabalho capitalista se impõe sobre os corpos no controle das relações entre a norma e as proibições, usando para tal fim lucrativo, da própria força que advém do erotismo, redirecionado-a. “Aliás, uma sexualidade livremente transbordante diminui a aptidão para o trabalho, da mesma forma que um trabalho contínuo diminui a fome sexual”. (Bataille, 1987: 157)

Neste sentido, o erotismo pode ser considerado uma força violenta de se contrapor aos interditos, vigiado pelas imposições sociais e culturais. Este domínio da violência do erótico erradica da própria experiência qualquer traço de busca por equilíbrio ou estabilidade. O domínio

da violência do erotismo carrega em si tamanha desordenação - “caos”, no sentido rigoroso e emancipatório do termo - que coloca fim, inclusive, à própria linguagem e ao discurso.

Por isso, Bataille destaca que o erotismo como espaço de transgressão - de acordo com os contratos sociais e políticos - assume a violência e a animalidade como instâncias que rompem com as imposições do real. Sem essa violência transgressora é impossível estabelecer contato com o erótico, que cria rupturas entre a continuidade e o descontínuo, revelando as contradições culturais entre os âmbitos da privacidade e da publicitação dos nossos atos.

Eliane Robert Moraes, escritora, crítica literária e professora brasileira, em *O que é Pornografia* (1985), por meio da análise de produção textual e literária indaga se é possível demarcar uma diferença entre o erotismo e a pornografia. Em princípio, parte do senso comum e, deste ponto de vista, o erotismo seria tudo aquilo que é velado e que sugere algo, mas não revela. Já a pornografia seria o seu oposto, algo que se mostra completamente, de forma escancarada.

Como o senso comum também revela as dinâmicas sociais e culturais por onde as ideias e conceitos trafegam e ganham corporalidades, ao considerar esta diferenciação, a autora mostra que entre o erotismo e a pornografia há um largo lastro de moralismo implícito e de uma linguagem que passa a reproduzir as diferenças impostas pelo dualismo metafísico ocidental corpo/mente, associando o erotismo a algo superior, elaborado pela razão, sendo aprazível e belo, e a pornografia ao baixo ventre, à produção desmedida e irracional do corpo.

Como já apontou Bataille sobre o caráter cultural e político em que o erotismo se dá, Moraes também ressalta que a apropriação conceitual e a diferenciação entre erotismo e pornografia solicitam rigorosas contextualizações históricas, visto que produzem subjetividades:

Sabe-se muito bem que aquilo que uns consideram pornográfico não o é para outros, e aí pesam não só as diferenças históricas, étnicas ou culturais, mas, também as subjetivas e individuais. A variabilidade dos critérios que julgam se uma obra é ou não pornográfica é tão grande que além da referência geral a sexualidade, pouco mais pode se dizer deles. Vários livros hoje são considerados clássicos da literatura, outrora foram acusados de obscenos e proibidos sumariamente. (Moraes, 1985: 11)

Paul B. Preciado, em *Museo, Basura Urbana y Pornografía* (2008), discute como a historiografia e a crítica “oficial” em arte procuraram ofuscar possíveis relações que envolvessem pornografia, feminismo e prostituição, circunscrevendo as ações de muitas artistas das décadas de 1970 e 1980 em torno de questões ou representações reconhecidas como “mais” femininas:

corpo, intimidade, migração, violência de gênero, maternidade, trabalho doméstico etc., deixando a pornografia de lado, porque esta seria “coisa de homem”.

Se muitxs tratam a pornografia como algo que não mereça hermenêutica, o autor reforça que a sua revalorização enquanto campo de problematizações não se encerra apenas no seu alcance estético, nem na consolidação de mercados econômicos de padrões e modelos sexuais mas, sobretudo, como configurações imagéticas da produção de um prazer-saber na modernidade.

A partir dessa perspectiva, no início do séc. XXI, abre-se um campo de investigação denominado de Estudos Pornôs (*Porn Studies*), onde a análise histórica, cultural e imagética da pornografia possibilita questionar a emergência em que a produção pornográfica se fez no Ocidente - em campos distintos como o literário, filosófico e artístico - constituindo uma produção de subjetividades amparadas pelo regime capitalista, agora global. Em colaboração com as questões suscitadas pelos Estudos Pornôs, Preciado pergunta-se como a pornografia *mainstream* produz subjetividades e colabora, através de imagens, com a normatização dos corpxs:

Así se pondrán de manifiesto la complicidad entre las técnicas pornográficas de representación y normalización del cuerpo y los dispositivos médicos y jurídicos, la complejidad y la evolución histórica de la narración pornográfica, así como la construcción política de la mirada y del placer pornográficos y su relación con las disciplinas de gestión del espacio urbano. (Preciado, 2008: 45)

A primeira situação abordada pelo autor diz respeito à criação do Museu Secreto, em Nápoles, no séc. XVIII, quando por ocasião da descoberta das ruínas de Pompeia, constatou-se uma tipologia visual diferente dos conhecimentos e representações das práticas sexuais que se tinha da época grega. Para oferecer acesso aos artefatos encontrados, construiu-se um espaço fechado e reservado, onde a regulação se deu através do controle de quem e do que poderia ser visto. Somente homens aristocratas foram permitidos neste espaço, criando uma vigilância do olhar e do acesso em termos de gênero, classe, raça e idade.

A outra situação se refere à pornografia como uma técnica de higiene pública - como também se faz notar *a priori* com a psiquiatria -, em meados do séc. XIX, para conter/disciplinar os corpxs excitados em espaço público. Somando-se às estratégias de definição da fronteira entre o privado e o público, masculinidade e feminilidade, a pornografia como agente de higiene vai monitorar e controlar os corpxs que provocam excitação (os das mulheres) daqueles que tem permissão para se excitar em público (os dos homens). Aqui se faz da pornografia a regulação da vida e da sexualidade das mulheres em espaços públicos e a delimitação e organização espacial

dos serviços sexuais relacionados às mulheres - a criação de bordeis e prostíbulos -, em função das estruturas e necessidades sociais identificadas pela ideologia da família burguesa liberal, centradas nos homens *cisheteros*:

Pornografía nombra el conjunto de medidas higiénicas desplegadas por urbanistas, fuerzas policiales y sanitarias para gestionar la actividad sexual en el espacio público, regulando la venta de servicios sexuales y «la presencia de mujeres solas», pero también «la basura, los animales muertos o otras carroñas» en las calles de las ciudades de París y Londres. (Preciado, 2008: 52)

A terceira situação está relacionada com a produção de pequenos vídeos, por meio das tecnologias da fotografia e do cinema no início do séc. XX, onde começam a aparecer corpxs desnudos em atividades sexuais, prioritariamente com foco em penetrações vaginais. O mais importante é que se tratava de filmes produzidos por homens para consumo também reservado para homens, majoritariamente, *cisheterossexuais*. Assim, as mulheres são retiradas e distanciadas da participação e gestão da produção pornográfica - onde lhes cabe apenas o papel de objeto -, pois as técnicas visuais e imagéticas de produção de prazer são caracterizadas, até os anos de 1970, exclusivamente pelo uso masculino.

Preciado indica um aspecto que interessa-me, e tentarei desenvolvê-lo logo adiante sobre a colonialidade de gênero e do imaginário, e no capítulo 3 - *Freak Show Park*, trazendo alguns exemplos da exibição de corpxs/pessoas colonizadas e não-ocidentais, levadas até a Europa, para entretenimento e análise científica: diz respeito às imagens e representações da pornografia estarem associadas ao desenvolvimento de tecnologias disciplinares de controle médico-jurídico sobre os corpxs desviados e anormais, utilizando de fotografias/imagens dos espaços e corpxs colonializadxs, tratados como monstruosidades, para a justificativa e mostragem científica das diversas tipologias e aparatos identitários que surgem no séc. XIX com a *Scientia Sexualis*:

Es el momento en el que se inventan las identidades sexuales - heterosexual, homosexual, histórica, fetichista, sadomasoquista -, como tipologías visuales representables. Si la representación médica busca hacer confesar al cuerpo a través de la imagen, la verdad del sexo, pornografía buscará hacer el placer (y sus patologías) visible. (Preciado, 2008: 65)

A produção pós-pornográfica, desde os anos de 1990 - múltipla em sua diversidade e contextos geopolíticos -, insere-se como contestação, em que diferentes estratégias são criadas para potencializar de forma crítica a intervenção da produção de subjetividades e de prazer, e em como se pode expandir as representações e imaginários que surgiram de reações e lutas feministas e *queer*, e de dissidências sexuais anticolonais.



Vestígio 20: Diana Torres em uma ação *pornoterrorista*. Espanha, 2013. Imagem acessada em 30 de setembro de 2016 em: <http://laboratoriosensorial.org/pornoterrorismo/>

Deste modo, a *AmPunbeta* é uma convivialidade performática pós-pornô, que cria através do deslocamento da masturbação localizada nos órgãos reprodutores como zonas erógenas, para outros pontos do corpo, reapropriados como zonas erógenas, a possibilidade de transgressão inerente ao domínio da violência que o erotismo carrega em si como desordenamento do real e das imposições dos interditos culturais. O pós-pornô, com suas múltiplas abordagens e cenas performáticas, reposiciona os olhares sobre a regulação das narrativas imagéticas pornográficas dxs corpxs, por meio de uma contraprodutividade ao cisheteropatriarcado.

Artistas como Annie Sprinkle, Elisabeth Stephens, Veronica Vera, Monika Treut, Linda Montano, Karen Finley, Maria Beatty, Emilie Jovet, Post Op, GoFist, María Llopis, Shu Lea Cheang ou Diana Torres, entre tantxs outrxs, começam a produzir performances artísticas *ao vivo* ou mediadas por tecnologias que promovem novas possibilidades de produção de prazer. Sobre a eventual presença da colonialidade na convivialidade performática *AmPunbeta*, procurarei desenvolver mais adiante, dando alguns exemplos e estratégias similares - antes mesmo da alcunha do Pós-Pornô - para cenas, derivações e apropriações na América Latina.

Para mim, a pós-pornografia torna-se uma das formas de questionar a produção de um imaginário de prazer cisheteronormativo que sempre se contrapõe de forma atomizada às

políticas sexuais *trans* e de dissidências de gênero anticoloniais. Se as imagens que fundam o “anormal” no séc. XIX não questionam as políticas de produção do sujeito “normal”, tampouco ocorre uma desmontagem do masculino como política corporal identitária neutra e naturalizada, em que o feminino (ainda) é caracterizado como seu construto negativo. E mais ainda, o *cis* passa ileso pelos imaginários e pela construção de suas representações sexuais, enquanto que o *trans* é sempre questionado e patologizado na produção de prazer-saber.

Diante disto, a tentativa de desmontar a minha *cis* masculinidade direciona-me para uma segunda indagação: como a colonialidade - de gênero e do imaginário - opera no sistema sexo/gênero ocidental através de seus aparatos pornográficos?

Proponho que a performatividade político-anatômica do “sexo” e as tecnologias das identidades de gênero desenvolvidas no Ocidente entrem em contágio com as colonialidades - sublinho a de gênero -, problematizando o sistema cisheterocentrado sexo/gênero nas fraturas coloniais, onde a colonialidade do imaginário atua como regente do alargamento ou restrição do que se permite, pelo e no corpx, serem as possíveis representações e discursos consolidados no território do prazer, do orgasmo, da pornografia e do erotismo.

Operação 2.1. Gritam-me *Queer*?! Performatividades e tecnologias de gênero no Ocidente.

Para circunscrever a *AmPunbeta* como espaço de desmontagem de uma pretensa identidade naturalizada *cis* masculina imposta ao meu corpx, parto de um rasgo nas histórias dos ativismos e teorias feministas e dos estudos e movimentos LGBTQIA+, estabelecendo como ponto de partida para esta análise algumas contribuições da Teoria *Queer* - principalmente as que se relacionam à performatividade e às tecnologias de gênero - que possibilitaram um alargamento das identidades de gênero e contribuíram para a desnaturalização das diferenças sexuais.

Em primeiro lugar, destaco que esta vertente do feminismo, que surge na década de 1980 - a partir de releituras e apropriações das teorias do pós-estruturalismo - é passível de críticas em seu projeto epistêmico, devido a algumas implicações geopolíticas já apontadas, por exemplo, por Glória Anzaldúa e sua *new mestiza*, da qual faço referência nas *Abertura(S)*, e no meu posicionamento em me nomear como dissidente sexual ao invés de *queer*.

Trago algumas teóricxs *queers* ocidentais e esta localização geopolítica torna-se intencional, visto que desejo abranger algumas de suas ideias e conceitos pertinentes para o desenvolvimento das políticas de gênero no Ocidente, com grande lastro de circulação e divulgação, por serem teorias que modificam os panoramas *sexopolíticos*, mas também por exercerem trânsitos de poder legitimados por importantes instituições e centros de ensino e pesquisa ocidentais em que estão vinculadxs. Isto evidencia, em muitas situações, a ausência de abordagens que tratam dos cruzamentos de subalternidades - como as coloniais, por exemplo - e a invisibilidade de teorias e práticas desenvolvidas fora de um eixo hegemônico de produção de conhecimentos.

Em *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”* (1993), Judith Butler, filósofa e teórica *queer* estadunidense, sugere que a performatividade de gênero ocorre pela repetição e reiteração de atos e citações que os nomeiam. Influenciada pela teoria dos atos da fala de J. Austin e pelas questões abordadas por J. Derrida acerca da citacionalidade na escrita e da desconstrução do próprio discurso e da linguagem, Butler convoca nossa atenção para os atos performativos que autorizam e legitimam o reconhecimento dos sujeitos da fala. A interpelação performativa determina - não como pré-existência, mas como articulação de uma prática discursiva - que o próprio processo de enunciação identifica e separa o que seria do campo da normalidade:

Não se pode de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria - quer se entenda essa como o corpo, quer como um suposto sexo. Ao invés disso, uma vez que o próprio sexo seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O sexo é, pois não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o “alguém” se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. (Butler, 2000: 112)

Butler sugere - como também o faz J. Austin - que “a heterossexualização do vínculo social” é uma forma com que os atos de fala dão vida àquilo que nomeiam, e cita como exemplo o poder da fala do oficiante no final de um casamento: “Eu vos declaro...” materializa e constitui os corpys dxs noivxs. Os atos com que se interpela a vida geram uma produção de subjetividades autorizadas e reguladas por meio de sentenças judiciais, de casamentos, batismais, de propriedades, fazendo um eco que ressoa nas citações e em como elas interagem com os corpys e os domam, pela reiteração dos mesmos atos.

A autora refere-se a esse processo como performatividade. O gênero performatiza e engloba o sexo. O comportamento cria o gênero. Ao ser encarado como um ato e uma prática de

reiteração, Butler argumenta que as identidades sexuais passam a ser investimentos políticos, ao longo dos processos sociais e culturais de materialização dos corpos:

A performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (Butler, 2000: 111)

Butler e Sedgwick são exemplos de teóricas que abordam o gênero em termos de performatividade, trazendo posições e noções diferenciadas do campo da performance - cultural, linguística, artística, tecnológica etc. - para seus (con)textos feministas e *queers*. Destaco que as contribuições da performance (suas teorias e práticas) para os estudos de gênero sugerem três movimentos:

1. As práticas artísticas participadas como performance e que, de acordo com uma historiografia da arte ocidental, teriam sido fomentadas a partir das experiências das vanguardas europeias;
2. As performances realizadas pelos movimentos feminista, gay, lésbico e negro dos anos de 1970, em que se relacionam e adotam a performance como ação política e estética;
3. Mais precisamente, as encenações e *shows* de *drag queens*, nas quais Butler apoia a sua proposição de performatividade de gênero. A *drag queen* seria um exemplo da produção de uma imagem desviada, excessiva, uma citação subversiva, tradução hiperbólica, revelando os mecanismos de performatividade do que é aceitável e normal enquanto “sexo”;

Durante os anos de 1980 e 1990 surgem os movimentos *drag king* que também passam a cobrar visibilidade - no âmbito da produção dos feminismos - da desmontagem da performance masculina. No entanto, percebo que as análises e abordagens sobre a performance e a construção tecno-política-cultural do homem *cis* e da sua masculinidade nos discursos das políticas feministas e *queers* se dão em menor escala, como também se notam escassas entre as práticas corporais e teóricas que fundamentam as narrativas dessa construção de corpo em arte.

As práticas e as políticas performativas não se encontram em um corpo individual, mas estão, a todo o momento, refazendo e recriando os espaços entre o público e o privado, entre as

transgressões eróticas e os interditos sócio-culturais em que os corpxs se produzem enquanto narrativas alternativas de prazer-saber. A apropriação dos recursos discursivos e das tecnologias de representação do gênero revela o quanto os gays, lésbicas, bissexuais e *trans* escapam à normalidade estabelecida pela cisheteronorma, pondo em questão a “natureza do macho” como produção performativa e teatralizada da masculinidade *cis* dominante.

A performatividade de homem cisgênero e da masculinidade a mim imposta - sem problematizações e completamente naturalizada - (re)encena os efeitos produzidos em meu corpx, por meio dos privilégios que estas posições adquirem em nomeações e reiteraões de atos e falas, em busca de uma incessante coerência com a minha pila entre as pernas, através do meu nome social, dos comportamentos e rituais sociais solicitados, do aprendizado de um reconhecimento fictício a partir das encenações culturais e inscrições que permitem ou não fazer parte do construto *cis* e da masculinidade, que remontam desde como frequentar um banheiro público, não segurar as mãos do coleguinha, ser sempre ativo, sentar de perna aberta, não chorar... tantas citações e atos que sublinham a projeção da pila para a frente, como bússola norteadora e mastro fincado em solo fértil da Nação (uma alusão e analogia que faço ao processo de colonização - do corpx). Tudo isto deve se estender para as pequenas relações do cotidiano, como quando minha avó indignada, dizia à minha mãe - enquanto cortava a couve para a sopa - que eu não coçava “a pila e os tomates/o pau e o saco”, condição primeira da existência do “macho”.



Vestígio 21: AmPunbeta (Coimbra, outubro/2015)

A maneira como se fala e se comporta entre os outros homens *cis*, os códigos machistas, misóginos e sexistas - tanto os explícitos como aqueles sutis e subliminares - em torno da mesa do bar, na frente da escola, como senha para pertencer ao clube, o guia prático de como olhar a bunda e se referir às mulheres, injuriar/caçoar toda a diversidade e dissidências sexuais, e tantas outras cenas e transações que fui rejeitando e que não conseguia executar, mesmo que em muitas circunstâncias tenha até tentado para não ser massacrado e exterminado pelo sistema imperativo cisheterocentrado sexo/gênero.

Se Butler defende que o comportamento cria o gênero, e por sua vez, performatiza e engloba o sexo, não há uma coerência entre anatomia, práticas sexuais, desejo e gênero. Então, existe uma coerência entre prazer, orgasmo, ejaculação e localizações de uma erótica estabelecida por este sistema normativo sexo/gênero no corp(x)?

Teresa de Lauretis, professora e escritora feminista italiana, em *Tecnologias de Gênero* (1987), argumenta que o gênero seria uma “representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicada sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos” (1994: 211). Nesta perspectiva, o masculino e o feminino estão ligados, diretamente, com as posições que os indivíduos representam nas relações sociais. Por mais que possa variar de uma cultura a outra, de uma organização social a outra, esses

atributos sexuais localizam os indivíduos em uma economia simbólica, discursiva e corporal, e encontram na ideologia terreno fértil para a retificação da própria representação do masculino/feminino - e incluem também, do *cis/trans* - em suas designações e legitimações efetuadas por desigualdades sociais, culturais e políticas.

Lauretis se dedica a pensar menos em termos de performance e mais em como alguns aparatos tecnológicos - como o cinema - atuam na conformação do gênero por meio de iconografias que produzem e inscrevem certas representações de masculinidade e feminilidade. As relações de poder se fazem na produção de uma visualidade entre homens e mulheres, entre as imagéticas heterossexuais/homossexuais, e que atingem também as vidas e representações *trans/cis*.

As categorias sexuais Mulher e Homem - como indicadas nas portas das casas de banho - associadas às identidades de gênero - impostas em formulários que assinalamos (F) ou (M) - indicam, por um lado, um espectro conceitual em que Mulher/Homem, Masculino/Feminino, e acrescento o *Cis/Trans*, ainda ficam presos no sistema sexo/gênero e, por outro, carregam em si as contradições dos imaginários e representações de “sujeitos históricos governados por relações sociais reais”, e que estão assim, predominantemente, nos múltiplos discursos, práticas corporais e imagéticas sexuais que possam se organizar em ações cotidianas e dissidentes.

As contradições circulam entre as categorias conceituais desenvolvidas que homogeneizam as diferenças sexuais e as vivências de mulheres e homens reais, entre as condições identitárias e naturalizadas do masculino e o feminino *cis* e as transformações corporais, representacionais e imaginárias - ainda muito patologizadas - das transgeneridades. A autora ressalta que estas seriam algumas contradições da própria existência das teorias e práticas feministas e *queers*, na medida em que não dá para pensar o gênero como um discurso, uma representação, um imaginário, fora da ideologia.

A ideologia atua na própria constituição liminar do sistema cisheterocentrado sexo/gênero, mapeando e constituindo as bordas do que pode ser ou não aceitável e recomendado como sexo. Lauretis reforça que esse cruzar os limites das diferenças sexuais não sugere a criação de um espaço que esteja fora das representações, discursos ou mesmo visualidades/imaginários, para um espaço “real”, de um espaço simbólico criado pelo sistema sexo/gênero, para uma “realidade” fora dele. Isto seria impossível, pois não existe nenhum particular sistema - neste caso o sexo/gênero - fora de um contexto social. O movimento sugerido por Lauretis está em deslocar a partir da própria representação do sistema sexo/gênero -

oriundo de um referencial androcêntrico - as posições que esta representação exclui, em um trânsito que se dá entre o dentro e o fora do gênero como representação ideológica:

É um movimento entre o espaço discursivo (representado) das posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tão sociais como discursivos que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens (ou nas “entrelinhas” ou “ao revés”), dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaços não se opõem um ao outro, nem se seguem na corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. O movimento entre eles, portanto, não é o de uma dialética, integração, combinatória, ou da *différance*, mas sim a tensão da contradição, da multiplicidade, da heteronomia. (Lauretis, 1994: 238)

Lauretis problematiza que o “gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação” (1994: 212). Assumir-se como masculino ou feminino, *cis* ou *trans* implica a totalidade dos atributos sociais na sua auto-representação que determina o gênero como uma configuração variável de posicionalidades sexuais/discursivas.

Desta forma, a autora defende o gênero como tecnologia visto que a representação se dá na sua própria construção, onde a arte e a cultura - e o imaginário é potencializador destes espaços - se constituem zonas interseccionais de registro de sua condição constituinte. “O gênero, como o real, é não apenas o efeito de sua representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso (...) e pode romper ou desestabilizar qualquer representação”. (Lauretis, 1994: 209)

Será que o homem *cis* masculino dominante com o direito universal de ejacular e fazer uma “sexopolítica” do esperma mora ainda em mim? (PÂNICO GERAL)

As representações e discursos sobre a pornografia estabelecem performances de prazer que direcionam o corpx, em muitas situações, para uma ideologia do orgasmo normatizado e para uma conduta sexual localizada, onde a submissão e o controle do próprio tesão se fazem - ainda - pelas engrenagens do consumo de um repertório insistentemente reforçado por aparatos iconográficos que conformam o sujeito *cis* masculino numa neutralidade “natural” da sua posição de produção de prazer.

Como se o seu corpo fosse uma lente epistêmica pela qual seleciona o ângulo que devo apreciar e acessar um prazer “universal”, através de uma produção *mainstream* pornográfica servida como manuais de prática visual e imagética para a produção das masculinidades

cisheterossexuais e a manutenção de certa produção de prazer e orgasmo. As imagens privilegiam penetrações vaginais e anais, onde a pila como protagonista torna-se condutora da narrativa.

Desde a mais tenra idade, os meninos em formação compulsória cisheterocentrada aprendem, pelas “sessões pedagógicas visuais” de um sistema normativo sexual que, a reunião em torno da pornografia *mainstream* suscita - e posso mencionar algumas que participei e quão cruéis são -, a regulação dos nossos olhares, no ativamento de um imaginário reducionista nas formas de excitação solicitadas e na procura da executabilidade de suas proposições. Através de ações cotidianas - como acessar um *site* pornô na *web* - verificamos como a performatividade se alia às tecnologias do cinema e da comunicação, por exemplo, e agem na colonização dos nossos imaginários e das práticas sexuais.

Quando ouvimos em filmes, ou mesmo dizemos, “estou a vir...” ou “vou gozar...”, a meu ver, não denota apenas o anúncio de uma reação do corpx - *a priori* sempre reconhecida como masculina -, mas são falas que possuem o poder de materializar nos corpxs, atitudes, comportamentos e imagens, similares àqueles que Butler e Austin afirmam como *atos performativos* de legitimação do contrato heterossexual. A agenda cisheteronormativa e centrada na regulação de subjetividades e das corporalidades, nas demandas sociais e políticas que separam e regulam as diferentes multidões de homens/mulheres, masculinos/femininos, *cis/trans*, tentam apagar as alternativas de saber-prazer que se fazem na contraprodutividade e que procuram desmontar essas enunciações que levam a uma equação corrente e naturalizada: “estou a vir” = pila dura em ação = ejaculação masculina!

Os meus vários gozos simultâneos por uma cronogênese da *desrazão* também sugerem que para além da performatividade de gênero existem transformações corporais e incorporações tecnológicas que exploram agenciamentos e corporalidades dissidentes presentes em meu orgasmo sem ejacular, nas multiplicidades que o próprio ato de gozar pode potencializar, no orgasmo de pila mole, onde o erotismo suscitado pela *AmPunbeta* fere uma política do sêmem.



Vestígio 22: *AmPunbeta* (Coimbra, outubro/2015)

Para que a naturalização das diferenças de produção do sexo/gênero no sistema cisheterossexual fosse considerada como extensão da natureza, houve a criação e a localização dos órgãos reprodutores como órgãos sexuais, redefinindo uma coreografia corporal em partes, negando a totalidade de prazer do corpx, na medida em que fragmentam, dividem e criam zonas erógenas, identificadas como anatômicas e naturais da diferença sexual. Assim, ao invés de pensarmos que as técnicas disciplinares do corpx, na produção e regulação da sexualidade se dão por meios repressivos, devemos pensar que elas promovem uma autogestão das normas.

Ao acoplar o prazer, as práticas sexuais e o sexo em uma coerente e eficiente fórmula que culmina no clímax da ejaculação masculina=reprodução, as práticas sexuais passam a ser circunscritas em termos de identidades de gênero, reguladas pelos domínios da esfera pública de poder. O compromisso social assumido perante as formas autorizadas de práticas sexuais em coerência com os gêneros constroem e mantêm um ideário permitido para o que é designado como “sexualidade humana”. A permissão para “nascer como humano” - a *legibilidade* de que fala Butler - está intrínseca à vigilância sobre os corpxs e sobre como estes produzem, fabricam e a que destinam o próprio prazer e orgasmo.

Voltando ao Preciado, em *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2002), o filósofo propõe um acordo contrassexual que extirpe da sociedade toda e qualquer

forma de naturalização do sexo/gênero como Natureza que legitima a sujeição de alguns corpxs a outrxs. A desconstrução das localizações e formulações dos binarismos homem/mulher, masculino/feminino para “sujeitos/corpos falantes” reconhece as possibilidades de aceder às múltiplas posições de enunciação do sujeito, por meio de um prazer-saber em acordos reversíveis, temporários e consensuais:

A nova sociedade adota o nome de sociedade contrassexual por, pelo menos duas razões. Uma, e de maneira negativa: a sociedade contrassexual se dedica a desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais do sistema de gênero. Duas, e de maneira positiva: a sociedade contrassexual proclama a equivalência (não a igualdade) de todos os corpos/sujeitos-falantes que se comprometem com os termos do contrato contrassexual dedicado à busca do saber-prazer. (Preciado, 2014: 22)

As identidades de gênero são tecnologias criadas e manipuladas por uma *sexopolítica*, onde o *bios* atua como autorregulação de sua *praxis*, incorporando desde a arquitetura do corpx social e, principalmente, atuando como incorporação prostética intrínseca à subjetividade. Apropriam-se das tecnologias como recursos de uma sexualidade prostética, visto que as *biopolíticas* interferem na produção e criação de novas sexualidades, construindo uma teoria do gênero como “incorporação desviante”.

Para Preciado, o gênero não é simplesmente um efeito performativo linguístico-discursivo. Opondo-se a Butler, o autor argumenta que as identidades sexuais são os efeitos que reinscrevem nos corpxs as posições de gênero: “O gênero é antes de tudo prostético, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e, ao mesmo tempo, inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre corpo e alma, forma e matéria” (2014: 29). Esse regime prostético da produção de subjetividades e corpxs fornece aos gêneros masculino e feminino seu caráter natural e real nas dinâmicas culturais, pois o gênero seria a tecnologia da fábrica de corpxs sexuais.

Mas existem falhas neste sistema e todo acidente (a homossexualidade, a bissexualidade, a transgeneridade) devem operar como exceção que confirma a regra natural do contrato cisheterossexual. Mas, ao ocorrer essas falhas e desfalques das engrenagens, irrompe também uma produção de corpxs que utilizam das mesmas (bio)tecnologias para fugir à normatização: “dito de outro modo, o que me interessa é como essas tecnologias falham - e, de um modo ou outro, falham constantemente -, como são produzidas descontinuidades, como são gerados interstícios ou dobras de subjetivação ou incorporação desviante”. (Preciado, 2010: 55).

O prazer, o orgasmo e a excitação sexual são produtos de uma tecnologia sexual que assegura a legitimidade da equiparidade dos órgãos reprodutores como zonas erógenas por excelência, que limitam a sexualização do corpo na sua totalidade. As tecnologias do poder/saber provocam o surgimento de mecanismos tecnovivos, que gerenciam os corpos numa cultura patriarcal e cisheteronormativa, introduzindo o corpo numa política de normalidade.

A inserção do corpo, não somente como performatividade dos atos que o constituem pelas repetições e citações, mas também como transformações biomoleculares, hormonais, virais e cirúrgicas, levam Preciado a sugerir que os feminismos devem olhar cada vez mais para as estratégias *trans* e as intervenções sobre os corpos dos *intersexos*, pois as articulações usadas para os investimentos e fabricação desses corpos estão relacionadas com um corpo que ultrapassa as interfaces entre representação e presentificação. O que o autor indica é que não se devem negar as representações das sexualidades - já que fazem parte do que entendemos por sexualidade -, mas é preciso estratégias para que outras representações possam aparecer:

A contrassexualidade tem como tarefa os espaços errôneos, as falhas das estruturas de texto (corpos intersexuais, hermafroditas, loucas, caminhoneiras, bichas, sapos, bibas, fanchas, *butchs*, histéricas, saídas ou frígidas, hermafrodykes...) e reforçar o poder dos desvios com relação ao sistema cisheterocentrado. (Preciado, 2014: 27)

A incorporação próstética do gênero alarga e, a meu ver, também não inviabiliza a questão da performatividade, onde as transformações físicas, sexuais, políticas e raciais ocorrem pelos translados dos corpos entre o público e o privado, e também pelo estético-discursivo.

A masculinidade *cis* é tecnologia desenvolvida e altamente estruturada, numa rede complexa de trocas e sobreposições. Localizar a minha pila como fundante identificação e associá-la a uma conduta identitária masculina *cis* configura-se em uma invenção que promove uma série de artefatos, não só performativos, mas incorporados, através de instituições patriarcais de controle de procedimentos que reinscrevem, a todo o momento, a ideologia do sistema sexo/gênero ocidental.

Em *Multidões queer: notas para uma política dos anormais* (2011), Preciado propõe uma *desontologização* das identidades sexuais, visto que não existe um bloco monolítico da anormalidade, mas multidões políticas que perturbam a ordem de uma diferença sexual essencialista. Não será no campo homogêneo de uma univocidade de práticas monstruosas e de vida que se dará novas organizações políticas e sociais de representação. Na *desontologização* não existe uma base natural

(gay, mulher, homem, bi...) e, tampouco, a diferença sexual como diferença da Natureza pode operar (ainda) como contingente de agenciamento de ação política:

Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos “normais”. (Preciado, 2011: 18)



Vestígio 23: *AmPunbeta* (Coimbra, outubro/2015)

As minhas *AmPunbetas* foram vistas em diferentes redes conectadas, partes do meu corpx e do meu prazer foram compartilhadas, dezenas de *likes* surgiram em minha *timeline* e minha *timelife* ficou repleta de comentários. Inclusive, o *facebook* censurou tudo! Aliás, eu gozei diversas vezes e de muitas maneiras, com corpxs que deslizavam por partes do meu corpx que, rigorosamente, não são aceitas e mapeadas como sexuais, por não conter cargas culturais e demarcações de espaços de prazer.

Minha pila não ficou dura durante a ação... isso significa o quê? Indagaram que a queriam dura... será que o meu prazer é medido pelo tamanho de excitação da minha pila? Uma pila métrica!!!! Alguns disseram que não sentiram nada durante a ação... outrxs se excitaram... uns afirmaram que não era preciso... muitxs queriam a continuidade da masturbação coletiva que se

instaurou em diversas partes do meu corpx... tantas percepções, vivências e posições em cada fricção e *transfigurações*. Eu tinha que excitar alguém? DANGER!!!

E, ao ser enquadrado, imediatamente, como homem *cis* masculino, mesmo tendo práticas discursivas e corporais que se aliam a uma dissidência sexual, ainda assim, o sistema cisheterocapital sexo/gênero, dicotomizado, tenta incessantemente homogeneizar as minhas existências.

E ao tentar criar novas posições de enunciação e de corpxs percebo que os instrumentos e as tecnologias utilizadas como dispositivos de poder não atuam apenas como auxílio e meio na concretização de tarefas. A tecnologia é um espaço de poder que legitima a atuação e a inserção de instrumentos textuais, imagéticos, digitais, na obtenção de prazer e de regulação do desejo de saber. Assim, as tecnologias são operações de poder/ser que modificam e transformam a vida e, ao fazê-lo, mostram como o regime cisheterocapitalista passa por profundas incorporações próstéticas, dado que alteram o corpx, a própria idéia de humano e as percepções da vida por representações, discursos e imaginários efetuados por fraturas e diferenças geopolíticas.

Então, como opera a colonialidade no imaginário sexual? E como esta circunscreve meus orgasmos e prazeres nas fraturas e diferenças coloniais? Será que xs subalternxs podem gozar?

Operação 2.2. Subalternxs podem gozar? Colonialidade, gênero e imaginário

Parti da (ex)posição gendérica atribuída a mim - criando rotas alternativas e vias de fuga - para questionar a representação e montagem do sujeito homem *cis* masculino no Ocidente. Para isto, de início, coloquei em discussão duas operações que problematizam a construção política e social das identidades sexuais ocidentais: a performatividade de gênero e as (bio)tecnologias que o fazem por incorporações próstéticas e imagéticas.

A pergunta que agora faço - xs subalternxs podem gozar? - reflete sobre como se articulam no encontro/confronto com o sistema sexo/gênero ocidental, contraproduções de outros possíveis erotismos nas representações e, sobretudo, nos imaginários e práticas corporais construídos nas fraturas e diferenças coloniais. Se o erotismo opera nestes processos, de que maneira podemos desmontar o sistema sexo/gênero no *locus* destas mesmas fraturas e diferenças para uma *desrazão* do prazer? Onde está - nesta convivialidade performática - a colonialidade ou alguma questão que se refira à apropriação exercida pelo sistema sexo/gênero ocidental nas diferenças coloniais?

As respostas são, ao mesmo tempo, simples e complexas, porque circulam e constituem o meu corpx e as minhas subjetividades. Meu corpx latino-americano, *sudaca*, brasileiro circulando por um país europeu - neste caso, Portugal - produz constantemente representações, discursos, imagens e práticas corporais nas rachaduras entre o artístico, o ativismo e o acadêmico, instâncias pelas quais transito.

Quando se referem ao meu corpx - e as referências surgem principalmente de portugueses, após o término deste convívio performático ou mesmo em conversas triviais do cotidiano - por meio de expressões que o localizam como “mais solto”, “vocês, brasileiros, são mais desinibidos”, “estão logo a tirar a roupa”, “tem outro trato com o sexo”, “são menos conservadores que nós, os portugueses”, “as mulheres brasileiras são mais... mais... assim, sabes... abertas”... Todos esses enunciados e muitos outros colocam, nós xs brasileirxs, por exemplo, em uma determinada posição em relação à produção de nossos corpxs e ao imaginário sexual que os enquadra.

Não é preciso escrever ou sublinhar com legendas que o meu corpx nu, transitando em Coimbra mobiliza ideias, discursos e imagens embebidas em um repertório colonial de subalternizações. Vale ressaltar, nestes trânsitos, que sou um latino-americano, brasileiro, dissidente sexual, mas reconhecido como branco, que circula pela Universidade e tem acesso a alguns privilégios; agora, imagina se eu fosse um latino-americano preto transgênero pobre, ou mesmo uma mulher latino-americana indígena. A própria negação ou invisibilização destas tensões, nesta simples convivialidade performática que ora problematizo, já é um traço colonial que escamoteia as sutis opressões cotidianas e favorece a manutenção das colonialidades.

As práticas sociais que subalternizam criam assimetrias que promovem exclusões - as colonialidades - e se constituem na ficção de linhas/fronteiras de caráter definitivo e separatório, onde o lado que nomeia o diferente - na interpelação do hegemômico que impõe as suas diretrizes de poder -, movimenta os imaginários e as representações que convergem em uma redução os complexos contextos e formas de viver do(s) outro(s) lado(s). Assim, nxs outrxs lados da linha - sejam quais forem - residem, por exemplo: de um lado obscuro e desconhecido o feminino... daquele outro lado moram seres malignos, detentores de pilas imensas, alazões negros... daquele outro lado ali mulheres que parem sem abrirem as pernas, são uma colmeia de óvulos ambulantes... daquele outro lado acolá andam nus e trepam a vontade, sem pudor de nada.... do outro lado de algum lugar da linha tênue e do traçado ficcional das fronteiras moram os monstros, os bizarros, as bruxas, negros e negras, índios e índias, gays, lésbicas, bissexuais, transgêneros, intersexos, doentes, orientais, incapacitados, grupos constituídos diversamente e

que alocados em um amontoado categórico *Outro*, em séculos de hierarquias e opressões, são redefinidos e amalgamados pelos interesses do capital, nas bordas e dobras da inteligibilidade do humano, onde o sistema sexo/gênero também atua na conformação dessas subjetividades.

Em *Imaginario y discurso: la Amazonía* (2005), Ana Pizarro, professora e crítica literária e cultural chilena, evoca, como via coconstitutiva pelos enunciados da imaginação, a efetividade da elaboração homogênea do discurso: “Formas diferentes de relación del hombre con la vida significa también formas diferentes de producción en los imaginários sociales”. (Pizarro, 2005: 65) O tempo social rege maneiras específicas de organização da vida. Nas fraturas e diferenças coloniais, o imaginário dos habitantes que estavam no que hoje conhecemos como América Latina e Caribe e, mais especificamente, o Brasil, era permeado por narrativas, histórias, conhecimentos que davam legitimidade à sua própria existência, que respondiam às suas carências, necessidades físicas, espirituais e sociais. Quando outros habitantes, localizados agora como Europa Ocidental chegaram, seus imaginários também estavam repletos de explicações e formas de viver e de organizar as suas comunidades.

As histórias presentes nos diários e nas narrativas dos viajantes e colonizadores - refiro aqui para exemplificar à famosa carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I, em 1º de maio de 1500, relatando a descoberta de novas terras e dos seres que a povoavam - estavam pautadas por um ideário ainda medieval. Isto acompanhou, como relata Pizarro, a explicação e a justificativa dos primeiros conquistadores para o universo fantástico, sobretudo, repleto de figuras demoníacas e de monstros, fomentadas ainda pelo pensamento judaico-cristão. Com esta visão, não houve tempo de perceberem que existiam outras maneiras de conceber a vida e organizar os conhecimentos.

Aliás, não houve tempo de compreender que “no era un discurso inocente, venía cargado de un punto de vista, de una história y de las necesidades de ésta. Cargado pues, de fantasias”. (Pizarro, 2005: 62). Este confronto de imaginários determinou os efeitos e constituiu as relações com os corpxs e espaços colonizados. O sistema sexo/gênero também se tornará coconstituivo da criação e imaginação dos espaços coloniais e da produção de corpxs e subjetividades.

Ao mesmo tempo em que o desconhecido gera um atrativo, operando através do fascínio das descobertas, também denota, por outro lado, as expectativas que os viajantes e conquistadores tinham, *a priori*, dos recantos desconhecidos do continente latino-americano. Se pensarmos que o que queriam encontrar era ditado por suas leituras, fantasias, temores e alucinações anteriores à sua chegada, esta operação somente confirma a produção de um

imaginário já pré-conhecido, pré-existente: imaginavam algo que já tinham em suas imaginações - formas bestiais, monstruosidades, aberrações... A coerção e a dominação do imaginário não se dá apenas com a imposição de um imaginário sobre todos os demais, mas na substituição e desarticulação daqueles que fornecem legitimidade à vida.



Vestígio 24: *AmPunbeta* (Coimbra, outubro/2015)

Em *Rumo a um feminismo descolonial* (2010), María Lugones, filósofa feminista e crítica social descolonial, sugere que o gênero é uma imposição colonial. Tanto o gênero como o sexo foram impostos pela estrutura do capitalismo através da exploração e assimilação dos corpys. Nesta perspectiva feminista descolonial, as noções de masculino e feminino impostas aos corpys colonizadxs estão numa zona de contaminação e em um *locus* fraturado, onde residem e resistem outras formas de representação de mundo, de noções de si e de como o conhecimento pode ser articulado no imaginário social e inscrito nos corpys. Em vista disso, a autora argumenta:

Proponho o sistema moderno colonial de gênero como uma lente através da qual aprofundar a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e de lógica categorial. Quero enfatizar que a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade. Isso me permite buscar organizações sociais nas quais pessoas têm resistido à modernidade capitalista e estão em tensão com esta lógica. (Lugones, 2014: 935)

Lugones enfatiza que o processo colonial impôs uma forma dicotômica em se relacionar com a sexualidade, banindo do referencial discursivo e imagético dos colonizadxs as suas

filosofias e organizações sociais e culturais, fazendo com que o sistema sexo/gênero ocidental, com sua distinção dimórfica, exaltasse e consolidasse nas terras colonizadas uma coerência assimétrica de poder nas comunidades, na reprodução de uma “natureza superior” de masculinidade cisgênera.

Os indivíduos e grupos que habitavam as terras conquistadas no processo de colonização sofreram classificações e punições, por meio de julgamentos, restrições, silenciamentos e mesmo extermínios de suas práticas de vida, incluindo principalmente, as suas vivências sexuais e reprodutivas, tratadas por atos bestiais, hipersexualização e passividade sexual como formas de dominação e subjugação.

A colonialidade de gênero - na distinção entre humano e não-humano - isolou o sexo do gênero. O sexo e o gênero foram alocados separadamente na fratura colonial e racializados. Como já apontado em Lauretis, o gênero nos representa em uma dada entidade ou grupo. Seria uma representação dessa relação de pertencer a um grupo, a uma categoria. O gênero atribui à pessoa certa posição dentro de uma estrutura: “Assim, gênero representa não um indivíduo, mas uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa o indivíduo por meio de uma classe”. (Lauretis, 1994: 211).

O sexo separado da identidade de gênero nos colonizadxs produz uma categoria de não-humano, que não podem ser representados nem se auto-representarem em um grupo social. O sexo isolado do gênero, nesta perspectiva da colonial/modernidade, de imposição dos padrões e códigos linguísticos, políticos e culturais do colonizador desarticulou, como expõe Lugones, as formas relacionais em que os indivíduos pertenciam, já que somente os humanos são identificados como Homem e Mulher:

A “missão civilizatória” colonial era a máscara eufemística ao acesso brutal dos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático (por exemplo, alimentando cachorros com pessoas vivas e fazendo algibeiras e chapéus das vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas). A “missão civilizatória” usou a dicotomia hierárquica de gênero como avaliação, mesmo que o objetivo do juízo normativo não fosse alcançar a generalização dicotomizadas das/os colonizadas/os. Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial. (Lugones, 2014: 938)

O corpx colonizadx foi classificado como sendo macho ou fêmea, e ser macho não está associado a ser Homem e, tampouco fêmea, à Mulher. Na constituição fictícia da diferença sexual o homem burguês branco - *pila erectus* - tem como falta, negação ou inversão a mulher branca burguesa. O macho e a fêmea colonizadxs não correspondem a esta falta ou negação.

Simplemente, se constituem como um desvio aberrante, onde o sexo fica isolado do gênero e o sistema cisheterocapital atua na imposição de um conceito central de natureza para obtenção da mais-valia na exploração desses corpos. Só os civilizados são Homens e Mulheres e possuem identidades binárias de gênero, masculino e feminino respectivamente.

Uma possível transformação dos colonizadxs em categorias Homem/Mulher, Masculino/Feminino nunca ocorreu por uma questão de identidade, mas por natureza e por uma colonialização da memória, no apagamento de suas noções de si e de práticas comunitárias.

A distinção sexual e a construção da distinção de gênero no processo colonizatório se deram, primordialmente, através de um repertório imagético do colonizador acerca do que constituía serviço, tarefa e função de homem e de mulher. A colonialização não somente classificou os povos por uma estrutura, mas também exterminou suas epistemologias e desumanizou-os. Se não existem mulheres ou homens colonizadxs como humanos, Lugones convoca os indivíduos e grupos que resistem à colonialidade de gênero na diferença colonial, em suas lutas não-humanas: “Em nossas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna”. (Lugones, 2014: 940)

Em *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial* (2012), Rita Laura Segato, antropóloga feminista argentina, se opõe à posição argumentativa de Lugones e dos feminismos eurocêntricos, por dois motivos: 1. por Lugones afirmar que inexistia gênero antes do processo colonizatório; 2. por a maioria das posições eurocêntricas tratarem a dominação de gênero e patriarcal como universal, sem muitas diferenças, fazendo replicar um discurso de unidade que justifica transmitir às mulheres e à comunidade LGBTQIA+ não brancas, indígenas e negras, os direitos conquistados e adquiridos pelas democracias modernas dos países desenvolvidos. Para a autora, esta posição encobre a mudança radical que a situação colonial causou na história das relações de gênero, fazendo com que “tanto a raça como o gênero, apesar de haverem sido instalados por rupturas epistêmicas que fundaram novos tempos - o da colonialidade para a raça e o da espécie para o gênero - fazem história dentro da estabilidade da *episteme* que os originou”. (Segato, 2012: 116)

Segato situa sua posição em torno da existência, em sociedades indígenas e afro-americanas, de nomenclaturas de gênero e de uma organização patriarcal - um *patriarcado de baixa intensidade* - ainda que diferente do sistema sexo/gênero ocidental. A autora salienta que dados documentais, históricos e etnográficos revelam estruturas que poderiam ser associadas às diferenças que a modernidade reconhece como relações de gênero, e que se organizam através de

lugares de privilégios assumidos entre o masculino e o feminino. Mesmo reconhecendo algumas posições de gênero similares, nota-se um trânsito muito mais amplo entre as representações de gênero do que no mundo ocidental, onde muitas ainda se encontram interdidas ou mesmo invisibilizadas:

Como é sabido, povos indígenas, como os Warao da Venezuela, Cuna do Panamá, Guayaquíes do Paraguai, Trio do Suriname, Javaés do Brasil e o mundo inca pré-colombiano, entre outros, assim como vários povos nativos norte-americanos e das nações originárias canadenses, além de todos os grupos religiosos afro-americanos, incluem linguagens e contemplam práticas transgênicas estabilizadas, casamentos entre pessoas que o Ocidente entende como do mesmo sexo e outras transitividades de gênero bloqueadas pelo sistema de gênero absolutamente engessado da colonial/modernidade. (Segato, 2012:117)

A construção da masculinidade, neste mundo que antecede à colonização, se faz por meio da construção de um corpx que necessita adquirir *status* para ser reconhecido como tal e para isto enfrentará provações. Sobre este sujeito recaíra uma avaliação contínua que prove e reconfirme as habilidades de resistência e exibição do que Segato chama de “pacote de seis potências - sexual, bélica, política, intelectual, econômica e moral - que lhe permitirá ser reconhecido e qualificado como sujeito masculino”. (Segato, 2012: 118)

Isto permite dizer que o gênero existe nas sociedades pré-coloniais, mas de uma forma diferente da imposta na modernidade europeia, pois a introdução do sistema sexo/gênero ocidental, pela ordem colonial, assegurou uma modificação perigosa, na medida em que manteve uma aparente continuidade, porém, regida por outras regras. E nesse confronto de subjetividades surgem algumas articulações sobre as colonialidades, imaginário sexual e as representações de gênero: 1. A importância excessiva que passa a ser dada aos homens na comunidade, pois estes se tornam os intermediários e mediadores escolhidos pelos colonizadores com o mundo externo; 2. Ao mesmo tempo, ocorre uma feminização no sentido ocidental que passa a inferiorizar estes homens no mundo extra-comunitário, pela subjugação aos colonizadores; 3. A universalização da esfera pública, que passa a ser deliberada somente por homens e o colapso da despolitização e privatização da esfera doméstica, localizando e restringindo as mulheres neste espaço; 4. A binarização das funções e espaços que antes eram exercidas por uma dualidade que complementava as posições masculinas e femininas, e que agora se reduz e se regulariza na distinção entre o binarismo público/privado, masculino/feminino;

Aqui a distinção se faz notar de forma abrupta, visto que se temos na aldeia, ou no mundo pré-colonial, uma organização exercida por meio de *status* e de uma avaliação contínua

que reconfirme essas posições, onde a divisão dos espaços possui regras próprias, com prestígios diferenciados e uma hierarquia de papéis sociais próprios destes espaços de circulação e distribuição dada de forma laboral e ritualística, vemos o discurso colonial/moderno impondo - apesar de suas premissas igualitárias - um controle hierárquico total da esfera pública, que subordina a vida privada e doméstica. Na fachada dos direitos do cidadão moderno estão contidos os atos de barbárie e de exploração dos corpos e subjetividades que se fazem à sombra do referencial masculino branco cishetero ocidental.

Como Segato expõe, existe uma hierarquia no mundo pré-colonial que estabelece diferenças em prestígios no que poderíamos associar e reconhecer - pelo sistema sexo/gênero ocidental - como posições assumidas entre homens e mulheres. Acontece que essas diferenças ficaram ameaçadas pelas interferências e colonização do espaço público - transformado em esfera pública - acrescida de um discurso da igualdade, repelindo a diferença para uma posição subalterna, marginal.

Percebe-se que tanto pela “administração colonial de base ultramarina e, mais tarde, à da gestão colonial estatal” (2012: 119), a cooptação dos homens foi a primeira iniciativa dos colonizadores, retirando-os como classe que se dedicava às tarefas do espaço público na aldeia, para localizá-los como grupos de indivíduos em que os representantes da administração colonial poderiam estabelecer contato e promover as intervenções dentro das comunidades, por assimilarem tais tarefas, como guerrear, caçar, obter os recursos naturais, como posições de sujeitos masculinos *viz* que o sistema sexo/gênero ocidental determinava no comando e negociações das esferas públicas:

A posição masculina ancestral, portanto, se vê agora transformada por este papel relacional com as poderosas agências produtoras e reprodutoras da colonialidade. É com os homens que os colonizadores guerrearam e negociaram, e é com os homens que o Estado da colonial/modernidade também o faz. (Segato, 2012: 119)

Os homens voltam para as suas aldeias mantendo os mesmos nomes, rituais e inscrições, mas já atuando em uma nova gramática: contaminados pelo olhar do colonizador, que insere as mulheres e o próprio mundo da aldeia em uma operação, ao mesmo tempo, de exterioridade objetificada e de internalização das colonialidades. Com este trânsito entre o interno e o externo do mundo da aldeia, a sexualidade se modifica, pois ocorre a introdução de um moralismo de suas práticas sexuais que transformam em crimes suas formas de gerir a vida. Então, a meu ver, o relacionar-se sexualmente, atribuídos e subjugados pela exterioridade - da diferença, da

racionalidade científica, da fé medieval - caracteriza-se como uma produção de corpys por um olhar pornográfico do colonizador.

Mas junto com o agenciamento dos homens colonizados existe a feminização imposta frente aos homens brancos, nas ações e formas de castigos, de humilhações, maltratos e pelo uso violento que coloca em questão o *status* do “pacote de seis potências - sexual, bélica, política, intelectual, econômica e moral”, que os reconhecem no conjunto comunitário. Este processo de feminização está calcado na inferiorização de tudo que difere da masculinidade *cis* ocidental: o *Outro* que se constitui por meio da sua negação e falta está sempre associado à posição da mulher ou do sujeito do feminino. Então a feminização é uma violência sobre o corpx da mulher e sobre quaisquer corpys que tragam em si algum traço que possa ser reconhecido como “feminino”.

Este processo violento sobre os corpys dos homens das aldeias faz com sejam oprimidos de um lado e empoderados do outro, exercendo, como explicita Segato, a sua posição de sujeito masculino dentro do único espaço em que pode exercê-la, o mundo da aldeia, gerando relações conflituosas, desequilíbrios parentais e da própria comunidade, potencializadas também pela racialização, na condição opressiva de não-brancos.

Ao invés de ceder às violentas subalternizações da “feminização”, revento tal estigma opressor para transformá-lo em um local de enunciação subversiva e constestatória. Uso, justamente, em *AmPunbeta*, da minha “feminização” como estratégia para desmontar as engrenagens da masculinidade cisheterocentrada, as incessantes violências epistêmicas que não reconhecem práticas dissidentes de vida, e ao ser um habitante desta fratura, trago à cena performática as minhas subjetividades múltiplas - em um processo de “enviadescer” (tornar-se ainda mais “viado, bicha, mona, biba”) - nas opressões categoriais e nos atos de resistências que tento desenvolver e proliferar.



Vestígio 25: AmPunbeta (Coimbra, outubro/2015)

A redução de espaços políticos e de toda deliberação do bem comum pode ser visto como um dos pressupostos de consolidação da esfera pública republicana que extirpa do espaço privado - imediatamente associado ao doméstico - qualquer ação e atitude política. Isto gera uma precariedade na segurança das mulheres, dado que se tornam vulneráveis à violência masculina, potencializadas pelas pressões que o olhar externo do colonizador solicita aos homens dentro das estruturas da aldeia. Associar a esfera privada ao doméstico, à mulher e ao feminino - também às demais transitividades de gênero aqui arremessadas -, promove uma política de restos e marginalidades, consequências de uma produção e produto do pensamento moderno, que ainda se encontram em constante expansão, já que as colonialidades se fazem presentes em nossos cotidianos. Assim, das instituições modernas que originam os Estados-Nação, os direitos, a ciência, a política etc., a esfera doméstica se reduz a restos e tudo que neste espaço se engendra fica localizado à margem, subordinado em função da universalidade e importância dos assuntos da esfera pública. Como argumenta Segato:

Os vínculos exclusivos entre as mulheres, que orientavam para a reciprocidade e a colaboração solidária, tanto nos rituais como nas tarefas produtivas e reprodutivas, veem-se dilacerados no processo do encapsulamento da domesticidade como “vida privada”. Isto significa, para o espaço doméstico e quem o habita, nada mais e nada menos que um desmoronamento de seu valor e sua munção política, ou seja, de sua capacidade de participação em decisões que afetam à coletividade toda. (Segato, 2012: 122)

O mundo da aldeia sugere relações de gênero constituídas por uma dualidade hierárquica, onde ambos os trânsitos de gêneros que a compõem, apesar de suas diferenças e privilégios, são plenamente posições políticas, existências e espirituais. A dualidade no mundo da aldeia é múltipla, pois acessa o reconhecimento de uma multiplicidade de transgeneridades e trânsitos de gêneros que acontecem entre as posições identificadas como masculinas e femininas, nas muitas práticas sexuais sociais que foram extintas e inaceitáveis aos olhos dos colonizadores. Há binarismo de gênero - e não dualismo - na colonial/modernidade. No sistema binário há uma relação suplementar, o masculino suplementa o feminino. Na relação dual há complementariedade. Isto implica que, no binarismo, a universalidade é a representatividade geral que torna um pólo - o masculino cishetero - como ponto central do padrão de poder global.

O “outro indígena”, o “outro não branco”, a mulher, a menos que depurados de sua diferença ou exibindo uma diferença equiparada em termos de identidade que seja reconhecível dentro do padrão global, não se adaptam com precisão a este ambiente neutro, asséptico, do equivalente universal, ou seja, do que pode ser generalizado e a que se pode atribuir valor e interesse universal. Só adquirem politicidade e são dotados/as de capacidade política, no mundo da modernidade, os sujeitos – individuais e coletivos – e questões que possam, de alguma forma, processar-se, reconverter-se, transpor-se ou reformular-se de forma que possam se apresentar ou ser enunciados em termos universais, no espaço “neutro” do sujeito republicano, onde supostamente fala o sujeito cidadão universal. (Segato, 2012: 122)

Acontece que a dualidade não resulta da suplementação do outro pólo para se constituir ou auto-afirmar-se - como se dá no binarismo do sistema sexo/gênero ocidental -, visto que se torna resultante de uma entre muitas possibilidades do múltiplo. Isto mostra que apesar da complementariedade, as representações de gênero e suas transitividades existem e são dotadas de completude e cada uma tem suas próprias políticas, mesmo com desigualdades e prestígios. Os múltiplos não desaparecem ou são subjugados pelo pólo masculino *vis*, também não são vistos como um problema a ser resolvido, e tampouco são submetidos a uma equivalência ao cidadão universal, porque no mundo pré-colonial, o espaço doméstico que se torna inferior e subordinado à esfera pública na modernidade, é um espaço que tem existência política própria, com suas estratégias e associações, mesmo que inferior hierarquicamente ao espaço público, “mas com capacidade de autodefesa e de autotransformação”. (Segato: 2012: 123)

Segato exemplifica por meio do mundo andino *aymara* que, mesmo sendo hierárquico na sua dualidade, envolve nas deliberações comunitárias uma cabeça feminina e uma cabeça masculina. Todas as ações deliberativas são acompanhadas e respeitam as posições das mulheres, nas quais demonstram fora do recinto onde acontecem as reuniões, sinais de aprovação ou

desaprovação. A consulta ao espaço doméstico é dotada de política, porque neste espaço articula um grupo representado pelas mulheres, como “frente política”.

Essa dualidade define as comunidades ou coletivos de gênero. Isso quer dizer que o tecido comunitário geral é, por sua vez, subdividido em dois grupos, com suas normas internas e formas próprias de convivência e associação, tanto para as tarefas produtivas e reprodutivas como para tarefas cerimoniais. (Segato, 2012: 124)

Em *Hilando Fino desde el Feminismo Comunitario* (2008), Julieta Paredes, poeta, escritora, grafiteira e ativista feminista anticolonial *aymara* boliviana, parte da afirmação de que “la mujeres somos la mitad del todo”. Com esta condição pretende desmontar um ideário que relega os assuntos pertencentes às mulheres e aos sujeitos do feminino tratados como margem ou setorização dos problemas sociais comuns. Denunciando um aporte devedor de imagens patriarcais, Paredes salienta que as mulheres se tornam um mini-setor, um problema a ser solucionado dentro das comunidades e das demandas sócio-culturais cotidianas:

Otra forma de ejemplificar esto es cuando se habla de que se vá tratar el tema del transporte, la seguridad ciudadana, los recursos naturales e el tema de la mujer, como si nosotras como mujeres no tuviéramos que ver con el tema del transporte, seguridad ciudadana, economía y recursos naturales. Finalmente somos tratadas como un problema cuando se disse que se va tratar del problema de salud, de educación y el problema de la mujer, que, por añadiura, se entiende que és un problema de víctima de violencia. Fijense con somos tratadas como un problema entre tantos problemas más importantes. (Paredes, 2008: 1)

Paredes argumenta que esta fórmula de setorizar as mulheres - e amplo para as demais representações sexuais “minoritárias” e subalternizadas pelas transitividades de gênero - causa um gravíssimo erro ao subdividir as lutas, quando se trata de assuntos indispensáveis para as vidas delas no grupo comunitário. Quando afirma que as mulheres são a metade da comunidade e de qualquer corpx social está reivindicando que as questões, até então tratadas como assuntos de “minorias”, colaboram com uma estrutura patriarcal, em que os assuntos importantes constituem setores que direcionam as lutas de mulheres e comuninades subalternizadas pelas suas posições de gênero, em uma configuração política que mantém intacta as ultrahierarquias binárias do sistema sexo/gênero ocidental, onde o masculino cishetero é neutro e ocupa o lugar de fala e ação, que sempre responde e seleciona os assuntos sócio-culturais “universais” mais importantes a serem resolvidos.

Paredes esboça um breve resumo de como nasce a luta feminista no Ocidente para indicar algumas mudanças oferecidas pelo feminismo comunitário: a Revolução Francesa trouxe para além de outras transformações na organização social, o liberalismo econômico no famoso

lema da "liberdade, igualdade e fraternidade" entre os homens brancos burgueses. A construção do Estado moderno, da democracia e dos aparelhos ideológicos que constituem a República fundam-se no *slogan* de uma sociedade que assegura aos seus cidadãos, o direito à propriedade privada e ao voto como sujeitos livres e iguais.

Quando as mulheres brancas francesas reivindicaram os mesmos direitos, foram violentamente reprimidas, com mortes e execuções, por esses mesmos homens brancos burgueses liberais. A autora salienta que o feminismo no Ocidente surge das lutas de mulheres em terem os mesmos direitos individuais assegurados aos homens - dados por meio da constituição de um sujeito moderno autônomo e consciente - em uma sociedade burguesa liberal.

Deste modo, Paredes tenta circunscrever o feminismo comunitário, através da sua experiência de mulher indígena boliviana, mostrando que as mulheres indígenas não pensam na equiparação do poder do indivíduo homem para o indivíduo mulher. O que essas mulheres estão reivindicando, dentro de uma prática de vida comunitária, é que as mulheres e os homens - de acordo com a dualidade complementar e seus múltiplos - não constituam os seus direitos como representações individuais, mas como grupos sociais representativos nos espaços comunitários.

Aqui reside um ponto fulcral de ordenamento sócio-cultural-espiritual, pois a proposta do feminismo comunitário entende a necessidade da dualidade como complementariedade, mas também sabe da urgência em descolonizar - nas palavras de Paredes, *desneoliberalizar* - as (im)posições machistas, racistas e classistas que integraram a nova gramática entre o imperativo de constituição da masculinidade *vis* heterocentrada ocidental que se estabeleceu entre a hierarquia das diferenças do dualismo e os ideais ultrahierárquicos de suplementação dos colonizadores. Não existe no feminismo comunitário uma igualdade de gênero que recaia sobre os indivíduos, mas sim, uma igualdade em esferas de atuação.

A aproximação que faço com a *AmPunbeta* é, justamente, o caráter de formação de uma comunidade e não a de identidades individuais que lutam e, muitas vezes, não percebem que estão inseridas dentro das categorias da colonial/modernidade, em que a ultrahierarquia do sistema sexo/gênero ocidental convoca para uma denúncia nas relações de gênero, mas pouco se avança em outras configurações, visto que o sistema se funda e se organiza nestas dicotomias assimétricas de exclusão. Para Paredes, as desigualdades e as diferenças ocorrem entre as subdivisões de grupos e não entre indivíduos.

Os contratos sexuais e de prazer não estão separados da vida comunitária - transformada em duas esferas, a pública e a privada, pelas premissas universais da modernidade. Compartilho com o feminismo comunitário e pelas minhas vivências na *sudaca*, que devemos reconfigurar e reposicionar esta separação política e existencial entre as esferas do privado e do público. A modernidade transformou o sexo e as identidades de gênero, a partir de seus propósitos político-estruturais e coloniais, ora como um interesse da esfera pública, e ora delimitando-o aos interesses da esfera privada, num vai-e-vém constituidor de abusos e investimentos normativos sobre o prazer e o orgasmo, das formas produtivas e reprodutivistas, e dos múltiplos possíveis trânsitos de gênero.

A *AmPunbeta* compartilha a ideia de comunidade - mesmo que provisória e transitória - que se forma pela convocação da *convivialidade performática transficcional*, que tentei desenvolver no capítulo 1 - *Desire Borders*, acerca de um convívio que desperta um sentido comum de formação e cuidado de *communitas*. As relações de gênero e as multiplicidades de práticas de prazer não possuem valor “universal”, tampouco podem ser reduzidas pela matriz de poder colonial/moderna a um interesse particular, privado e íntimo - desprovido de política - favorecendo a despolitização entre os espaços privado e público. Acerca do que o feminismo comunitário deseja abarcar quando se fala da formação de comunidades, organização da sociedade e viver a vida, Paredes explicita que:

Cuando decimos comunidad, nos referimos a todas las comunidades de nuestra sociedad, comunidades urbanas, comunidades rurales, comunidades religiosas, comunidades deportivas, comunidades culturales, comunidades políticas, comunidades de lucha, comunidades territoriales, comunidades educativas, comunidades de tiempo libre, comunidades de amistad, comunidades barriales, comunidades generacionales, comunidades sexuales, comunidades agrícolas, comunidades de afecto, comunidades universitarias etc. Es comprender que de todo grupo humano podemos hacer y construir comunidades. Es una propuesta alternativa a la sociedad individualista. (2008: 9)

As minhas *AmPunbetas* são públicas e corrompem uma economia sexual neoliberal da privacidade, da intimidade e da esfera pública colonial, porque reivindico com as minhas masturbações um alargamento do prazer e dos orgasmos que a cisheteronorma tenta deslegitimar. Também são públicas as minhas gozadas, que acontecem com o auxílio e na relação com a coletividade, visto que se forma uma comunidade participativa em torno da criação do prazer e do orgasmo. Como Lugones, convoco possíveis ativamentos e contraprodutividades nas rachaduras coloniais, por meio de uma *convivialidade performática*:

E, desta maneira, quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade,

de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um *locus* fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados” do *locus* estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla. (Lugones, 2014: 943)



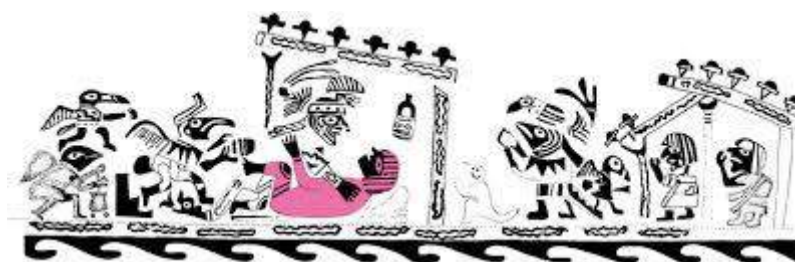
Vestígio 26: *AmPunbeta* (Coimbra, outubro/2015)

Numa outra linha de reflexão, Giuseppe Campuzano, pesquisador e artista performático peruano, em *Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú* (2009), resgata a história e intervenção dos travestis ou homens vestidos de mulher no Peru, para deslocar e mostrar o relativismo na história das transgeneridades e outras representações de gênero contidas nas cenas coloniais e, sobretudo, produtoras de formas de vida e organização existencial entre as comunidades indígenas e a administração da colonial/modernidade.

Para isso, evoca algumas figuras e as suas representações imagéticas: a primeira delas é o *andrógino moche* que aparece em desenhos e cerâmicas no período pré-Inka (V-VII d.C.), onde o andrógino é percebido como mediador dos rituais de cópula entre o terreno e o sobrenatural. De acordo com um conceito quéchua - “*chbullu*, el elemento sin par entre pares”- o andrógino implica no intercâmbio das diferenças e das hierarquias que a complementariedade/dualidade indígena suscita: “El elemento sin par - el andrógino - es clave en la cosmovisión indígena, ya que

se ubica entre los pares abarcándolos y excediéndolos simultáneamente para así producir la cultura”. (Campuzano, 2009: 82)

A imposição binária do colonizador obrigou o andrógino a várias resistências neste novo contexto colonial que se formava, pois é posto que as práticas sexuais ritualísticas em que estavam organizados provinha de uma “arte erótica” que mediava os prazeres dos corpxs, onde, justamente, o regime sexo/gênero ocidental se colocou, julgando e punindo pelo olhar moralista cristão, tais práticas como bestiais e monstruosas.



Vestígio 27: Moche, Botella. V-VII d.C. Colección Ganazo, Trujillo. Dibujo de Christopher B. Donnan, Moche Archive, UCLA, Los Angeles. Acessado em 20 de março de 2016 em: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/androginos-hombres-vestidos-de-mujer-maricones-el-museo-travesti-del-peru>

Outra figura a que Campuzano recorre são os homens vestidos de mulher. O controle exercido pelo sistema sexo/gênero colonial/moderno proibia práticas consideradas homossexuais e o travestimento, dado que a administração colonial no Peru recrutava os corpxs colonizadxs dos homens para uma maximização de sua energia e força para o trabalho escravo destinado à Coroa Espanhola. A Igreja, no processo evangelizador e civilizatório dos indígenas - para ter acesso às suas organizações sociais, práticas culturais e, sobretudo, aceder aos seus imaginários - permitiu algumas convergências entre os espaços ritualísticos indígenas e os católicos. Assim, os andróginos de outrora se tornaram os homens vestidos de mulher, que “logró preservar sus significados en un espacio ritual ya mestizo - la fiesta patronal - que los reinterpretó y generó significados distintos”. (Campuzano, 2009: 84)

Até meados do séc. XVII, Campuzano argumenta que havia uma colonização peruana em que os homens brancos e indígenas, e os negros trazidos como escravos, se convertiam em uma superposição de elementos europeus, indígenas e africanos, onde os homens mestiços, por exemplo, se vestiam com roupas e adornos das mulheres indígenas, dançavam e, de certa forma, definiram o espaço social da época. Com o apogeu da razão sobre a fé, com a Ilustração, o autor salienta que ocorreu um novo processo de colonização, onde as práticas corporais, sociais e

sexuais dos corpos efeminados e travestidos dos negros, indígenas e mestiços, passam a lutar por suas representações nos espaços coloniais.

A razão como explicação “universal” e o corolário do sistema sexo/gênero punem e subjagam quaisquer categorias que se oponham à centralidade do homem cishetero masculino, autorizando somente as mulheres brancas ocidentais com posição social privilegiada, como pólo negativo desta centralidade. Os ideários grego-romanos restaurados pelo Renascimento e os ideários republicanos balizados numa democracia de igualdades e direitos adotam “una ciudadanía y democracia griegas que realmente favorecieron a unos pocos - e imputando al maricón mestizo el castigo del andrógino griego y el afeminado judío, ignorando el significado de lo andrógino en el origen de tales culturas y de la cultura indígena”. (Campuzano, 2009: 88)

O sistema sexo/gênero ocidental colonial organizado em binarismos localizou estes homens travestidos de mulher, simplesmente, como indivíduos que queriam ser mulheres, tais como as mulheres ocidentais identificadas e categorizadas por eles - homens brancos capitalistas. Não compreenderam que se tratava de outras cosmovisões, que inscreviam multiplicidades de gêneros e transgeneridades aceitas e investidas socialmente pelos sistemas de gênero pré-coloniais.

O meu corpo se enquadra ou é imediatamente enquadrado pelas relações de poder e de construções epistemológicas coloniais que transitam entre saberes locais e globais pela minha nudez, na minha condição geopolítica que mapeia e redesenha rotas monstruosas de obtenção e qualificação do prazer, e de um olhar pornográfico a mim direcionado pelas práticas e discursos de uma “colonialidade do imaginário sexual”.



Vestígio 28: *AmPunbeta* (Coimbra, outubro/2015)

A própria constituição imaginária da *cis* masculinidade revela que, pelo depósito e quantidade de espermatozoides, se estabelece a criação e manutenção de uma ideologia política ficcional anatômica social, na relação mítico-pornográfica entre a pila que fecunda e o gozo que festeja. Para onde são arremessados xs que gozam sem ejacular, xs que gozam sem *pila erectus*, xs que gozam pelo cu, xs que não gozam, ou ainda, xs que gozam por partes do corp_x que não entram nesta economia capitalista gendérica e relacional erógena estabelecida pelas posições anatômicas e identitárias ocidentais?

E ao descolonizar e “desneoliberalizar” - como sugere Paredes - as práticas sexuais e seus imaginários, multiplico-as e enalteço as dissidências do sistema cisheterocapital sexo/gênero como possíveis comunidades provisórias, mesmo que em acordos transitórios e reversíveis, através de reposicionamentos da imaginação. Evoco com a *AmPunbeta* a necessidade da criação de outros repertórios imagéticos e corporais que acessam caminhos e vias diferenciadas para o erotismo e o prazer. Coloco em questão a construção do próprio ideário de sujeito, sua liberdade e autonomia, tão potentes no discurso das democracias modernas.

Meu corp_x torna-se rede de orgasmos transficcionais. A colonialidade do imaginário opera, desde a mais tenra idade, usando de nossas *psiques* e constituindo imagens cotidianas que reforçam, constantemente, a relação intrínseca entre orgasmo, mercado financeiro, ascensão

social e conexão global. O corpo é (re)colonizado, diariamente, para um dispositivo que reduz e conduz nossa capacidade desmedida de prazer.

O olhar fetichizado e exotizado sobre o corpo que não é identificado com os parâmetros de exterioridade objetificada do humano, não se constitui somente como negação deste referencial, mas como política monstruosa liminar, da fronteira, do espaço apertado do gargalo da ampulheta, nas maneiras sub-humanas ou não-humanas com que passa a lidar com o seu corpo e o seu prazer.

As categorias e os conceitos formam e informam corpos e, por assim fazê-los, criam, inventam e manipulam a vida por meio de tecnologias econômicas e culturais. Realmente, não sei se alguém se excitou ou deveria se excitar com a *AmPunbeta*, mas continuo diariamente a desmontar a cishetero masculinidade imposta a mim como privilégio institucional e social que violenta pelo seu ato de enquadrar, classificar e exterminar.

Assumo cada vez mais formas temporárias nas minhas proposições artísticas, políticas, sexuais e existenciais que festejam um corpo inacabado e repleto de fissuras, próteses, performatividades e, principalmente, pautadas por *desidentificações* das epistemologias hegemônicas que tentam governar os corpos e os prazeres. Este é o lugar da fala e escuta do meu corpo *sudaca* na convivialidade performática *AmPunbeta*, numa política de poder em que o ato e a força de imaginar passa pelas colonialidades e pelo gênero. Existe uma colonialidade dos imaginários - sexuais e gendéricos - nas fraturas coloniais/moderna.

Por fim, resgato algumas práticas e políticas pós-pornográficas como estratégias para confrontar e constituir outras *sexopolíticas*, a partir do alargamento de representações coletivas de corpos, gêneros, identidades sexuais marginalizadas, por um mercado e estética pornográfica tradicional branca, capitalista e cisheterocentrada. Sob esta alcunha pós-pornô, o primeiro evento realizado na América Latina se deu na Colômbia, em 2011, *PorSi PorNo*, e em 2012 ocorreu na Argentina, a *Muestra Arte Pós-Pornográfica* e, a partir disto, vem crescendo a quantidade de produções de eventos e encontros sobre o pós-pornô latino-americano.

Há um crescimento desta abordagem na América Latina em textos, filmes e materiais diversos que contestam as normas de gênero e de sexo, mas, sobretudo, como estas abordagens se alinham com as reivindicações de raça e classe numa convergência que gera colisões e colapsos geopolíticos, para uma possível descolonização dos corpos e suas cartografias sexuais. Nossas histórias sociais, políticas, culturais e espirituais mostram que as trajetórias dos imaginários

sexuais são distintas e locais. Para mim, é importante sugerir que a produção artística, situada como pós-pornô na América Latina, seja vista como uma ação transfeminista, não-binária, dissidente sexual e política, para a criação de construtos culturais contra-hegemônicos na contraprodutividade de corpxs em comunidades.

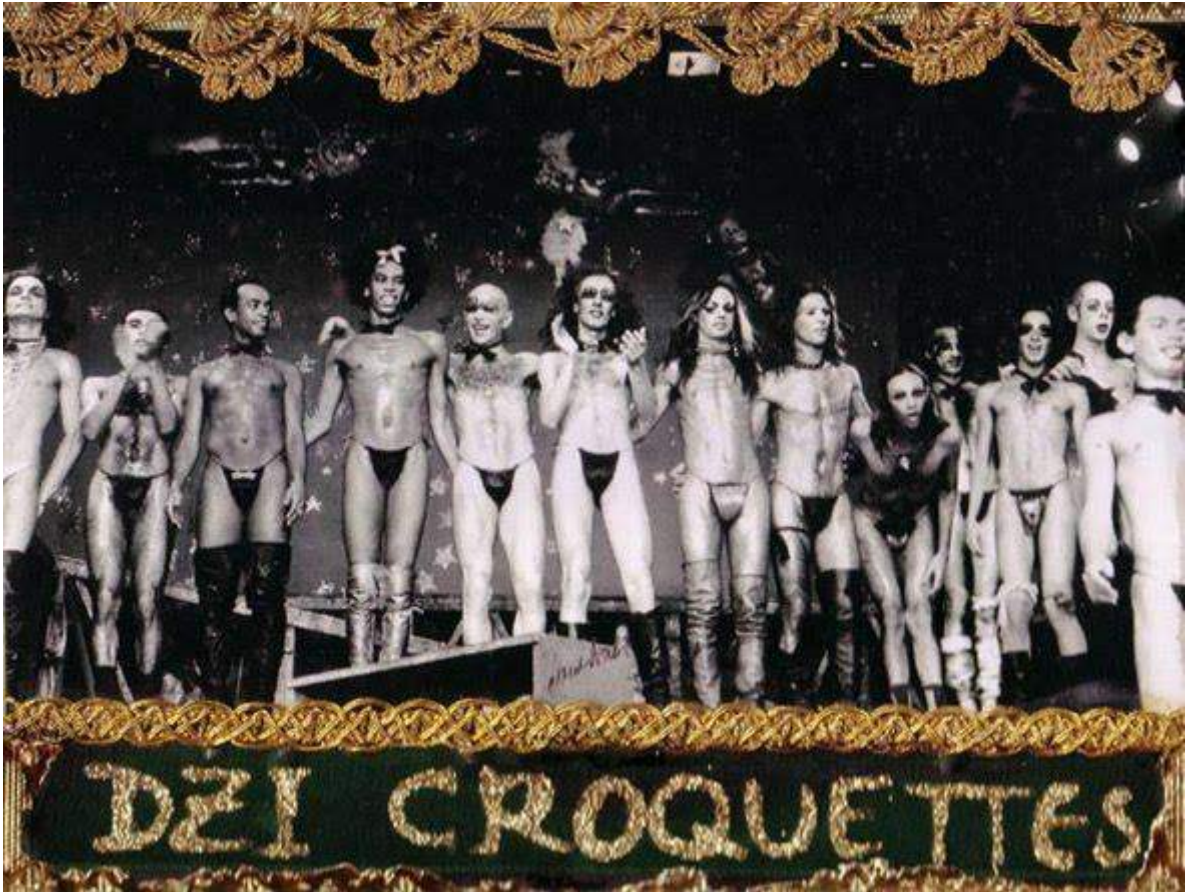
Como as histórias dos movimentos artísticos e sociais se fazem pelo ardil de quem detém o poder de narrá-las ao demarcar “a origem” das coisas, destaco que desde a década de 1950, em vários países da América Latina se têm produzido ações, eventos e intervenções sobre o corpx, a sexualidade e a pornografia, sem necessariamente serem enquadrados em políticas de identidades ou em teorias ou grupos organizados. Assim, repete-se uma das fórmulas de subalternização na procura pela origem e autenticidade, evidenciando que sempre algum espaço do eixo hegemônico ocidental - EUA e Europa - reivindica a descoberta de algo, nomeia como se fosse “novo”, como é o caso aqui em questão do pós-pornô, na Espanha, no início do séc. XXI. Vemos que há produções que poderiam ser facilmente associadas às práticas denominadas de pós-pornográficas, mostrando novamente em ação, uma colonização epistêmica.

O *Movimento Arte Pornô*, na década de 1980, foi composto por artistas e escritores brasileiros. Um coletivo que se dispunha a lutar contra as formas de repressão da ditadura militar (1964-1985) e do controle sobre os corpxs, sexualidades e subjetividades, através de táticas de pornô-guerrilhas, acionando a liberdade de criação em literatura e arte em intervenções pornô-artísticas em espaços públicos, através de performances, fanzines, quadrinhos, festas e encontros.



Vestígio 29: Movimento Arte Pornô (1980 a 1982), Brasil. Acessado em 25 de setembro de 2015, em: <http://simaopessoa.blogspot.pt/2012/01/cairo-trindade-e-prova-viva-de-que.html>

Outro grupo também brasileiro é o *Dzi Croquettes*, que incendeia a cena artística na década de 1970, trazendo um conjunto de corpos masculinos travestidos, onde a androgenia marcava as coreografias por meio de números teatrais que evidenciavam as intersecções entre raça, sexo e geopolítica. Poderia desfilas uma quantidade imensa de exemplos no Brasil e em outros países latino-americanos, mas quero destacar alguns artistas que atualmente ativam imaginários dissidentes, confrontam e deslocam os repertórios masculinos e femininos *cis* heteronormalizados pelo sistema sexo/gênero ocidental: o *Coletivo Coiote*, o *Anarkofunk* e a cantora travesti *Mc Linn da Quebrada*, que numa mistura de *funk* com letras e ações sexo-terroristas, mostram os mundos das periferias e colapsam, inclusive, as políticas de identidades.



Vestígio 30: Dzi Croquettes (1972 a 1976), Brasil. Acessado em 20 de setembro de 2015, em: <http://carloalexlima.blogspot.pt>.

As minhas *AmPunbetas* são pós-pornográficas e anticolonais. São tecnologias textuais, imagéticas e representacionais de um corpx dissidente que age e problematiza nas falhas e fendas do sistema imperativo sexo/gênero ocidental, os processos combinados de racialização, colonização, sexualização e exploração capitalista. Não é possível, como já apontou Lauletis, ignorar a ideologia de gênero nas relações internacionais de cooptação do capital. A ideologia é uma teoria que analisa, justamente, os interesses que estão imbricados entre desejo, poder e subjetividades.



Vestígio 31: AmPunbeta (Coimbra, outubro/2015)

“É nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir, aprendendo umas com as outras”. (Lugones, 2014: 948) A convivialidade performática *AmPunbeta* está em deslocamentos, em descontinuidades que buscam se opor à ideologia hegemônica de gênero, infiltrada em nossas concepções de orgasmo, prazer e erotismo, bem como na economia, na política do sujeito e nas alianças de exploração e dominação.

Opera nos interstícios da *desrazão* e no convite que faço aos demais corpxs, na experimentação comunitária e coletiva de possíveis práticas dissidentes, sendo que delas reconfiguro, estrategicamente, o lugar de sub-humanização ou não-humanidade imposto aos meus ancestrais e aos corpxs colonizadx, já que não me interessa fazer uma arte e uma teoria social da cena que reforce os direitos do sujeito (neo)liberal moderno, que deflagra no seu corte abrupto do prazer e do orgasmo, a sujeição da falta ou total ausência de representação do meu corpx subalternizadx.

E retorno à questão: xs subalternxs podem gozar?!

Operação 2.3. Arquivos e vestígios – *AmPunheta*

A seguir constam a ficha técnica e a sinopse da ação e algumas referências, sobretudo, visuais que contribuíram para a criação e realização do *AmPunheta*, como agenciamentos de uma *desrazão* do tempo/espaço corporal e da fabricação imaginária do próprio orgasmo e prazer. Narrativas imagéticas podem acionar e ativar representações, práticas corporais e, sobretudo, proposições de imaginários coletivos - e talvez comunitários - de prazer.

Sinopse

Meu corpo besuntado de azeite! Meu corpo lambuzado de batom vermelho a marcar e a escorrer por onde quero sentir prazer, por onde desejo ter orgasmos... braços, pernas, cotovelos, axilas, nariz, pés, pescoço etc. Num primeiro momento masturbo o braço, depois a axila, até extrair e fabricar o meu próprio orgasmo, por um tempo dado *a priori* pela pequena ampulheta retirada do meu cu. E começo a solicitar outros corpxs para participarem daquela festa coletiva e orgástica em meu corpx. Uma ação coletiva se instaura e começamos a criar e a brincar com outras possibilidades no imaginário e potencialidades representativas do prazer e do erotismo.

Ficha Técnica:

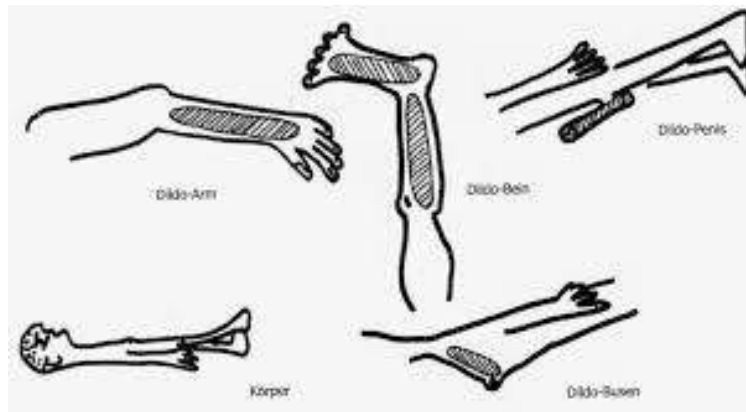
Criação e Performer: André Rosa.

Fotos: Cláudia Lobo

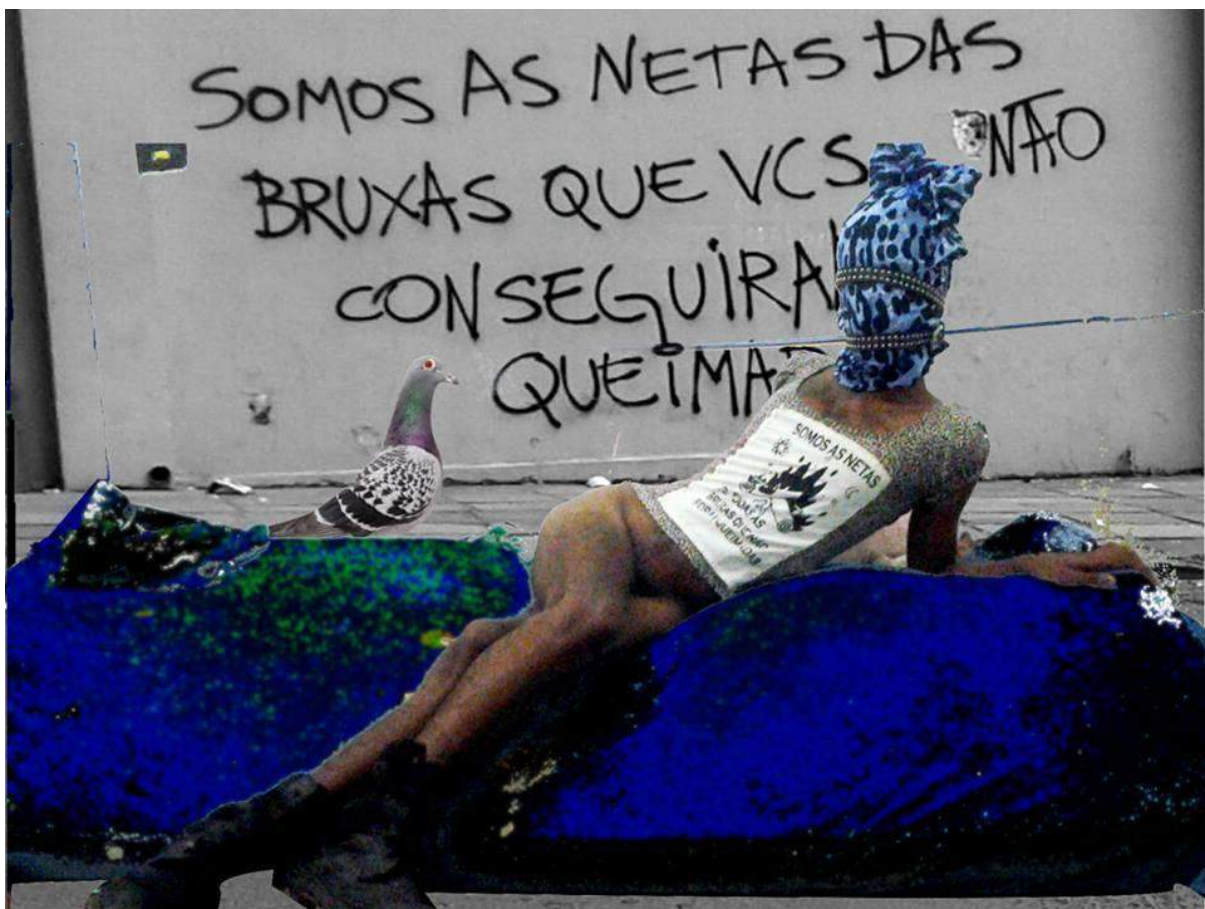
Captação de Imagens: Cláudia Lobo.

Tran(S)arau - 1ª edição - Coimbra/Portugal (outubro de 2015)

Vídeo e mais imagens: www.movimentosemprega.com



Vestígio 32: *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*, de Paul B. Preciado, 2002, p. 51.



Vestígio 33: *Coletivo Coiote*, Brasil, 2015. Acessado em 20 de janeiro de 2017, em: <https://www.facebook.com/coletivocoiote/photos/a.768510636530304.1073741828.768504246530943/861937663854267/?type=3&theater>

3

Freak Show Park

espaços transficcionais - prática como pesquisa de uma pedagogia em arte da convivialidade

A tontura da fome é pior do que a do álcool. A tontura do álcool nos impele a cantar. Mas a da fome nos faz tremer.
Percebi que é horrível ter só ar dentro do estômago.
(Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de Despejo*, 1960)

Cada tiro me assassina porque eu sou o outro. (Clarice Lispector, em *Mineirinho*, 1962)

Em *Kombo*, duas cadeiras, uma de frente para a outra; o que as separa é um piquenique de objetos, utensílios e alimentos variados, dispostos em uma toalha branca, aleatoriamente. Talvez o que os una, tanto os objetos sexuais (dildos, cueca de couro, chicote e lubrificantes), como as comidas enlatadas e empacotadas (côco ralado, feijão, salsicha), além de algumas frutas, uma bandeira do Brasil, luvas, meias e utensílios domésticos (faca, agulhas, velas, fósforo, álcool etílico), seja o seu tráfego pelo cotidiano e como estes artefatos informam e conformam a vida e os corpxs.

A sessão inicia quando cada participante senta à minha frente, escolhe três objetos e passa a inventar as narrativas pelas quais cada objeto interferirá em meu corpx. Não existe contato físico entre o artista e o participante: o comando de voz do participante conduz por meio das suas fantasias narradas/criadas, as possíveis coreografias dos objetos que o artista realizará em seu corpx.



Vestígio 34: Kombo de André Rosa (Coimbra, março/2016)

Em *Por um fio*, Andreia Morado põe-se nua, enrolada por dezenas de carretéis de linha vermelha, a marcar os traçados que estes fios causam em sua pele. Parada, sem se mover, comprimida pelos fios vermelhos e carretéis espalhados pelo chão, diversos objetos cortantes - facas, tesouras, sabres - miram e direcionam as suas pontas e lâminas para o seu corpo enredado em suas próprias tramas. A artista convida o participante a interferir, fazendo com que cada fio possa ser redimensionado, colocando em risco, inclusive, o próprio corpo em cada imagem formada, manipulada e alterada.



Vestígio 35: Por um Fio de Andreia Morado (Coimbra, março/2016)

Yellow Day, um acontecimento do ar, Daniela Proença sugere uma ação simples: a de encher os balões de festa. Balões amarelos murchos espalhados pelo espaço, onde a artista vagorosamente os preenche, como em um sopro de vida para além de sua própria existência. Cada balão é colocado dentro de uma espécie de pele que habita como “segunda natureza”, mas que deflagra o quanto essa “natureza” - tanto a debaixo como a vestida - são fabricadas. Essa “pele” vai crescendo e se expandindo, ora com seus sopros, ora com os dos participantes que também a ajudam nesta empreitada. Mas os balões são precários e frágeis. E, nesse vai-e-vem, de encher, guardar e estourar criam-se possíveis (re)invenções das dimensões de sua própria corporalidade.



Vestígio 36: Yellow Day de Daniela Proença (Coimbra, Março/2016)

Em *Mamiblapinatapei*, Pedro Vaz propõe através do som, do ruído e de possíveis musicalidades - vindos de um sintetizador musical - um elo intersticial do que cada sonoridade pode (re)configurar enquanto presença ou ausência. O artista cria camadas que se sobrepõem a outros movimentos sonoros, compartilhados somente por ele e pelo seu convidado, sentado em frente com auriculares que parecem os unir por cada som que se efetua na relação permanente mantida pelo contato do olhar. Neste percurso de (re)elaborações sonoras, os encontros que ali ocorrem se transmutam em musicalidades que interferem em seus modos de subjetivação.



Vestígio 37: Mamihlapinatapei de Pedro Vaz (Coimbra, março/2016)

Parto destas breves descrições e de alguns arquivos imagéticos em que as convivialidades performáticas se reuniram para um evento que designei *Freak Show Park*, quando da sua realização no âmbito do programa *Performance, Agora!*¹⁰, organizado pelo TAGV (Teatro Acadêmico de Gil Vicente), em Coimbra, em março de 2016.

A Sala do Carvão, na Casa das Caldeiras, se manteve aberta e escancarada para quem quisesse entrar, sair e interagir quantas vezes desejasse. Os quatro artistas - integrantes do *Movimento Sem Prega* - propuseram *convivialidades performáticas transficcionais* que ocorreram simultaneamente, onde a interação efetiva do público determinava nas suas ações e relações, o desenvolvimento de cada atração/jogo em suas circunstâncias e potencialidades de encontros e criação de espacialidades.

Utilizando-se dos imaginários das feiras populares, circos, zoológicos, gabinetes de curiosidades e exposições de pessoas não-ocidentais, as atrações apresentadas questionavam os limites e as bordas do poder e do desejo na produção do espaço, na medida em que xs artistas

¹⁰ Iniciado em janeiro de 2016, o programa *Performance, Agora!* tem o intuito de construir uma programação contínua sobre os diversos segmentos e discussões da arte da performance. Com sessões mensais, onde cada artista ou coletivo convidado possa propor atividades artísticas e educacionais, contribuindo para o contato, a reflexão e o aprofundamento das práticas e teorias que convergem em torno da performance e seus entrelaçamentos com outros campos do conhecimento.

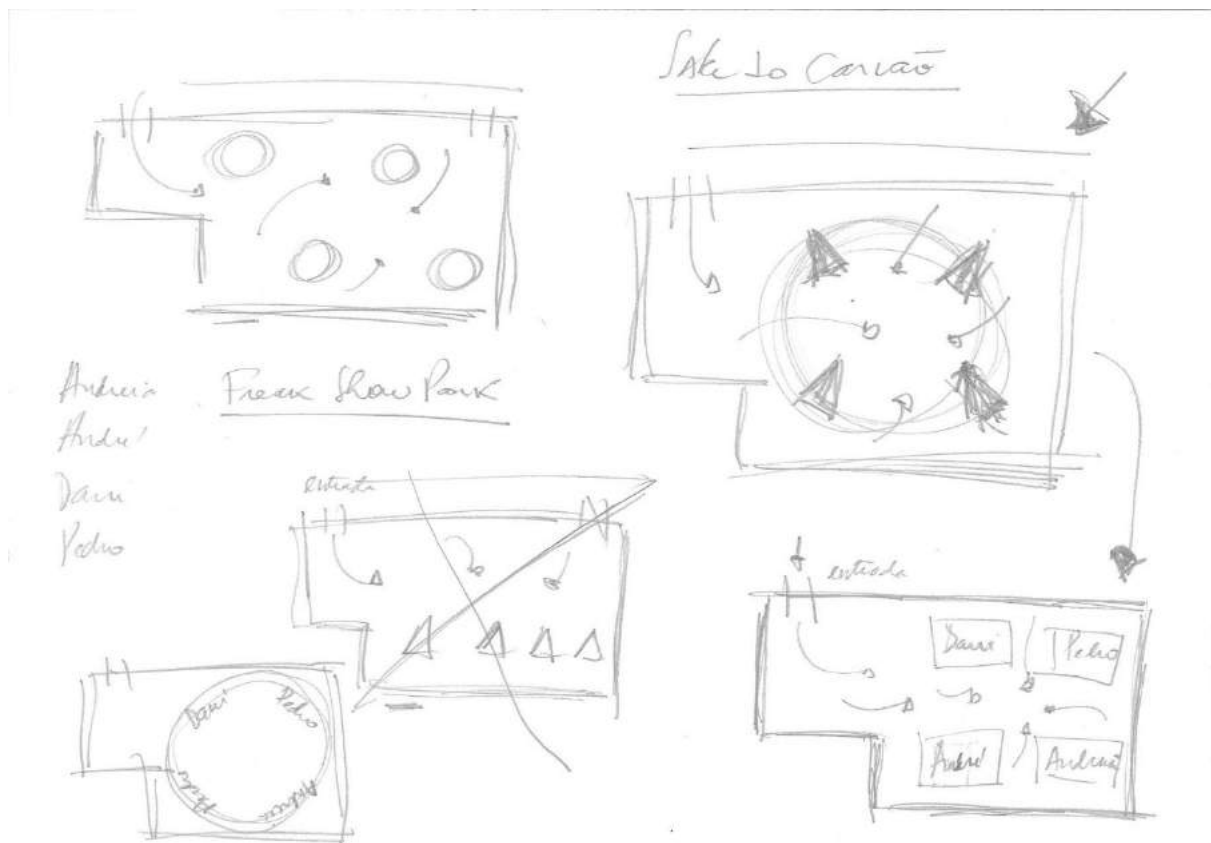
(re)configuravam, conjuntamente com os participantes, um possível espaço pedagógico de prática como pesquisa em performance.

Mais do que analisar separadamente cada convivialidade performática desenvolvida, interessaram-me os recursos e as estratégias que o pedagógico da performance assume na construção de práticas espaciais, por meio de ações e intervenções de corpxs e subjetividades flexíveis. Assim, passo também a nomear estes espaços fronteiriços como *transficcionalis* nas (des)aprendizagens dos corpxs e de seus (re)posicionamentos, nas possíveis liminaridades espaciais e representacionais de uma prática como pesquisa anticolonial na construção de processos pedagógicos em performance.

3.1. A produção de espaços transficcionalis

Nesta proposição de construção de espaços transficcionalis de prática como pesquisa em arte e educação, mantenho contato com algumas categorias informadas em *A Produção do Espaço* (1974), do filósofo marxista francês Henri Lefebvre, em que trabalha com o conceito de espaço a partir de uma dialética tridimensional desenvolvida por ele, propiciando novas configurações espaço-temporais e permitindo uma análise e apreensão dos aspectos espaciais em diferentes níveis:

O espaço (social) é um produto (social). Essa proposição parece próxima da tautologia, portanto da evidência. Contudo, é preciso examinar de perto, vislumbrar suas implicações e conseqüências, antes de aceitá-la. Muitas pessoas não aceitaram que, no modo de produção atual e na “sociedade em ato” tal como ela é, o espaço tenha assumido, embora de maneira distinta, uma espécie de realidade própria, ao mesmo título e no mesmo processo global que a mercadoria, o dinheiro, o capital. Outras, diante desse paradoxo, procuraram provas. Visto que o espaço assim produzido também serve de instrumento ao pensamento, como à ação, que ele é, ao mesmo tempo, um meio de produção, um meio de controle, portanto, de dominação e de potência {poder} – mas que ele escapa parcialmente, enquanto tal, aos que dele se servem. As forças sociais e políticas (estatistas) que o engendraram tentam controlá-lo e não conseguem; aqueles mesmos que levam a realidade espacial em direção a uma espécie de autonomia impossível de dominar se esforçam para esgotá-lo, para fixá-lo e o subjugar. Esse espaço seria abstrato? Sim, mas ele também é “real”, como a mercadoria e o dinheiro, essas abstrações concretas. Ele seria concreto? Sim, mas não da mesma maneira que um objeto, um produto qualquer. Ele é instrumental? De certo, mas, como o conhecimento, ele transcende a instrumentalidade. Ele seria redutível a uma projeção – a uma “objetivação” do saber? Sim e não: o saber objetivado num produto não coincide mais com o conhecimento teórico. O espaço contém relações sociais. (Lefebvre, 2006: 31)



Vestígio 38: Estudo do espaço para o *Freak Show Park* (Coimbra, março/2016).

A tese fundamental de Lefebvre elabora uma teoria que se contrapõe a uma concepção generalizada do espaço, onde esta concebe a materialidade espacial de forma independente. Ao propor o conceito de *produção do espaço*, defende que o espaço está atrelado à realidade social, “do que se conclui que o espaço “em si mesmo” jamais pode servir como um ponto de partida epistemológico. O espaço não existe em “si mesmo”. Ele é produzido”. (Schmid, 2012: 111). O autor sugere uma tríade para problematizar o espaço como produto, interligando o mental, o físico e o social em uma teoria unitária da produção do espaço social:

Trata-se de descobrir ou de engendrar a unidade teórica entre “campos” que se dão separadamente. Dito de outro modo, a pesquisa concerne ao espaço *lógico-epistemológico* - espaço da prática social - aquele que os fenômenos sensíveis ocupam sem excluir o imaginário, os projetos e projeções, os símbolos, as utopias. (Lefebvre, 2006: 20)

As exigências para estabelecer um espaço (social) como produto (social) estão nas questões que se colocam acerca das relações e intersecções entre as práticas espaciais, as representações do espaço e os espaços de representação. Assim, para uma teoria crítica da produção do espaço, essas três dimensões co-constituem a sua própria condição de produção:

1. A prática espacial - produz o espaço e dele se apropria. Necessita de certa coesão entre as suas produções, sem necessariamente depender de uma coerência. A prática

espacial diz respeito aos lugares de trabalho, lugares de lazeres, nossas práticas que definem a sociedade no deciframento do seu espaço. Seria a relação e as competências que cada membro da sociedade possui a partir das suas ações espaciais próprias, e que somente se examinam de forma empírica;

2. As representações do espaço - se referem aos processos verbais que de maneira intelectual definem o espaço. É o espaço dominante da sociedade no que a concerne como um modo de produção. O que os cientistas, arquitetos, agenciadores, o poder estatal elabora sobre o espaço, identificando-o através de números e teorias, em um sistema verbal de signos;
3. Os espaços de representação - estão contidas as imagens, os símbolos apropriados e inventados pelos habitantes do espaço. Trata-se da relação de um espaço dominado onde a imaginação tenta se apropriar e descrever. Aqui se enquadram a descrição de escritores e outrxs que utilizam de simbolismos e complexas redes de formação de espacialidades, visto que os signos não-verbais entram em contato com os lados “clandestinos e subterrâneos” da vida social. O autor frisa que a arte pode - mediante a ética e a ideologia que se associa - produzir espaços de representação;



Vestígio 39: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

As três dimensões produzem o espaço social e também se dão nos corpos que transitam e produzem espacialidades. Lefebvre relaciona cada dimensão acima descrita com a sua repercussão nos deslocamentos dos corpos na produção espacial. Ao afirmar que o espaço social é produto social, a meu ver, explicita que a produção do espaço é um modo de existir que implica na relação de cada sujeito com seu corpo enquanto espaço produzido e, que por sua vez, produz espacialidades:

1. Percebido (prática espacial) - está para o uso do corpo no espaço, em bases que percebem o corpo agindo e interagindo pelos e nos espaços. Aqui podemos elucidar o uso dos sentidos, os deslocamentos no trabalho, o sentar-se numa praça etc;
2. Concebido (representações do espaço) - vem de definições e afirmações oriundas de uma aquisição científica e que determinam uma mistura de ideologias baseadas na relação do corpo com a natureza, a tecnologia, os meios, a medicina, o envelhecimento, a anatomia, a fisiologia. Um espaço objetivo, quantitativo e diretivo;
3. Vivido (espaços de representação) - o corporal vivido ganha complexidades, dado que uma teia de relações e absorções se formam no que denominamos de “cultura”, e como esta afeta a produção do vivido como espaços de representação. Talvez, por isso, Lefebvre afirma que se trata de um local propício para a insurgência de um núcleo ou centro afetivo: como a cama, a moradia, a igreja, a casa etc. porque são espaços que mantêm situações vividas e implicam uma temporalidade. É qualitativo e fluido;

A dialética tridimensional proposta por Lefebvre (percebido-concebido-vivido) em conexão com as práticas espaciais, as representações do espaço e os espaços de representação não resulta de uma hierarquia entre essas dimensões, mas possibilita pensar em diversos feixes de contradições se relacionando no ato de produzir a produção do espaço. Recordo-me que, em uma das narrativas solicitadas durante o *Kombo*, uma das participantes desejava uma chuva de côco ralado e - segundo as suas orientações - deveria fazê-la sentir prazer.



Vestígio 40: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

A grande contribuição desta teoria da produção do espaço está na maneira como as instâncias se entrelaçam constantemente, sem uma atuação ou preponderância analítica isolada, mas através de agenciamentos, incertezas e discontinuidades. O que compartilhamos enquanto experiências percebidas-concebidas-vividas - por exemplo, ela pedindo-me uma chuva de côco ralado que a fizesse sentir prazer e eu, de imediato, com muita vontade de jogar os doces para cima, feito criança em festa de aniversário - convida-nos a questionar e estudar nesta simples ação, as representações, as histórias do espaço e os laços e vínculos que estabelecemos com as práticas espaciais e com a ideologia. São fulcrais nesta concepção teórica as corporalidades, os sentimentos, as imaginações, trajetos e traçados de pensamentos e indivíduos que se relacionam entre si através de suas práticas e atividades.

Christian Schmid, geógrafo, sociólogo e urbanista suíço, em *A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional* (2012), argumenta que

de acordo com Lefebvre, a tríade hegeliana “tese – antítese – síntese”, que supunha construir o processo do devir, é uma ilusão uma vez que é construída apenas uma representação. Em contraste com isso, a tríade marxista “afirmação – negação – negação da negação” reivindica a interpretação do processo de devir, mas não cumpre esta ambiciosa reivindicação. Em oposição, Lefebvre avança a sua própria versão de dialética, “triádica” ou “ternária”, que é uma análise triplamente avaliada. Ela postula três momentos de igual valor que se

relacionam entre si por meio de relações variadas e movimentos complexos em que ora um, ora outro, triunfa sobre a negação de um ou de outro. A reivindicação de Lefebvre não é mais a interpretação do devir, nem mesmo a produção do devir, mas a análise do devir. Seu método analítico possibilita a descoberta ou reconhecimento do sentido: um horizonte de devir – de possibilidades, incertezas, probabilidades. E isso permite a formulação de uma estratégia – sem a certeza de se atingir o objetivo. (Schmid, 2012: 96)

O que mais interessa-me nesta perspectiva dialética tridimensional analítica do devir de Lefebvre está nas discontinuidades e nas incertezas entre as dimensões do percebido, concebido e vivido, e como ocorrem no corpx social. Os interesses se movem das coisas no espaço para a produção do espaço, evidenciando que os corpxs e os discursos sobre o espaço são reminiscências e indicações do que se sucedeu na produção daquele mesmo espaço.

A proposição fundante de Lefebvre sobre a totalidade e a globalidade do espaço em dimensões analíticas se dá entre o engendramento do conhecimento e da teoria e o próprio contingente do tempo e da história que tenha deixado no espaço os traços, presentes não como passado, mas como inscrições, tornando-se sempre através dos vínculos e laços, um espaço presente. Assim, teoria e prática espacial e social são produzidas pelos espaços e que, por sua vez, produzem teorias e práticas enlaçadas: “de modo que a produção e o produto se apresentam como dois lados inseparáveis e não como duas representações separáveis”. (Lefebvre, 2006: 39)

A partir disto, sugiro o espaço do *Freak Show Park* como situação percebida-concebida-vivida pelos artistas e participantes, como lugar produzido pelas relações políticas, sociais, culturais, espirituais e existenciais que apresentam o processo e o produto como dois lados inseparáveis - e misturados - da produção de si.

A performance aqui proposta como *convivialidade performática transficcional* ocorre como um modo de (re)existir, que designa produção de subjetividades, conhecimentos e vínculos de si com o mundo, as coisas e as pessoas, na reconstrução de novas ficções sociais. Nesta mesma perspectiva, a produção do espaço na convivialidade performática é um ato de produzir a produção de si, em um espaço-temporal acordado e produzido pelo e no coletivo. Em *Contra o adestramento: a performance e outros modos de existência* (2012), Lúcio Agra sugere que

no artista da performance, um modo de existir seria a única coisa que garantiria o corpo treinado deste artista. Então seria preciso repensar os modos de existir. E não somente a ideia de corpo e de arte que, de resto, são ambas formações de nossa civilização. Trata-se então de buscar modos de existência que sejam produtivos para estados de invenção. Se não houver nenhuma certeza quanto a esses modos, ao menos podemos afirmar que, desde já, devem ser, eles mesmos, invenções. (2012: 3).

Partindo da tríade percebido-concebido-vivido, em uma produção de espaço que se dá no entrelaçamento da pedagogia e da performance, através da (re)invenção de modos de subjetivação e existência, as (bio)tecnologias também se apresentam nas manipulações, transformações e desmontagens das práticas espaciais e de suas representações. Charles Garoian, em *The Prosthetic Pedagogy of Art* (2013), defende o próstético como espaço de prática e pesquisa em arte e educação.

Os corpxs amputados e desabilitados pelos conflitos de guerra levam o autor a organizar o seu argumento em torno de como a tecnologia reconstrói, nestas situações, dimensões corporais, reposicionando a própria tecnologia que os mutilou para a produção de outras corporalidades. As próteses - sejam as que acoplamos ou as que ingerimos e circulam pelos nossos corpxs, diariamente, como já apontadas no capítulo 1 - *Desire Borders*, através de proposições como o ciborgue de Haraway e as biotecnologias por Preciado - influenciam e redimensionam a percepção do humano na sua reinvenção, sobretudo, quando lançam os conhecimentos e as práticas espaciais para uma fronteira que intensifica a desnaturalização da perda funcional do “corpo natural”:

The correlation between the fear of disabled bodies and their enabling through prosthetic technology insofar as the of technology is the consequence of denying the body's technological need, which in turn is a consequence of the body's presumption of wholeness and self-sufficiency. (Garoian, 2013: 29)

Indicando que a dialética hegeliana se direciona para uma estabilidade de compreensão e conhecimento, Garoian explicita que a tensão causada entre a tese e a antítese é resolvida com a síntese, colocando-a em uma posição de totalidade de conhecimento. A síntese seria o movimento dualista entre a tese e a antítese, constituindo uma clausura dialética na nova posição que se assume com a síntese, desconectada com outras formas complexas e contraditórias de conhecimento. Por isso, o autor sugere a dialética tridimensional de Lefebvre, onde o percebido-concebido-vivido interage na análise de uma produção espacial através das dinâmicas das suas representações do espaço e dos espaços de representação nas práticas espaciais:

Hence, as these scholars suggest, thesis/antithesis/synthesis/prosthesis represents a fourfold open and mutable epistemology that enables oppositional discourse beginning with the dialogic of thesis/antithesis, followed by a resolving of its tension through synthesis, then indeterminate flights of understanding the extend beyond our bodies and symbiotically interconnect with others and broaden our capacity to understand and accept difference in the world. This indeterminacy of prosthesis is constituted by disjunctive, incongruous fragments of images and ideas, knowledge and understandings whose complex, irreducible slippages of meanings resist synthesis closure similar to the ways in which collage narrative resists condescence. In doing so,

prosthesis represents excess, a surplus knowledge and understanding, which is unapparent or unknow yet supplements the dialogical framework of thesis/antithesis/synthesis through an ongoing process of becoming. (Garoián, 2013: 32)

O prótético não estaria informado somente no corpx e nas (bio)tecnologias que modificam e manipulam a vida, em situações e condições que colocam os corpxs em desvios, transições e incorporações. Os espaços, sendo estes produtos sociais, também se configuram como produção prótética - ou como defendo - produção *transficcional* que se movimenta através de disrupções, descontinuidades, acoplamentos e agenciamentos.

A dialética tridimensional de Lefebvre leva a movimentos que criam possibilidades, incertezas e probabilidades, e ao se aliar ao prótético por uma via de *transfições* - nesta abordagem artística e educacional da produção dos espaços - evidencio que os espaços produzem e são produtos das subjetividades ali presentes, pelos deslocamentos e simultaneidades de cada ação corporal e seus reposicionamentos.



Vestígio 41: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

A *transfição* - ideia já desenvolvida no capítulo 1: *Desire Borders* - assumiria uma complexa rede que também informa e produz os espaços, solicitando as rachaduras de práticas e conceitos que permeiam e constituem os encontros entre as memórias pessoais e as histórias culturais, e entre o *ao vivo* e o (bio)tecnologicamente mediado. Se nenhuma construção é totalidade e

nenhuma identidade é natural, então, os espaços podem ser testemunhados pelas marcas e inscrições que os produzem enquanto produtos sociais, presentes por meio dos laços, fraturas, vínculos, instabilidades, excessos e desvios.

Entre contágios e desmontagens, os participantes e os artistas do *Freak Show Park* são envolvidos - não ficam isolados à espera de uma apresentação ou mostragem de resultados - pela contínua produção de espacialidades e corporalidades de uma prática em performance e pedagogia como pesquisa que entrelaça as dimensões do processo e do produto como conhecimentos inseparáveis e incorporados - não representações distintas e dicotômicas da produção em arte - que negociam, a todo o momento, modos de re(existir).

3.2. Um *freak show* artístico-educacional

Michel Foucault, filósofo francês, em *Os Anormais* (1974-1975), argumenta que o monstro é uma figura com um largo lastro na História e uma longuíssima ascendência que incide sobre os conflitos da natureza e da sociedade, do conjunto das leis que regem o mundo em diferentes tempos: “só há monstrosidade onde a desordem da lei natural vem tocar, abalar, inquietar o direito, seja civil, o direito canônico e o direito religioso”. (Foucault, 2001: 79)

Posto isto, Foucault refere-se à existência de três figuras que desde o séc. XVII moldaram as bases para os parâmetros em que os sistemas jurídicos e médicos do séc. XIX definiriam o anormal e as suas anomalias. Estas figuras seriam o *monstro humano*, o *indivíduo a ser corrigido* e o *masturbador*. Não pretendo ater-me a cada uma destas figuras; o importante aqui é ressaltar que tiveram suas vidas e trajetórias independentes, ao longo do séc. XVIII, ao passo que interdependentes dentro dos sistemas jurídicos, civis e religiosos, no que desencadeou como aponta-nos o filósofo, o aparecimento do *monstro moral* no século XIX.

Em meados do séc. XVIII, a monstrosidade era uma condição que se contrapunha às leis da natureza e como tal trazia em si um indício de criminalidade. Durante o séc. XIX essa perspectiva se altera, visto que se todo ato monstruoso poderia ter contido nele uma criminalidade, agora, por sua vez, todo criminoso se torna em potencial um monstro. Deste modo, Foucault explicita: “todo criminoso, poderia ser muito bem afinal de conta, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa probabilidade de ser criminoso”. (2001: 101)

O poder de punição dado ao soberano determinava as formas pelas quais o crime deveria ser banido e exterminado. O repúdio a qualquer possibilidade de insurgência contra a Coroa era mediado pelo corpx a dar com a própria morte, por meio de espetáculos públicos de atrocidades, onde o poder do soberano impunha - em diversas ocasiões - um castigo muito mais aterrador que o próprio crime cometido.

Ao punir o crime com a morte, o soberano age impondo uma espécie de vingança (revanche) que servirá de exemplo e, para tal efeito, o espetáculo de flagelação, tortura, esquartejamento e decapitação seguia rituais que continham em si elementos - dentre os quais destaco os performáticos e didáticos - de controle dos corpxs, em estado de subjugação e humilhação perante os demais súditos na presença e imagem do carrasco.

Mas os ventos que sopraram para o séc. XIX são outros. Tempos em que o próprio sistema político e de poder das Monarquias passam por transformações de governabilidade. A Revolução Industrial acarreta mudanças nas relações do corpx social, principalmente, no modo como a produção capitalista industrial determinava novos mecanismos de poder. Se antes o mecanismo político e econômico estava na arrecadação com base no produto da produção, agora, o controle estava no processo de produção, nos seus meios e ao longo de todo o seu desenvolvimento.

A revolução buguesa não foi simplesmente a conquista desta classe dos aparelhos e do conjunto institucional herdados da Monarquia. Mais do que uma mudança de governo, houve a invenção de uma nova tecnologia de poder, um sistema de disciplinas, como argumenta Foucault:

Em vez daqueles grandiosos rituais dispendiosos, no que decorrer dos quais a atrocidade da punição repetia a atrocidade do crime, teremos um sistema calculado, no qual a punição não terá por objeto e nem repetirá em si o próprio crime, mas terá por objeto simplesmente o interesse pelo crime, fazendo valer um interesse semalhante, análogo, simplesmente um pouquinho mais forte que o interesse que serviu de suporte ao próprio crime. É isso, esse elemento de interesse-razão do crime, que é o novo princípio de economia do poder de punir e que substitui o princípio de atrocidade. (2001: 111)

Uma inteligibilidade do crime passa a ser requerida e solicitada do sistema jurídico novos estatutos, leis e interpretações. Acontece que se a natureza do crime está agora vinculada ao princípio de interesse-razão pelo qual ocorreu, e este princípio coloca em causa o próprio sistema jurídico e de punição, visto que há casos em que a definição do interesse-razão não está evidente pela legitimidade racional dos fatos ocontecidos. E é nessa lacuna duvidosa dos interesses do criminoso para com o crime cometido que a psiquiatria se moverá.

Mas antes, se faz necessário falar de dois monstros que compartilham destas transformações, neste contexto de revoluções e de reorganização política, econômica, social e religiosa que passam os países ocidentais colonizadores, como é o caso da França do início do séc. XIX - um dos temas de análise de Foucault: o *monstro de baixo* e o *monstro de cima*.

O *monstro de cima* seria representado pela Monarquia e Alto Clero, em todos os seus abusos de poder, incestos, prevaricação e degeneração sexual. E do outro lado, estaria o *monstro de baixo*, na figura do povo faminto, pelas necessidades básicas de sobrevivência e pelos algures da revolução. Essas duas imagens, dicotômicas, a do rei despótico (referência ao Rei Luís XVI e Maria Antonieta) e o povo revoltado, evocaram a partir de um pensamento e política burguesa, o surgimento do *louco criminal*. Acerca disto, o autor sugere “que o monstro humano, que a nova economia de poder de punir começou a esboçar no século XVIII, é uma figura em que se combinam fundamentalmente esses dois grandes temas, do incesto dos reis e do canibalismo dos famintos”. (Foucault, 2001: 130)

Para circunscrevê-lo, o poder jurídico, que não podia assegurar pelos seus métodos a integridade de poder de inteligibilidade dos atos que colocavam em dúvida o interesse-razão do crime, passará a não punir mais o crime, mas os criminosos, por meio de uma racionalidade que entra em jogo para redefinir tais operações, e que teve na psiquiatria e no saber médico ajuda inestimável.

De imediato, a psiquiatria não foi desenvolvida como um ramo da medicina, mas concebida pela administração pública para fazer parte dos mecanismos de higiene pública, com o dever de limpar os perigos, a desordem e os distúrbios sociais. O *louco criminal* foi o primeiro passo dado rumo ao anormal, no sentido de acatar tanto o saber jurídico como o saber médico na determinação do grau de inteligibilidade que o interesse do crime, dado pela razão dos fatos, levaram ou não, o criminoso a cometer tal delito.

E a indefinição de tais interesses levou a psiquiatria para a necessidade de desvendar os instintos que estes atos demonstravam. Derivam disto, a passagem da psiquiatria da área da higiene pública para um ramo da medicina, o desenvolvimento de pesquisas comportamentais, a psicologia, e posso me referir também à psicanálise, posteriormente, como métodos científicos de análise dos instintos.

E chegaríamos aos anormais que desde o séc. XIX sofreram transformações, sendo imputados à elas, ao longo das mudanças históricas, diversos tipos e classificações de

anormalidades, com notável interesse do saber médico e do saber jurídico sobre a sexualidade humana e os seus desvios, associadas às pesquisas científicas que legitimavam a supremacia branca da diferença racial, na criação e aplicação de diagnósticos, tratamentos e punições.

As dimensões do estabelecimento de atrações monstruosas/anormais estão relacionadas com a manipulação do poder e desejo da reconfiguração e classificação de práticas sociais em humanas e não-humanas no decorrer do processo histórico. E estas tensões estão imbuídas de ideologia e posições geopolíticas que Foucault, em *Os Anormais*, optou por não problematizar, silenciando, a meu ver, os corpxs colonizadx que transitaram pela França e pelo restante da Europa, desde o séc. XVI, por meio de exposições de pessoas vivas não-ocidentais.

Acerca disto, Coco Fusco, artista da performance e escritora cubana, em *La Otra Historia del Performance Intercultural* (2011), sugere que tal posicionamento emerge de uma postura de espectador branco e eurocentrado, que ao negar a reflexão da existência de exposições de pessoas vivas não-ocidentais e o que causaram nas espacialidades, nas corporalidades e nos mecanismos de poder, referenda-os (ainda) como objetos etnográficos - não passíveis das mesmas tecnologias de poder e saber que transformaram os indivíduos em sujeitos - na fetichização e reiteração do exótico e do primitivo:

La postura básica del espectador caucásico, objetivo de estos actos como confirmación de su posición en tanto consumidor global de culturas exóticas, en el acento en la autenticidad como valor estético, todo es aún fundamental para el espectáculo de la otredad que muchos disfrutaban hoy en día. (Fusco, 2011: 325)

Antes de desenvolver o argumento em torno do corpx colonizadx - o que a sua circulação alterou e ainda interfere na cartografia local europeia e na construção de espacialidades e monstruosidades - não contemplado pela categoria discursiva “anormal” desenvolvida por Foucault, Fusco auxilia-me com alguns exemplos que os tomo para circunscrever o lugar de onde questiono tal apagamento, com a necessidade de construir outras narrativas e análises sobre as diferenças culturais, desde que a colonização produziu espaços que redefiniram, ao longo dos séculos XVI ao XX, as próprias dimensões do monstro e seus trânsitos, ao levar para a Europa pessoas não-ocidentais para contemplação estética, entretenimento e análise científica. Seguem alguns exemplos:

1493 Colón llevó a um arawak del Caribe para exhibirlo en la corte española durante años, hasta que murió de depresión.
1505 se lleva nativos norteamericanos a Francia para construir una aldea brasileña em Rouen. El rey de Francia ordena a sus soldados que queman la aldea como performance. Tanto le agrada el espectáculo que ordena que se repesente de nuevo al día siguiente.

1613 Al escribir *La tempestade*, Shakespeare basa su personaje en un “indígena” que vó em uma exhibición em Londres.

1676 Se executa el jefe wamponang Metacom por fomentar la rebelión indígena contra los puritanos, y su cabeza se exhibe en público durante vinticinco años em Massachusetts.

1792 Bennelong y Yammerawannie, del pueblo cadigal, del sur de Sidney, viajan a Inglaterra con el gobernador Felipe, donde se les trata como curiosidades. Yammerawannie murió de neumonía.

1815 La Venus hotentote (Saartijie Baartman) se exhibe a lo largo y ancho de Europa. Tras su muerte, científicos franceses disecaron sus genitales y hasta la fecha se les conserva en el Museo del Hombre de París.

1834 Después de que la caballería del general Rivera perpetrara el genocidio de todos los indígenas de Uruguay, cuatro charrúas sobrevivientes fueron donados a la Academia de Ciências Naturales em París, y se les exhibió al público francés como especímenes de una raza extinta. Tres de ellos murieron antes de dos meses y el outro escapó, y nunca más se supo de él.

1847 Charles Dickens escribe sobre cuatro bosquímanos en exhibición en el Salón Egipcio em Londres.

1853 se exhibe a pigmeos vestidos com atuados europeos tocando el piano en un salón britânico como prueba de su potencial para la “civilización”.

1879 P. T. Barnum ofrece a la reina Victoria 100 mil dólares para que se le permita exhibir al jefe guerrero zulú capturado, Cetewayo, oferta que se rechaza.

1882 El circo W. C. Cpoup anuncia la adquisición de “una compañía de genuínos zulúes varones y hembras”.

1893 el esqueleto de Neddy Larki, aborigen de Nueva Gales del Sur, se vende al Museo Harvard University Peabody junto con una colección de animales dissecados, piedras, herramientas y utensílios.

1906. Se exhibe a Ota Benga, el primer pigmeo que visito Estados Unidos después del comercio de esclavos, en jaula para primates del zoológico del Bronx. Un grupo de ministros neros portestó por esta exhibición, pero la prensa local argumento que quizá Ota Benga lo disfrutase.

1931 El circo Ringling presenta a 15 ubangis, entre quienes se encuentran “las nueve mujeres con los labios más grandes del Congo”.

1992 Una enana negra se exhibe en la Feira Estatal de Minesota, y se le anuncia como “La pequeña Teesha, princesa isleña”. (Fusco, 2011: 317 a 320)

De imediato, a produção do espaço social como produto social a partir do surgimento da categoria analítica do anormal - durante o séc. XIX - fornece importantes desdobramentos sobre como os mecanismos de poder e saber médico-jurídicos passaram a controlar o corpx social, na disciplinarização enquanto ação de dar limites aos espaços e aos corpxs.

A produção das análises feitas por Foucault sobre o desenvolvimento e aplicabilidade desta nova tecnologia de poder é situada e está circunscrita dentro de um limite geográfico, mais precisamente, a França dos séculos XVIII e XIX. Ao silenciar as tensões geopolíticas que informam a França neste período, faz com que algumas categorias sejam essencializadas, por exemplo, quando se refere ao “povo canibal” (2001: 73). Quais indivíduos fazem parte deste coletivo “povo”? Quem pode ser considerado “povo francês” neste período histórico?

Os argumentos de Foucault para o reconhecimento dos fatores que levaram ao aparecimento dos anormais no séc. XIX excluem, a meu ver, os corpxs não-ocidentais e colonizadxs que circulavam pelas Metr6poles europeias. As an6lises evitam marcar os contingentes pol6ticos e existenciais que a presen7a, circula76o e exibi76o de pessoas n6o-ocidentais colonizadas causavam e exigiam das engrenagens do saber m6dico e jur6dico europeus.

Os mecanismos de poder m6dico-legal determinaram o louco, o criminoso, depois indicaram os desviantes sexuais, bem como as in6meras degreda76es e perturba76es ps6quicas do sujeito moderno, que surgiam para explicar os instintos desorientados ou mal6ficos para a sociedade capitalista de produ76o, categorias associadas aos pressupostos humanistas e 6 consci6ncia cr6tica do sujeito burgu6s liberal.

Jorge Leite Junior, soci6logo e professor brasileiro, em *Transitar para onde? Monstruosidades, (des)patologiza76o, inseguran7a social e identidades transg6nicas* (2012), questiona como a distin76o entre perverso e pervertido, dentro das ci6ncias m6dicas sobre os desvios da sexualidade humana, classificam os corpxs entre criminosos e doentes, ou seja, entre quem pode ser curado e quem deve ser condenado, de acordo com suas condi76es corpx-pol6ticas:

Conforme o m6dico e soci6logo Georges Lanteri-Laura, em seu livro *Leitura das pervers6es*, os ‘desviantes sexuais’ s6o divididos pela psiquiatria desse per6odo em duas categorias: os ‘bons’ e os ‘maus’. Para esse discurso, entre os primeiros est6o as pessoas respeitadas por seus bens, capacidades intelectuais e um sobrenome socialmente reconhecido. Eles s6o objetos de compaix6o, compreendidos como infelizes sobre os quais um destino tr6gico se abateu com males muitas vezes de origem biol6gica e cong6nita. Para tais indiv6duos, s6o desenvolvidos todos os esfor7os m6dicos e jur6dicos visando cur6-los ou livr6-los das pris6es. Os centros de reabilita76o, as termas e os balne6rios contavam com esse p6blico. Esses s6o os perversos, pessoas compreendidas como doentes.

J6 os segundos, sem posses, considerados astuciosos, mas n6o inteligentes, e cuja imagem 6 quase sin6nimo de marginalidade, s6o encarados com rigor, receio e desprezo. A ci6ncia considera-os mais pr6ximos do v6cio que da doen7a, e as faltas por eles cometidas declaram de antem6o a condi76o de culpados, pois acumulam ‘desvios’ com uma vida dita ‘desregrada’ ou trazem na carne os estigmas da degenera76o heredit6ria, fruto de pais tamb6m envolvidos em ‘excessos’ de toda ordem. Para eles, os manic6mios judici6rios, as pris6es e a psiquiatria forense. Esses s6o os pervertidos, entendidos antes de tudo como criminosos. (Leite, 2012: 563)

Percebe-se aqui que uma das premissas m6dicas e jur6dicas sobre os desvios da sexualidade humana no séc. XIX dependiam de fatores sociais e raciais para que a inscri76o do interesse-raz6o determinasse em que zona a pessoa seria enquadrada (criminoso ou doente), e quais tratamentos seriam prescritos para evitar a contamina76o e desestabiliza76o da sociedade burguesa industrializada.

As exposições de pessoas vivas não-ocidentais caminharam ao lado - mas não menos atingidas - das transformações sociais e categoriais por quais passaram o monstro humano até o surgimento do anormal, e continuam a acontecer dentro dos espaços brancos europeus e norte-americanos, ou ainda em espaços protegidos e legitimados pelas elites locais dos países periféricos. Mesmo que tenham diminuído no séc. XX, Fusco adverte que não houve o total desaparecimento destas práticas de exposição da posse do Outro:

Poco antes de llegar a España, supimos de un escândalo que tenía lugar en ese momento en un pequeño pueblo fuera de Barcelona, donde una delegación visitante registró una queja formal por un pigmeo dissecado que se exhibía en un museo local. El caballero africano en la delegación que presentó la queja amenazaba con organizar un boicot de su continente de los juegos olímpicos de 1992, pero los catalenes defendieron lo que consideraban su derecho a conservar a 'su próprio negro'. (Fusco, 2011: 328)

Como vimos, a anormalidade está relacionada com uma forma de governabilidade da subjetividade e controle desta através da espacialidade. O apagamento dos abusos, das subalternizações, dos crimes cometidos e dos interesses-razão dos criminosos em relação à apropriação e exibição dos corpxs colonizadx não-ocidentais colabora, mantém e fomenta as diferenças da matriz de poder colonial/moderna. Neste sentido, as geopolíticas hegemônicas constituem e são constituídas por tecnologias de poder e saber médico-legal, que não precisam justificar seu interesse-razão nas práticas de dominação e degradação derivadas dos processos coloniais, abdicando de uma inteligibilidade para este sistema de punição.

Os mecanismos de poder e saber médico-jurídico que tomaram o princípio de interesse-razão como norteador de regulação social, e fomentaram o aparecimento do *louco criminal* e do *anormal*, na possibilidade de curar ou domar os seus instintos, localiza o corpx do colonizadx como sub-humano ou não-humano, sujeito às leis que não se adequam aos mecanismos de regulação e direito social da modernidade, aproximando-o mais do princípio de atrocidade do soberano.

Ocorre-me agora os trânsitos de pessoas e mercadorias entre as Colônias e as Metrôpoles europeias. As migrações internas sempre existiram no continente europeu, geradas por conflitos e guerras para expansão dos domínios dos Impérios. E desde o séc. XVI houve os trânsitos - como os exemplos trazidos por Fusco já mostraram - de pessoas não-ocidentais sendo levadas para grandes cidades europeias, modificando as formas pelas quais a presença dos corpxs colonizadx e a construção de suas espacialidades ocorreram em território do colonizador.

As exposições de pessoas vivas não-ocidentais e colonizadas em diversos espaços das Metrópoles europeias continham elementos espetaculares, performáticos e pedagógicos que, a meu ver, se dão entre duas dimensões da disciplinarização do corpo e dos espaços: enquanto que passam a existir locais que afastam determinados corpos do convívio social, em asilos, prisões e manicômios, onde a anormalidade é requerida para a sua permanência, presenciamos ao mesmo tempo o aprimoramento de determinadas instituições, como a Igreja, a Família e a criação da Escola moderna como locais de prevenção dos distúrbios e da desordem, onde a normalidade será solicitada o tempo todo.

A etnografia da objetificação do corpo e do cotidiano dos não-ocidentais através de exposições de pessoas vivas percorriam espaços fronteiriços entre aqueles que detectavam e controlavam a anormalidade e os que faziam a manutenção e a preservação da normalidade. Elas não estavam propriamente em locais de normalidade convocada e, tampouco, operavam somente em locais de clausura do anormal, mas circulavam por museus, conferências, feiras, circos, zoológicos, espaços reconhecidos por seu caráter científico ou de entretenimento, onde neste caso, a estética e a arte contribuíram para o seu aprimoramento.

Em *Objetos de Etnografía* (2011), Barbara Kishenblatt-Gimblett, professora canadense dos estudos da performance, estudos judaicos e curadora de museus, revela que os corpos, objetos, espaços e alteridades estarão, o tempo todo, disputando nestas exposições, categorias que se alteram constantemente, desde a raridade do objeto para a espécie do objeto, e desta para o objeto como “arte”, não necessariamente nesta ordem e evolução, já que punham em questão a própria sistemática científica de classificação. Não importam as maneiras pelas quais as coleções de arte e os objetos se dão, dado que podem ser reclassificados de categoria em categoria, de acordo com os propósitos científicos e de entretenimento:

En realidad, la prueba de fuego del arte parece consistir en despojar a un objeto de su contingencia y ver si aún conserva su valor. La retórica universalizadora del “arte”, la insistencia en que las grandes obras son universales, en que trascienden el espacio y el tiempo, se basa en la irrelevancia de la contingencia. Pero la capacidad de permanencia dice menos sobre la naturaleza del objeto que sobre nuestras categorías y actitudes, que puede explicar el estilo minimalista de exhibición del “arte primitivo”. (Kishenblatt-Gimblett, 2011: 254)

Tanto nas exposições de pessoas vivas não-ocidentais quanto nos artefatos inanimados há fragmentação e descontinuidades, fazendo com que os corpos circulem por diversas categorias. Nota-se em decorrência disto, que as exposições incentivaram formas de performances que misturavam natureza, ciência e educação. As conferências científicas realizadas durante o séc.

XIX colocam o pesquisador das Ciências Naturais como *performer* que executava a ação de mostrar o objeto. Com as exposições de pessoas vivas, percebe-se que o próprio espaço de exibição tornou o lugar da performance, utilizando-se, inclusive, de técnicas e gêneros provenientes do meio teatral para mostrar as coisas e as pessoas.

Kishenblatt-Gimblett argumenta que havia duas opções de exibição de pessoas vivas etnográficas: a zoológica e a teatral. As dinâmicas entre essas duas instâncias se davam, principalmente durante o séc. XIX, de maneira muito difusa, pois ambas inclinavam para a (re)produção de ambientes considerados “silvestres e primitivos”. A opção do zoológico trazia a exibição de animais exóticos, que reproduziam em construções fantásticas e instalações com detalhes realistas os “habitats naturais”, já que o estudo da geografia, nesta época, abarcava os campos da etnografia e da antropologia.

Não obstante, as exposições de pessoas vivas também seguiam a mesma regra, muitas das “raridades humanas” apareciam em diversos lugares - museus, feiras, *shows* - onde se encenavam o próprio cotidiano de seus “universos naturais”, em que havia a espetacularização de uma pretensa autenticidade do “primitivo”, usando de efeitos teatrais e das experiências e relatos dos viajantes e colonizadores.

Assim, há duas distintas formas para encenar os “ambientes naturais” dos “nativxs” colonizadxs não-ocidentais: uma se dá através da reprodução de performances culturais (casamentos, funerais, rituais xamânicos); e a outra, por meio de encenações do drama cotidiano (cozinhar, fumar, cuidar da casa, lavar, tecer, cortar lenha etc.). Ainda pela argumentação da autora, a dramatização da “vida nativa” permitiu vendê-la e negociá-la como teatro/arte, colocando em destaque os papéis dos “nativxs” nestes *shows* como prova de sua capacidade para a humanização e civilização:

En lo que significa un colorario del objeto autónomo, la gente, la cotidianidad y sus actividades se montan en un espacio estético hermético – tras una cerca en un jardín zoológico, en la plataforma de una galería, colocado en un escenario o arrellanado en una aldea reconstruida en el césped del terreno de la exhibición – donde se invita a los visitantes a mirar. (Kishenblatt-Gimblett: 2011: 271)

Em *Breve história do corpo e de seus monstros* (1998: 103), Ieda Tucherman, professora e investigadora brasileira de teoria da comunicação, filosofia e estética, indica que “o efeito obtido só podia ser uma espécie particular de catarse que, a partir da exposição desta radical alteridade, expurgava o homem moderno de seus “fantasmas” reafirmando para ele sua própria modernidade”. Uma forma eficaz e inversa, onde a própria barbárie se coloca como civilizada.

Mais do que expor uma contra-natureza pela estranheza e abjeção, marcadas pelas posições de poder inscritas geopoliticamente, os *freak shows* reafirmam a existência de uma força que teima em se legitimar como “natural”: a normalidade e sua posição intacta de poder naturalizado. Os monstros tornam-se exemplos que servem para referendar o centro por onde gravita a normalidade requerida para o funcionamento da engrenagem do sistema de exclusão, regulação e disciplinarização dos mecanismos de poder, como ocorrem, por exemplo, na racialização e sexualização dos corpos.

Neste sentido, o trecho da resenha crítica escrita por Vicente Pareces, - participante do *Freak Show Park* - publicada no blog Crítica Hoje, em julho de 2016 - elucida algumas movimentações de fronteiras entre o pedagógico e o artístico que fazem do *freak show* e das monstruosidades, potências políticas na produção de possíveis espaços *transficcionalis* de excessos e transbordamentos, numa prática como pesquisa entre o percebido-concebido-vivido:

Esta ação performativa apropria-se do grotesco, atualizando influências do século XIX e XX. O espanto inicial, depois repulsa e de seguida o fascínio dos corpos nus, vulneráveis e à mercê do público, criou um efeito de estranhamento notável na maioria dos espectadores presentes. O Unheimlich freudiano, aquilo que não nos é familiar, cria nestas ações uma experiência (entre a arte e a vida) de estranheza e reconhecimento em simultâneo. Recordemos que a aproximação entre o animal e o humano (quando o limite é ultrapassado na materialidade do corpo) era um aspecto evidente nas aberrações clássicas. André Rosa e o Movimento Sem Prega inverteram os papéis de uma forma muito subtil, quase impercetível: suscitam no público a ativação freak, no sentido em que, nesta apresentação de uma arte dionisíaca, a transgressão, o excesso e o irracional foram trazidos pelo espectador e não pelos performers diretamente.

Tucherman sugere que nestes deslocamentos e jogos com o grotesco, o bizarro e o monstruoso, a arte contemporânea tem listado e estado em seus processos de representação e auto-apresentação. É no embate entre o percebido-concebido-vivido que os espaços são produzidos, irrompendo em possibilidades através de modos de (re)existir e de subjetivação mais flexíveis:

Assim, o que nos parece mais imediato é a compreensão de uma radical mudança de referência: de uma identidade firme, estável, centrada, totalizável e constante que o mito do homem moderno propôs e construiu para nós, passamos, na nossa contemporaneidade, a uma nova relação conosco mesmos, com o mundo e com os outros que se manifesta numa identidade frágil, instável, descentrada, mutante, processual e inconstante à qual corresponde, pertinentemente, um corpo fragmentado e “metamorfótico”. (Tucherman, 1998: 121)

Nas duas horas em que o evento *Freak Show Park* se deu, percebo a construção de espaços como produtos das ações das pessoas que ali transitaram. Como aponta a crítica, a anormalidade não foi requerida somente pelos estímulos das convivialidades performáticas, mas pelo ativamento de complexas movimentações entre o que assimilamos e reconhecemos em nossas vidas como anormal/normal, presentes em nossos cotidianos. Ao se apresentarem e constituírem aqueles espaços e corpxs, o binarismo normalidade/anormalidade pode ser redimensionado e desnaturalizado.

Se a anormalidade é construída socialmente e engendrada pelos saberes médicos e jurídicos, da mesma forma a normalidade tem que ser questionada. Assim, abro rachaduras na segurança da norma, expondo-a por meio de representações, práticas corporais e imaginários que a tentam sustentar como condição hegemônica (natural) de vida.

Talvez, seja uma tentativa de dessacralizar o normal, para que os espaços sejam produzidos como relações plurais, flexíveis e mobilizadoras. A prática como pesquisa de uma pedagogia em arte da convivialidade ocorre, a meu ver, como produtos sociais decorrentes dos encontros e enfrentamentos dos modos de existir entre as relações artísticas e pedagógicas. Ao invés de sumir ou apagar as monstruosidades, convoco-as nas diferenças das memórias pessoais e histórias culturais, entre o percebido-concebido-vivido, e inundo a prática artístico-educacional de probabilidades, incertezas, descontinuidades e desvios que estão, a todo o momento, negociando as fronteiras entre o humano e o não-humano.



Vestígio 42: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)



Vestígio 43: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)



Vestígio 44: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

3.3. Entre possíveis pedagogias da performance anticoloniais

Peter Brook, diretor de teatro e cinema britânico, em *O Teatro e o seu Espaço* (1968: 3), inicia dizendo que pode “escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica”. Esta afirmação tem em parte procedência nas possíveis zonas relacionais estabelecidas entre “observado e observador” que, dependendo dos contextos envolvidos, podem sim, configurar em uma ação cênica.

A proposição de Brook sobre o espaço vazio remete-me às lutas entre os espaços da arte e as representações do poder na construção de um espaço que, sendo produto social, nunca está vazio - mesmo que esteja desnudo. O espaço está atravessado e produzido por códigos morais, estéticos, linguísticos, corporais, imagéticos que evidenciam, nestas condições, a impossibilidade do seu vazio e da sua neutralidade, seja cênica ou não.

Ngugi Wa Thiong’o, teórico pós-colonial e professor queniano, em *Actuaciones del poder: la política del espacio de performance* (2011: 348), questiona se o espaço da performance está vazio como o espaço sugerido por Brook, ao indicar que “la guerra entre arte y Estado es en realidad una

lucha entre el poder del performance en las artes y el performance del poder por parte del Estado; en resumen, una lucha entre representaciones del poder”.

As tensões e posições sobre a legitimidade das representações do espaço e dos espaços de representação nas práticas espaciais vividas na produção em arte fazem-me recordar uma performance realizada em 1992, em decorrência dos 500 anos da chegada dos europeus nas Américas: Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña foram convidadxs a participar da Bienal Edge 92, e como havia entre xs artistas o interesse em debater os vínculos entre descobrimento e alteridade, propuseram criar um espaço específico para a Praça Colón em Madrid para tais comemorações.

Undiscovered AmerIndians consistia em uma jaula dourada, onde as figuras de dois ameríndios não descobertos, vindos de uma ilha desconhecida no Golfo do México poderiam ser visitados. Assim, xs artistas inventaram um lugar, uma cartografia e uma etnia fictícia - os *guatamauis* - que durante três dias poderiam ser vistos em uma reprodução do seu “ambiente natural”, em atividades consideradas pelo imaginário ocidental como “nativas tradicionais” - xs artistas usaram das suas posições ontológico-existenciais, visto que Fusco é cubana e Gómez-Peña mexicano, para problematizar tais agenciamentos - mescladas com artefatos tecnológicos, associados à vida ocidental, como TV e computadores.

Neste recinto os visitantes teriam acesso à encenação do “cotidiano natural” dos *guatamauis*, com guardas orientando a visita, indicando em mapa fictício a descoberta da Ilha no Pacífico, como deveriam ser os modos de aproximação, as recomendações para as fotos, os alimentos que poderiam ser oferecidos, os costumes e a língua “nativa” utilizada naquela região etc. A proposta era um deboche e uma crítica da situação colonial e da inferiorização dos conhecimentos, formas de existir e viver, pela postura de exotismo assumida sobre o corpx colonizadx nas exibições de pessoas vivas não-ocidentais na Europa e EUA.



Vestígio 45: *Undiscovered AmerIndians* (1992-1994) - acessada em 25 de janeiro de 2016, em <http://www.archivesandcreativepractice.com/coco-fusco-guillermo-gomez-pena/>

A performance mostrou ao longo dos diversos locais por onde circulou - museus, galerias, bienais, espaços públicos (praças) - que ao invés de ser compreendida como sátira e deboche, evidenciou o quanto as colonialidades se fazem presentes e, realmente, o pós-colonial no cotidiano não existe. Fusco ressalta que a maioria das pessoas participantes da performance acreditou que eram “aborígenes”, “nativos” recém-descobertos, provocando intensas discussões sobre origem, autenticidade e primitivismo, tanto no meio artístico sobre a criação em performance e seus desdobramentos estéticos e posicionamento ético, quanto nas instituições públicas e particulares de promoção de mercados e circulação de arte que receberam a ação:

Nuestro performance se basaba en la practica europea y estadounidense en alguna vez popular de exhibir a personas indígenas de Africa, Asia y el continente americano em zoológico, parques, tabernas, museos, *shows* de fenómenos (*freak shows*) y circos. (...) Diseñadas para ofrecer oportunidades de contemplación estética, análisis científico e entretenimiento para europeos e norte americanos, estas exhibiciones representaron un componente crítico de una cultura de masas burguesa cuyo desarrollo coincidió con el crecimiento de centro y poblaciones, el colonialismo europeo y el expansionismo estadounidense. (Fusco, 2011: 316)

Em um documentário sobre o trabalho de Coco Fusco, *I like Girls in Uniform* (2006), há a referência de desenvolvimento de material artístico-pedagógico a partir das discussões sobre

subjetividades e diferenças culturais surgidas em depoimentos e entrevistas concedidas por pessoas que fizeram parte da performance *Undiscovered AmerIndians*, e pelas experiências dos próprios artistas, posteriormente distribuído no sistema educacional estadunidense.

E na tentativa de uma pedagogia da performance entrelaçada por desobediências anticoloniais e dissidências sexuais, busco em M. Jacqui Alexander, educadora negra feminista caribenha, em *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory and the Sacred* (2005), o ato pedagógico como travessia, em que os dispositivos geopolíticos de poder devem ser desmontados, quando se refere à importância do lugar e do espaço que ocupamos na produção de conhecimento.

“What kind of liberatory praxis can we engender at the meeting of these transnational practices?” (2005: 91). Alexander propõe um (re)mapeamento, cartografias transnacionais que contenham conhecimentos e práticas de si através da produção pedagógica coletiva, nos deslocamentos que as políticas interseccionais das diferenças de classe, raça, sexo - e inclui o espaço do sagrado/espiritual em suas propostas - podem afetar e desmontar as estruturas do sistema colonial/moderno:

This critical mapmaking is a gesture that makes of education an explicitly political projects. It suggests that analytic and pedagogical apparatuses we deploy to grapple with this "new" geopolitical constellation are themselves political practices, even as we engage the politics of constituency formation, which are at once analytic (textual and contextual) and pragmatic, if you will. Pedagogic projects are not simple mechanistic projects, for they derive from theoretical claims about the world and assumptions about how history is made, in other words, pedagogy and theory are mutually related. (2005: 91-92)

A autora mostra que todo espaço - sublinho o pedagógico e o artístico - é repleto de interesses geopolíticos, tanto conflitantes quanto contraditórios, que o produzem como relações sociais. Os espaços *transficcionalis* produzidos pelo *Freak Show Park* são derivados de (re)mapeamentos críticos - sempre provisórios e transitórios dos nossos imaginários e das colonialidades que atuam e conformam estas instâncias - em cada encontro produzido entre o percebido-concebido-vivido que brotava por meio de imagens, discursos e práticas corporais da relação direta entre artistas e participantes.

Estas interações faziam com que os espaços produzidos pudessem ser (des)aprendidos e reposicionados, diminuindo e apagando as fronteiras entre as categorias artista/público, entre o que se configura como processo/resultado na criação em arte.

O meu corpo coberto de molho de tomate, algemado com uma vela rosa no meu cu, coberto com a bandeira do Brasil, uma das tantas narrativas por onde os objetos eram acoplados e ingeridos, por vezes rasgados e enfiados pela vontade de cada participante que se sentava à minha frente, em um banquete coletivo que testávamos os limites das fronteiras das nossas dores e prazeres, da anormalidade escancarada em alguns processos de objetificação do corpo e do controle das subjetividades, que se moviam por estes espaços de comandos e fantasias.

Os olhares, os sussurros que se detinham nas escolhas e em coreografias que se instalavam pelos espaços, pelos posicionamentos dos corpos - tanto aqueles que sentavam como aqueles que se aproximavam, interagiam ou espiavam à distância. Quem estava realmente no comando? Se os espaços são produtos sociais, a prática como pesquisa de uma pedagogia da performance proposta aqui se dá nas vivências espaciais, entre as dimensões da representação do espaço e dos espaços de representação.



Vestígio 46: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

E as pessoas andavam, circulavam, saíam e voltavam, recortando as linhas, jogando os carretéis, o cabelo da Andreia cortado, caído ao chão, misturava-se entre as lâminas que raspavam a sua pele pelo manuseio próximo ao seu corpo nu exposto. Os (re)arranjos de um corpo de mulher branca, a nudez que se revela a cada fio cortado ou sobreposto, o risco em cada mudança de objeto cortante ao seu redor, na sua aparente imobilidade. Alguém escreve com tinta vermelha de uma caneta arreventada, em seu ventre: “Não quero ser objeto sexual”. Como se produzem/constroem espacialidades nos corpos?



Vestígio 47: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

De repente, vejo uma faca ao meu lado, uma tesoura a perseguir e estourar os balões, os carretéis vermelhos rolando, redefinindo rotas. O balão estourou ao meu lado, enquanto dançava com um dildo na minha boca.

Os balões amarelos da Daniela a voarem por toda a sala, na cabeça da Andreia, na orelha do Pedro, que mesmo com auriculares, na sua música sem som aparente, provocava mudanças no corpo-som e cadenciava uma coreografia coletiva que, constantemente, (trans)formava e alterava o espaço.



Vestígio 48: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)



Vestígio 49: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

Algumas pessoas passaram pelas quatro convivialidades performáticas, outras por uma ou mais, poucas não passaram por nenhuma, mas as interações também se dão nesta dança espacial por entre cada escolha, pelas multiplicidades dos pontos de vista em que os espaços são produzidos numa prática como pesquisa incorporada e *transficcional* entre a pedagogia e a performance.



Vestígio 50: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

As metamorfoses do meu corpx molhadx, com iogurte, com uma vela a ser pingada em meu peito, gritando um poema enquanto comia sopa em pó, diluída em leite e álcool etílico, ou quando queimei a bandeira do Brasil e me chicoteava com o dildo no cu. Tantas foram as maneiras pelas quais os acordos desenrolavam pelas linhas no corpx da Andreia, flutuavam com os balões escondidos de Daniela, em sua pele fabricada, onde se jogar no chão ou correr de quem os quer estourar reconfigura os espaços e xs corpxs.



Vestígio 51: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

Formamos uma dança descontínua entre artistas e participantes, porque as *convivialidades performáticas transficcionais*, nesta perspectiva que venho construindo aqui, perpassam e sugerem uma indefinição e uma desmontagem das instâncias binárias impostas por funções pré-estabelecidas da produção artística: forma/conteúdo, obra/espectador, processo/resultado, artista/público.

No capítulo 1 - *Desire Borders* argumentei a produção de corpys transficcionais, desmontando alguns imperativos impostos à produção artística pelos sistemas arte/educação e sexo/gênero. Em *Freak Show Park* amplio a discussão da *transficção* para a criação e produção dos espaços artístico-pedagógicos, onde alguns pressupostos da pedagogia da performance e de metodologias educacionais anticoloniais tecem no combate/confronto com as colonialidades (do gênero e do imaginário), apresentadas no capítulo 2 - *AmPunbeta*, estratégias de (re)invenções e intervenções artísticas e educacionais que ampliam e alargam o nosso imaginário e constroem representações e práticas corporais, que tem na *transficção* a produção de espaços e de corpys como produtos sociais de conhecimentos incorporados e (bio)tecnológicos, deslocando-se através de excessos, acoplamentos, instabilidades, desvios e agenciamentos.



Vestígio 52: Freak Show Park (Coimbra, março/2016)

Acredito no entrelaçamento do trabalho do artista, do educadxx e do pesquisadxx, fazendo com que as fronteiras entre a arte e a educação se tornem espaços de produção e criação, em que as posições assumidas em sala de aula, na sala de criação/ensaios e nos espaços em que me apresento, não possam prescindir por diferenças que tornem um espaço mais privilegiado do que outro.

Em outras palavras, as escolhas que hoje faço e realizo através do meu trabalho em sala de aula se dá com a mesma eticidade e cuidado com que realizo uma convivialidade performática, ou quando ensaio um espetáculo, ou quando estou a trabalhar em um texto etc. Não existe separação e diferença entre a prática e a teoria na produção do espaço de prática como pesquisa. Todas são acionadoras de convivialidades!

Catherine Walsh, organizadora de *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (2002: 31), em *Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos*, afirma que o processo de desaprender, inventar, intervir e acionar corpxs por meio de processos pedagógicos “se esfuerzan por transgredir, desplazar e incidir en la negación ontológica-existencial, epistémica y cosmogónica-espiritual que ha sido - y es - pericia, fin y resultado del poder de la colonialidad.”

As metodologias a serem desenvolvidas pelas convivialidades performáticas - por um viés anticolonial - contribuem para subverter as premissas impostas pelas colonialidades, que se coadunam em interfaces muito complexas pelos entrelaçamentos de diversos sistemas de opressões. Assim, torna-se necessário problematizar o pedagógico na performance e a performance artística como construção de uma pedagogia em arte.

Posto isto, duas questões se mostram: uma se refere ao caráter pedagógico da performance; e a outra se destinaria a própria performance como procedimento de trabalho em arte e educação. Mas pensá-las separadamente seria, de novo, estabelecer hierarquias entre o fazer, o apreciar e o contextualizar - aspectos que permeiam uma tríade metodológica do ensino de artes.

Defendo que não há diferença enquanto hierarquia de conhecimentos e articulação de vivências entre a sala de aula, a sala de ensaio/criação e os espaços que escolho para compartilhar as minhas convivialidades performáticas. Talvez seja esta a questão fulcral da criação de espaços *transficionais* de prática como pesquisa em arte e educação. O meu trabalho se dá nos interstícios dos ofícios de artista/educadxr/pesquisadxr.

Nas minhas produções tento deslocar os aspectos assegurados pela dicotomia processo/resultado, dado que as intervenções são co-constituídas pelos espaços por onde reconfiguram e (re)inventam - nas fissuras e falhas deste binarismo - o próprio sistema artístico: quando, por exemplo, as posições de artista e público são apagadas em zonas de contaminação e reorganização dos corpxs e dos espaços, possibilitando outras posições de enunciação dos sujeitos imersos nos acontecimentos.

Quando assumo que o espaço de aprendizagem não difere do espaço de ensaio e de apresentação, evidencio - compartilhando a posição de Walsh que, por sua vez, emana as de Freire e Fanon - que os aspectos sociais, políticos, culturais, sexuais, raciais, classistas, conceituais, espirituais etc. constituem as cenas pedagógicas e artísticas:

Pedagogías que trazan caminos para críticamente leer el mundo y intervenir en la reinención de la sociedad, como apuntó Freire, pero pedagogías que a la vez avivan el desorden absoluto de la descolonización aportando una nueva humanidad, como señaló Frantz Fanon. Las pedagogías pensadas así no son externas a las realidades, subjetividades e historias vividas de los pueblos y de la gente, sino parte integral de sus combates y perseverancias o persistencias, de sus luchas de concientización, afirmación y desalienación, y de sus bregas — ante la negación de su humanidad - de ser y hacerse humano. (Walsh, 2002: 31)

Guillermo Gómez-Peña, artista performático mexicano, no livro escrito conjuntamente com Roberto Sifuentes, *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* (2011), tenta organizar e compartilhar a prática da performance realizada pelo coletivo *La Pocha Nostra* como espaço que gera autonomia estética e política. Propondo exercícios para artistas, coletivos e sujeitos que se interessam pelos entrelaçamentos da arte e da política, xs artistas que circulam pelo *La Pocha Nostra* fornecem como coletivo transdisciplinar - fundado por Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Marinho em 1993, na Califórnia -,

uma base (e fórum) para uma rede solta de artistas rebeldes de várias disciplinas, gerações e antecedentes étnicos cujo denominador comum é o desejo de atravessar e apagar as fronteiras perigosas entre a arte e a política, a prática e a teoria, o artista e o espectador. (Hemispheric Institute, 2013, s/n).

O *La Pocha Nostra* se tornou um espaço dissidente de vários artistas oriundos de campos de atuação diversos, que se conectam em processos pelos quais a performance pode angariar possibilidades de transformação e contestação das condições subalternizadas dos corpxs, principalmente, nas relações de poder que as fronteiras geopolíticas fomentam, como é caso das tensões entre a fronteira do México e dos EUA, de onde provém muitas das indagações e ações de Gómez-Peña: espaço armado e fictício que produz processos de hieginizacão, conflitos étnicos-raciais, identidades sexuais violentadas e línguas renegadas.

Em *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*, Gómez-Peña e Sifuentes colocam em questão, a meu ver, algo fundamental para se pensar em possíveis pedagogias da performance, já que não há a possibilidade de agrupar ou reduzir as diversas propostas e procedimentos de trabalho e criação em uma única direção e metodologia. Por este caráter difuso, pluriversal e multivocal das condições que levam xs artistas a produzirem e se questionarem sobre a própria condição nômade da performance, percebo que o seu potencial na esfera pedagógica está no que a ação envolve enquanto um conjunto de pessoas a problematizarem questões epistêmicas, políticas, culturais, raciais, sexuais, espirituais etc., em formas de intervir, resistir, (re)existir e (re)viver, estabelecendo linhas diretivas de ação conjuntamente.

A sala de aula, a reunião no bar, o espetáculo, a ação na rua, os movimentos sociais, a sala de ensaio são constituídas e constituem essas tensões e, por isso mesmo, se tornam espaços propícios para agenciamentos pedagógicos. A minha sala de aula em arte, a minha sala de ensaio e os espaços por onde transito com as minhas convivialidades - inclusive as minhas reflexões e proposições nesta pesquisa - são potencialmente espaços pedagógicos em arte.

Gómez-Peña, com quem tive o prazer de compartilhar um *workshop* na Universidade de São Paulo, em 2013, ao ser questionado sobre o valor da performance, se posicionou de forma similar à que havia feito em *En defensa del arte del performance* (2005), sugerindo que talvez a grande contribuição para os estados da arte contemporânea seja a sua condição de se apresentar em constante produção de processos:

Quizá nuestro trabajo sea abrir un espacio utópico/distópico temporal, una zona "desmilitarizada" en el cual el comportamiento "radical" significativo (no superficial) y el pensamiento progresivo son permitidos, aunque sólo durante el tiempo de duración de la pieza. En esta zona imaginaria, tanto al artista como a los miembros del público se nos permite asumir posiciones e identidades múltiples y en continua transformación. En esta zona fronteriza, la distancia entre "nosotros" y "ellos", el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica. (Gómez-Peña, 2005: 3)

Talvez, a “radicalidade” nas estruturas da produção em arte que a performance forneça, esteja justamente na mistura - orgia - entre o processo e o produto que realizamos constantemente através dos jogos performáticos, na construção sempre cambiante e inacabada da ação, fazendo com que as bordas e os escorregões das nossas subjetividades e o que informam as nossas geografias e memórias pessoais, políticas e culturais se façam em contínuo rearranjos da percepção de que o Outro sou eu, e que a construção desse Outro à minha frente perpassa pelos encontros/confrontos de situações sociais e culturais análogas à minha, abordadas nos espaços de criação.

Acerca disto, Antonio Pietro Stambaugh, investigador e professor mexicano dos estudos da performance, estudos de gênero e teoria *queer*, em *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* by Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes (2013), argumenta que

los ejercicios encontrados en *Exercises for Rebel Artists* invitan a enfrentarse lúdicamente con el miedo/deseo al “otro” y tornarse consciente de que el “otro” soy yo. A lo largo de los talleres, se plantean juegos de roles para “antropologizar” a la compañera o compañero de trabajo y gradualmente crear “metáforas performáticas” que aborden situaciones sociales o políticas de la actualidad. Así como hiciera antes Augusto Boal con su libro *Juego para actores y no actores*, que plantea ejercicios de teatro popular comunitario susceptibles de ser practicados por cualquier persona, *Exercises for Rebel Artists* es una invitación a que el o la lector/a utilice el performance como proceso de indagación simultáneamente artística, social, ética y política. (Stambaugh, 2013, s/n).

Em *Performing and Pedagogy: toward an art of politics* (1999), Garoian elenca alguns tópicos fulcrais para a construção de uma pedagogia da performance que se dá nos encontros das memórias pessoais com as histórias culturais, a saber:

1. Etnografia das performatividades ali presentes. As histórias e as subjetividades são requeridas e solicitadas para dialogarem em cena, criando assim, por meio da experiência artística, o desvelar das relações que compõem as identidades sociais e as políticas de cada corpx;
2. Crítica aos códigos lingüísticos. Entendendo a linguagem como algo construído diariamente pelas relações sociais e espaços em que os sujeitos transitam, essa crítica procura questionar imposições de códigos culturais e como perceber que diferentes códigos percorrem por nossos corpxs e são espaços de poder e, ao mesmo tempo, de emancipação;
3. Resistência à dominação cultural pelas políticas que privilegiam indivíduos pela posição de raça, classe social, gênero e nacionalidade que ocupam, determinando o que é aceitável ou não para a estrutura do aprendizado e, conseqüentemente, da organização dos currículos e das estéticas selecionadas;
4. Possibilidade de trabalho crítico em comunidades de base. A partir da colaboração - mas não somente - de órgãos públicos e não-governamentais interessados em um trabalho que através das produções culturais problematize as identidades sociais, a performance pode construir espaços de atuação e aglutinação nas comunidades;
5. Contato com diferentes maneiras de conceber e ler uma obra, principalmente, pela multiplicidade de fazeres artísticos e procedimentos adotados pelos mais diversos artistas, onde a precariedade dos recursos - muitas vezes - expõe uma relação análoga com a que vivemos em nossas aulas de artes, espaços de criação e/ou apresentação. Só o fato de desenvolver caminhos diferenciados para a construção e a abordagem da cena, propiciando relações diversas com esse fazer/pensar arte, já contribui para a redução de preconceitos e multiplica pontos de vista entorpecidos e direcionados por uma única via de conceber a arte;
6. Corpxs como espaços de reivindicação e liberdade. Os corpxs que se interessam por produções artísticas e educacionais inacabadas - educandxs, artistas, pesquisadores, professores etc. - deslocam desejos e produzem vontades de reconhecimento. Esses reconhecimentos, dependendo do que desencadeia social e culturalmente, tornam os corpxs espaços de lutas compostos por descobertas pessoais e sociais. Na medida em que

redimensionam as relações que cada um tem consigo próprio, o reposicionamento do corpo altera os espaços psíquicos, políticos, sociais, espirituais e existenciais;

De acordo com Peter McLaren, educador e investigador canadense da pedagogia crítica e da pedagogia libertadora, em *A Vida nas Escolas: uma Introdução à Pedagogia Crítica nos Fundamentos da Educação* (1997), se referindo à obra de John Thompson, *The Making of the English Working Class* (1966), nos alerta para quatro diferentes processos de construção de espacialidades e de corpos que consideram teorias críticas para a arte e a educação, nos quais a ideologia trabalha como função negativa:

Legitimação - através de atos que divulgam a democratização do conhecimento, afirmando que o acesso à informação é igualmente distribuído para todos, legitima-se por meio da pulverização das diferenças, a naturalização dos conceitos e a neutralização das heranças culturais;

Dissimulação - são ações que encobrem, parcial ou inteiramente, as relações sócio-culturais. A partir de procedimentos respaldados pela desculpa do bom funcionamento e aproveitamento da instituição ou órgão que fomenta a ação, a organização do ensino-aprendizagem estabelece prioridades que, muitas vezes, nada tem haver com os contextos psíquicos e sociais dos participantes;

Fragmentação - o conhecimento é compartimentalizado e dividido para que não se perceba os conflitos de poder engendrados nas relações sócio-educacionais. Ao provocar uma descontextualização das relações históricas e culturais estabelece também uma ruptura nas histórias pessoais e sociais dos participantes. Este tipo de fragmentação do conhecimento gera ignorância e desmobilização;

Reificação - acontece no momento em que se escolhe e classifica determinados conteúdos e os legitima como “essenciais” para a obtenção do direito ao conhecimento, naturalizando-os, como se existissem fora do tempo e do espaço em que foram produzidos. Penso que se o trabalho com a arte considerar movimentos artísticos e estéticos dissociados de seu espaço histórico, político e cultural para colocá-los como referenciais, descontextualizando-os e rejeitando outros movimentos, estéticas e teorias da arte e da educação, então, o processo de reificação condiciona e manipula o poder e o saber dos conhecimentos.

Garoian cita Richard Schechner, ao dizer que este defende que exista sempre uma liminaridade, uma fronteira cambiante entre ser professor e ser artista: “usually, people want you to choose which side of the border your job is inserted in to get false security” (1999: 40). A

atividade do educador é performática tanto quanto a do artista, onde os feixes de relações, memórias, gestos e olhares se constituem em descontinuidades e *transficcões* na construção dos espaços entre o percebido-concebido-vivido.

Em esferas e locais de atuação diferenciados, Gomez-Peña problematiza e discute o pedagógico da performance enquanto que Garoian a performance como pedagogia. Mas ambos partem do pressuposto de que processo/produto não estão dissociados e, nesta perspectiva, talvez, nem existam ou não contribuam para a construção de convivialidades performáticas e seus desdobramentos artísticos, éticos, culturais, políticos e espirituais.

E mesmo que usem de estratégias diferenciadas, sugerem-me uma questão similar: como se configuram os espaços artísticos e educacionais - se pensados como *transficcões* - em uma pedagogia em arte da convivialidade que se dá por meio de conhecimentos incorporados e biotecnológicos pela prática como pesquisa?

Neste sentido, retorno à questão levantada por Thiong'o sobre a política do espaço da performance se configurar intrínseca às condições geopolíticas. Mais do que se referir simplesmente ao local físico do espaço da performance, o autor argumenta que este espaço é produzido pelas relações sociais em que a matriz de poder colonial/moderna atua pelas cartografias culturais através da manutenção das colonialidades. E, justamente, pelas lutas de representação e atuação do poder, o espaço da performance do artista possa ser caracterizado como possíveis aberturas, visto que o do Estado e seu conjunto institucional - acrescento, atualmente, a ampliação da atuação da iniciativa privada na regulação espacial - como confinamento:

El arte surge de la lucha humana por liberarse de su confinamiento. Estos confinamientos pueden ser naturales. Pero también los hay económicos, políticos, sociales y espirituales. El arte anhela la mayor cantidad posible de espacio físico, social y espiritual para la acción humana. El Estado trata de demarcar, limitar y controlar. (Thiong'o, 2011: 374)

A prática como pesquisa na produção de espaços *transficcionalis* anticoloniais em pedagogia e performance solicita focos de atenção que não estão direcionados para um único ponto e ocorrem por uma longa escala de tempo, solicitando diversas posições interativas na criação de sentidos de mundo. As instâncias do percebido-concebido-vivido possuem múltiplas possibilidades, onde os espaços emergem como produção social, não como algo dado *a priori* (vazio), mas por meio de constantes descontinuidades, reposicionamentos, incertezas, rachaduras e colapsos.

3.4. Arquivos e vestígios – *Freak Show Park*

Como alguns arquivos em performance já estão dispostos ao longo da análise, nesta parte incluo a ficha técnica, os meios de divulgação e a participação em eventos artísticos e científicos que demarcam os percursos desta convivialidade. Chamo a atenção para a versão completa da resenha crítica que segue abaixo, escrita por Carlos Vicente dos Santos Paredes, publicado em 08 de julho de 2016, no blog *Critica Hoje* (www.criticahoje.wordpress.com).

Certamente, é um material analítico importante para os entrelaçamentos e deslocamentos entre a minha escrita de artista/educad(x)r/pesquisad(x)r e a dos participantes na construção de espaços *transficionais*, onde o fragmentário, disruptivo, inacabado e incorporado são dimensões do próprio modo de produção dos espaços e da prática como pesquisa para uma pedagogia em arte da convivialidade.

Resenha

por: Carlos Vicente dos Santos Paredes

“Freak Show /'fri:k ʃəʊ/ noun: in the past, an event at which the public came to look at people and animals that had not developed normally” (Cambridge Dictionary)

“A partir do imaginário das feiras populares e dos parques de diversões, onde as atrações resultam das subjetividades de como o Humano determina os limites da normalidade” (Folha de Sala, www.tagv.pt/freak-show-park-de-andre-rosa/ TAGV, 2016)

André Rosa trouxe *Freak Show Park*, no dia 11 de março de 2016, para a Sala do Carvão da Casa das Caldeiras, em Coimbra. O simplismo e minimalismo da cenografia poderiam ser considerados, ao início, desconfortáveis. Para quem esperava ver o interior de uma tenda listada a vermelho e branco, algodão doce, pipocas e maçã caramelizada, encontrar luz vertical incidindo numa sala ocupada por quatro zonas pode ter sido um pequeno choque.

Depois de divulgado por plataformas online, cartazes e pela programação do Teatro Académico de Gil Vicente, o Movimento Sem Prega apresentou um conjunto de quatro performances diferentes entre si onde André Rosa, Andreia Morado, Daniela Proença e Pedro Vaz se oferecem à interação com o público. Durante duas horas, sem obrigatoriedade de estar presente do início ao fim, o Movimento Sem Prega ofereceu um Carnaval que nos leva de volta a meados do século

XVI, uma espécie de feira de aberrações, onde cada uma das quatro ações em simultâneo nos convidam a compreender cada indivíduo como único.

Após um quente convite da anfitriã, personificada por Cristiane Werlang (professora de teatro na Universidade do Rio Grande do Sul e doutoranda em Estudos Artísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), o público entrou no circo e deparou-se com quatro espaços ocupados pelos quatro performers. Não havia portanto música de carrossel. Não havia música de todo. Não havia sequer som, pois este foi construído ao longo dos minutos.

A performer Daniela Proença, caracterizada com um *baggy romper* bege, aborda o público à entrada, com balões amarelos virgens espalhados pelo chão, oferece alguns ao público, enche um e brinca com ele e com o público, que lho devolve, atirando-o ao ar. Pouco depois, a performer torna-se possessiva em relação aos balões e coloca-os dentro do romper, até que quase deixa de haver espaço para colocar mais e torna-se numa forma que lembra as figuras disformes do ballet triádico da Bauhaus. Um jovem do público interage a certa altura de forma agressiva relativamente ao sentimento de possessão da personagem e, com uma caneta, começa a rebentar os balões que lhe estão colados ao corpo.

O performer Pedro Vaz encontra-se sentado em frente a uma mesa com um sintetizador. Somente de robe de banho branco e *headphones* colocados, espera que alguém se sente à sua frente. O público, então, senta-se, vez a vez e coloca os *headphones* previamente posicionados em cima da cadeira que os aguarda. O performer manipula sons enquanto olha fixamente quem toma o lugar à sua frente. Enquanto nos olha, com uma expressão apática que fura a alma a quem quer que se sente com ele, há a tendência de explorar e tentar compreender os desenhos e as frases “MAMIHLAPINATAPE” e “THE SHARED LOOK OF DESIRE BETWEEN TWO PEOPLE TOO SHY TO MAKE THE FIRST MOVE” espalhados em folhas de agenda soltas em cima da mesa. Desenhos naïve, abstratos, dicromáticos. O som que o público ouve é o som que o performer executa, a amplitude sonora aumenta ao ponto de semicerrar os olhos, por não aguentar os decibéis, o som torna-se familiar e existem sorrisos do público.

Andreia Morado apresentou-se unicamente encasulada em fio vermelho. Num estilo Abramoviçiano, encontrava-se rodeada de dois rolos de fio vermelho, uma catana, um cutelo, uma navalha, uma caneta, tesouras e facas. O público começou por ser cauteloso, sem saber o que fazer com a performer. Toda a gente sabia que se podia, que era suposto, intervir. No início, os fios vermelhos foram sendo cortados. Os objetos cortantes eram postos nas suas mãos à vez, ora contra a performer, ora em modo de empoderamento. A catana foi arrastada no chão, em

volta da performer. A cabeça foi rodada, houve cabelo cortado pelo chão. Perto do final das duas horas de circo, foi-lhe escrito no tronco (em abreviaturas por falha da caneta vermelha utilizada) “NÃO QUERO SER OBJETO SEXUAL” e, pouco depois deste momento, foi-lhe vestido um casaco. Notou-se no público um misto de maquiavelismo, medo, angústia e preocupação, mas duas horas não foram suficientes para que o animalesco saísse deles.

André Rosa, sentado, nu, com uma toalha branca esticada no chão com os mais variados objetos sobre ela, desde café, álcool etílico, curgetes, leite, enlatados, frutas, a bandeira nacional brasileira (queimada durante a performance) até objetos fetichistas. Uma cadeira vazia estava posicionada em frente ao performer que convidava o público a ali se sentar. Uma proposta era feita: “escolha 2 a 3 objetos”. Tocar no performer era proibido, mas mesmo assim, a regra não impediu que ele fosse acariciado por uma pena – escolha de uma pessoa do público. O performer espetou agulhas na pele enquanto contava três episódios da sua vida, comeu sopa instantânea com leite e álcool etílico com os dedos, foi vendado, banhado, violentado.

Esta ação performativa apropria-se do grotesco, atualizando influências ao século XIX e XX. O espanto inicial, depois repulsa e de seguida o fascínio dos corpos nus, vulneráveis e à mercê do público, criou um efeito de estranhamento notável na maioria dos espectadores presentes. O *Unheimlich* freudiano, aquilo que não nos é familiar, cria nestas ações uma experiência (entre a arte e a vida) de estranheza e reconhecimento em simultâneo. Recordemos que a aproximação entre o animal e o humano (quando o limite é ultrapassado na materialidade do corpo) era um aspecto evidente nas das aberrações clássicas. André Rosa e o Movimento Sem Prega inverteram os papéis de uma forma muito subtil, quase impercetível: suscitam no público a ativação *freak*, no sentido em que, nesta apresentação de uma arte dionisíaca, a transgressão, o excesso e o irracional foram trazidos pelo espectador e não pelos performers diretamente.

A performance foi documentada em vídeo e fotografia durante todo o tempo do espetáculo.

Sinopse

Partindo do imaginário das tradições das feiras populares e parques de diversões, as atrações apresentadas resultam da exposição das nossas subjetividades e de como o humano determina os limites e bordas da normalidade através do medo e fascínio das diferenças e da criação das monstruosidades.

Assim, as quatro ações ocorrem simultaneamente em um espaço onde a participação efetiva do público determina e colabora para o desenvolvimento de cada atração/jogo em suas

circunstâncias desviantes. O espaço fica aberto e escancarado para quem quiser entrar, sair e participar quantas vezes desejar.

Ficha Técnica:

Criação: André Rosa

Performers: André Rosa, Andreia Morado, Daniela Proença e Pedro Vaz.

Fotos: Kamilla Dantas, Claudia Lobo.

Captação de Imagens: Vanessa Gomes, Lizi Menezes e Cristiane Werlang.

07 CINEMA À SEGUNDA
MUSTANG DE DENIZ GAMZE ERGÜVEN

MAR
 SEG
 21:30

AUDITÓRIO

€4
 €3*

Nomeado este ano para o *Globo de Ouro* e o *Oscar de Melhor Filme Estrangeiro*, *Mustang* desenrola-se numa aldeia turca, e retrata o crescimento difícil de cinco jovens irmãs orfãs em confronto com as regras constrangedoras de uma sociedade conservadora. DURAÇÃO 1h37 m / 12

08 CENTRO DE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA
CLUBE DE LEITURA TEATRAL
MINETTI DE THOMAS BERNHARD

MAR
 TER
 18:30

TEATRO DA
 CERCA DE
 S. BERNARDO

SESSÃO COORDENADA POR ANTÓNIO AUGUSTO BARROS
 COORDENAÇÃO: Ricardo Correia TAGV e António Augusto Barros A ESCOLA DA NOITE
 ORGANIZAÇÃO: TAGV / A Escola da Noite
 DURAÇÃO 1h30 TODOS OS PÚBLICOS/ENTRADA LIVRE



A PARTIR DE LEVANTADO DO CHÃO DE JOSÉ SARAMAGO

10 LEVANTEI-ME DO CHÃO
 DE E COM CARLOS MARQUES

MAR
 QUA
 21:30

AUDITÓRIO

€7
 €5*

ENTRADA
 LIMITADA

Levantamos o pó dos tempos, levantamos um livro bem lá no alto, levantamos ainda cabeça e o corpo, e acima de tudo tentamos levantar-nos como comunidade. Serão necessárias novas músicas de intervenção? Numa conversa vamos descobrindo a musicalidade nas palavras de Saramago. Reflete-se sobre a democracia - Que mundo queremos afinal? Tudo num concerto baseado no livro onde se diz - à laia de mito - que o autor descobriu o estilo de narrar.

criação, composição musical e interpretação: Carlos Marques
 apoio à criação: Susana Cecílio dispositivo cenário: Nuno Borda de Água
 composição musical: João Bastos Vides Rodolfo Pimenta
 fotografia: Paulo Canas produção criação: Candela Varas
 residência: Espaço do Tempo produção: ALGURES Coletivo da Criação
 apoio: D3Arts, Município de Montemor-o-Novo e Fundação José Saramago
 duração: 1h10 m / 12



LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO AO PÚBLICO EM GERAL E COMUNIDADE UNIVERSITÁRIA
 INSCRIÇÃO: DEMO.DEPOSITIVO@GMAIL.COM PARTICIPANTES MN 10 - MAR 20



11 CONCERTO COIMBRA SOLIDÁRIA
 COM ANTÓNIO ATAÍDE E OS IMPUROS

MAR
 SEX
 21:30

AUDITÓRIO

€10

Estreia em Coimbra do projeto, que funde a música de Coimbra com outros géneros. *A Impureza* é símbolo de liberdade e da tolerância musical, e nele podemos viajar na diversidade melódica. Tanto nos temas rearranjados como nos originais, escutamos músicas de outros mundos, da *bossa-nova* ao jazz, passando pelo tango e o clássico. A receita do concerto reverte a favor da Fundação ADFP de Miranda do Corvo.

YOJ: António Ataíde GUITARRA PORTUGUESA Bruno A. Costa GUITARRA CLÁSSICA
 Nuno Miguel Botelho CONTRABAJO Alvaro Rosso PERCUSSÕES Luís Formiga
 ORGANIZAÇÃO: Universidade de Coimbra DURAÇÃO 1h30 m / 6



11 FREAK SHOW PARK
 (MOVIMENTO SEM PREGA) DE ANDRÉ ROSA

MAR
 SEX
 21:30

CLASS. DAS
 DANÇAS

ENTRADA
 LIVRE

A partir do imaginário das feiras populares e dos parques de diversões, onde as atrações resultam das subjetividades de como o humano determina os limites da normalidade.

criação: André Rosa assistência de produção: André Rosa, Andreia Morado, Daniele Proença e Pedro Vaz duração: 2h00 m / 16

12 CENTRO DE DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA
ORPHEU 3 POR DEMO ASSOCIAÇÃO CULTURAL
 LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO EM 24H • APRESENTAÇÃO

MAR
 SAB
 DOM
 21:00
 > 21:00

AUDITÓRIO

€15

ENTRADA
 LIMITADA

Durante 24h consecutivas, os participantes estão em processo de criação-experimentação a partir dos conteúdos da revista *Orpheu 3*, da vida dos seus autores e do mito em torno da sua não publicação. Abordam-se estes conteúdos, com componentes teatrais, coreográficas, visuais, plásticas e performance. Após 24h, o resultado é partilhado com o público.

DIREÇÃO ARTÍSTICA E ORIENTAÇÃO: Cheila Pereira, Cláudio Vidal, Margarida Cabral e Paulo Lourenço INVESTIGAÇÃO-CRIAÇÃO: TAGV PRODUÇÃO: DEMO, TAGV, JACC e UC PRODUÇÃO: DEMO, TAGV, JACC e UC DURAÇÃO: 24h00

Vestígio 53: Anúncio do *Freak Show Park* no caderno de programação mensal do TAGV (Coimbra, março/2016)

PROGRAMA

7 OUTUBRO • 6ª FEIRA
1º ANDAMENTO • PARTE 1 • 09:30
MUSEU PO.RO.S. • SALA DE EXPOSIÇÕES

ANDRÉ ROSA
[BACI]
Performance de 60 minutos

ISABEL MARIA DOS
[PNAC#03, LINGUAGEM EM DEBATE]
Apresentação do programa de 20 minutos

ANTÓNIO MIGUEL MORGADO
[UMA BREVE HISTÓRIA DA NATUREZA
E USO DA LUZ]
Comunicação teórica de 20 minutos

ISABEL MARIA DOS
[ARTE DA PERFORMANCE, LINGUAGEM
E DISPOSITIVOS SENSORIAIS
PARA NEUROLOGICAL DINNER]
Workshop-Desafio de 100 minutos¹
Tempo: 200 minutos

PARTE 2 • 14:30 • FMUC-IBILI
SALA 75 • SUBUNIDADE 3

ANDRÉ ROSA
[ENTRE A INTERACÇÃO
E A PARTICIPAÇÃO, ESTAMOS
NA ACÇÃO]
Comunicação teórica de 20 minutos

IANDERSON PAIVA
[TEU CLICK SERÁ MEU PRINT!
APROPRIAÇÃO E PRODUÇÃO
DE IMAGENS PRECÁRIAS]
Comunicação teórica de 20 minutos

ADELAIDE CHICHORRO FERREIRA
[NOWORDS BOUND: AS
LINGUAGENS DO SILÊNCIO]
Comunicação teórica de 20 minutos

CLÁUDIA FERREIRA
[A ÉTICA DA LINGUAGEM]
Comunicação teórica de 20 minutos

Debate: 45 minutos
Tempo: 125 minutos

PARTE 3 • 19:30 • TAGV SALA BRANCA

ISABEL MARIA DOS
[CÓDIGO(S) HUMANO(S)]
exposição - abertura²

Abertura exposição: 120 minutos
Tempo: 120 minutos

12 OUTUBRO • 4ª FEIRA
2º ANDAMENTO • PARTE 1 • 09:30 • TAGV
Programa Performance, agora!

ISABEL MARIA DOS
[SOMOS NÚMEROS]³
e-interperformance de 105 minutos

Tempo: 105 minutos

PARTE 2 • 23:15 • TAGV • SALA BRANCA

CONVERSA COM ISABEL MARIA DOS
Tempo: 45 minutos

14 OUTUBRO • 6ª FEIRA
3º ANDAMENTO • PARTE 1 • 09:30
CASA DA ESCRITA • ARQUIVO ABERTO

TELMA JOÃO SANTOS
[ENTRE AS EQUAÇÕES DIFERENCIAIS
PARCIAIS, O CÁLCULO DAS VARIACÕES E
A PERFORMANCE: QUESTÕES E POSSÍVEIS
ANALOGIAS]
Comunicação teórica de 20 minutos

MANUEL PORTELA
[A LINGUAGEM COMO INFRAESTRUTURA
DA INTERNET]
Comunicação teórica de 20 minutos

MIGUEL CASTELO-BRANCO
[ARTE, CÉREBRO E CIÊNCIA]
Comunicação teórica de 20 minutos

ERNESTO COSTA
[O ERRO DE NIETZSCHE]
Comunicação teórica de 20 minutos

Debate: 45 minutos
Tempo: 125 minutos

Vestígio 54: Programação do *Paisagens Neurológicas: Arte e Ciência* #3. Apresentação Oral: “Freak Show Park: entre a interação e a participação, estamos na ação”. (Coimbra, outubro/2016)

4

Prato Feito ou PF como domar um corpx em convivialidade?

Eu não vou mais sentir vergonha de existir. Eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente - minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição do silêncio. (Glória Anzaldúa, em *Como domar uma língua selvagem*, 2009)

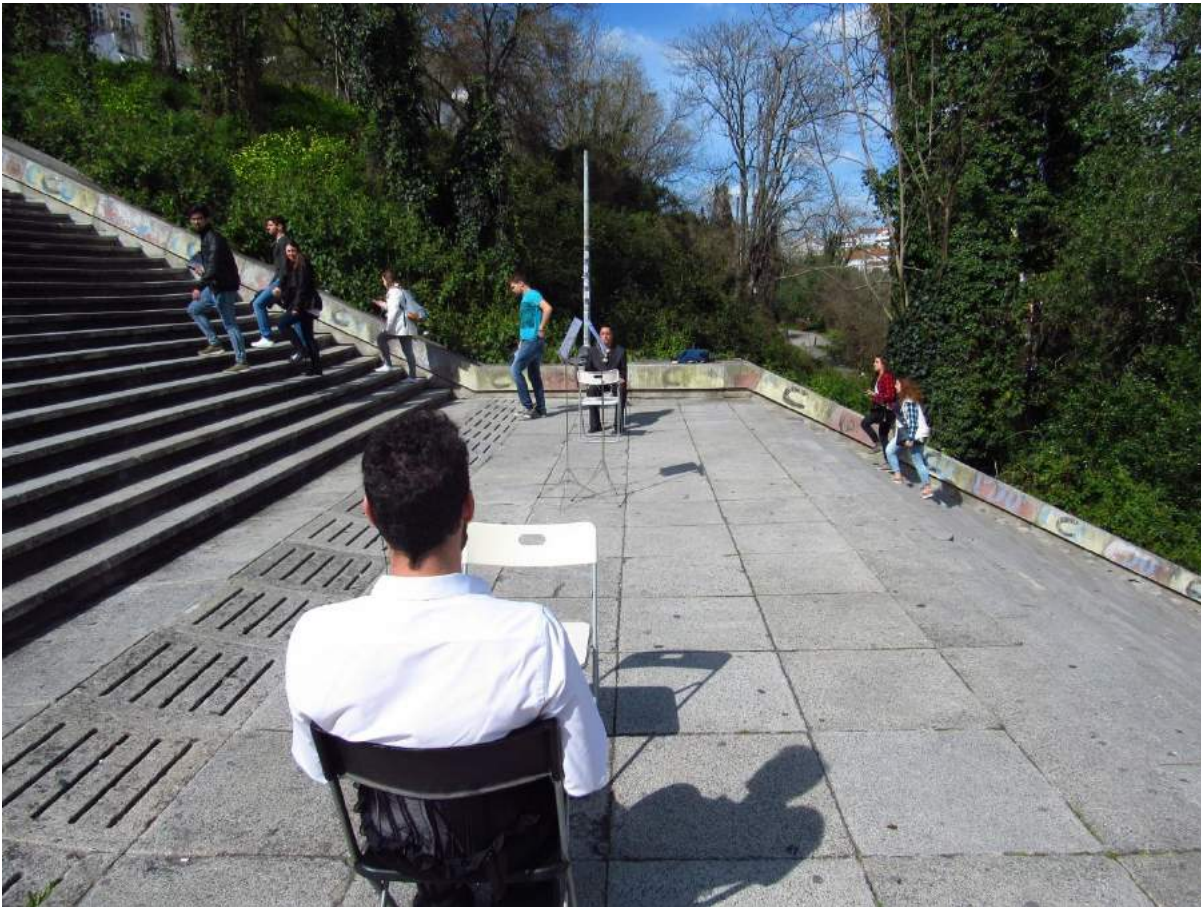
Neste acontecimento residem fragmentos de mim, da minha avó, da minha mãe - sua filha - e de muitas mulheres e homens que se sentaram à minha frente, em plena rua, na convivialidade performática que nomeei de *Prato Feito ou PF* (referência à refeição pronta, sem direito à escolha, vendida no Brasil a um custo mais acessível), realizada pelo *Movimento Sem Prega*. O *Prato Feito ou PF* foi compartilhado no I Festival Feminista do Porto em outubro de 2015 e, depois, revisitado durante o mês de março de 2016, às terças-feiras nas Escadas Monumentais, em Coimbra.

De imediato, duas dimensões se apresentam: uma se dá no ato da (re)escrita de narrativas não-oficiais sobre histórias de vidas subalternizadas. E a segunda refere-se ao ato que tento defender aqui como uma convivialidade repleta de *eros*, em uma arte do vivido como instauração de mundos *possíveis* e de curas. Assim, parto da minha ancestralidade múltipla e da minha identidade geopolítica e sexual fraturada, instável e flexível, onde transita, torna-se transeunte e nessas idas, vindas e entremeios depara-se com os olhos da minha avó: Letícia era o seu nome.

Opto por trazer nesta análise - ao longo do capítulo - os convívios que o *Prato Feito ou PF* suscitou por meio do ato de fala pela (re)escrita e compartilhamento da história de minha avó, e pelo ato de escuta de histórias que surgiram durante o acontecimento. Em trechos sublinhados conterão os fragmentos da história de vida da minha avó, (re)contados como um entre tantos que elucidam violências físicas, emocionais, psíquicas e simbólicas sobre os corpxs - neste caso de uma mulher campesina, imigrante e pobre, vivendo no interior do Estado de São Paulo, Brasil.

Assim, entreteço com a experiência da fala e da reorganização da posição de fala ao reescrever a história da minha avó e contá-la para quem quisesse ouvir, o poder da escuta proveniente de encontros que se deram por meio de imagens, sonoridades, palavras, gestos

experienciados em situações que, na maioria das vezes, são negligenciados, apagados ou esquecidos pelos discursos institucionais hegemônicos fundados na racionalidade e na ciência.



Vestígio 55: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Remeto estas convivialidades a uma possível pedagogia da escuta do ato vivido como reconfiguração dos processos de dominação patriarcal e colonial do corpx. Assim sugiro que, na convivialidade performática *Prato Feito ou PF* há a criação conjunta de dimensões estéticas na vida, na criação de mundos *possíveis* que ativam modos de subjetivação pelo poder de *eros*, acessando dimensões de curas que não se enquadram em uma terapêutica específica, mas se constituem nas bordas e nas fronteiras entre a clínica, a arte e o tesão.

4.1. Eros em línguas, escutas e curas: atos que instauram *possíveis*

Virado a Tícia é a narrativa por mim rabiscada sobre alguns aspectos das histórias de vida da minha avó. *Virado*, nome dado a um prato da culinária brasileira - mais especificamente do Estado de Minas Gerais - consiste na mistura de feijão, couve, farinha de mandioca e enchidos de

porco, que minha avó adorava. *Tícia* era como uma de suas irmãs a chamava, um diminutivo de “Letícia”.

Minha história começa pelo fim. Pelo esquecimento como barco à deriva.... os pensamentos.... os meus e os dela que se confundem e navegam...

Quando soube da morte dele, mesmo não estando mais há alguns anos juntos e, mesmo assim, visitando-a quase todas as semanas, minha avó teve a certeza de que as borboletas podem parar de voar em pleno voo e ela sozinha pousava sem respiro numa pétala.

Aqui, volto alguns anos, entre um tempo que ainda eu não existia e um espaço habitado pela mente de minha avó que volta e se fixa no passado como presente. Não sei se os olhos são meus ou dela ou de uma mistura que vejo ao me olhar por detrás do espelho.

Lygia Clark, artista visual brasileira, a partir de escritos sobre o seu processo criativo *Caminhando* de 1964, indica algumas reflexões sobre a ação que o ato instaura na criação artística:

Cada “Caminhando” é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão de seu espectador-autor.

Inicialmente, o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o “Caminhando”. Nada existe e nada depois. (Clark, 1964: 2)

O ato inaugura, para a artista, o presente e tem a potência por eliminar as dimensões fantasmagóricas entre xs artistas e xs espectadores. Partindo disto, faço um breve esboço para captar os contornos mais centrais sobre os deslocamentos que operou a arte moderna e, conseqüentemente, a evolução destas mudanças na arte contemporânea, das quais as proposições artísticas de Clark e as minhas convivialidades performáticas se situam.

A produção em arte que passa a ser reconhecida como moderna desloca-se do estatuto de genialidade que mantém xs artistas como testemunhas privilegiadas do acesso às formas puras, que pairam soberanas no Olimpo. Portanto, x artista desvencilha-se da tradição da arte como representação que o coloca separado das coisas do mundo, como um ordenador que as submetem às formas puras. Deixando de ser o mensageiro da vida e do mundo a partir de uma relação que o separa da própria vida e do mundo, pela via da transcendência, a arte moderna arremessou xs artistas para a produção de obras que se desprendem, agora, das coisas deste mundo, sendo que o próprio trabalho com a matéria gera as decifrações da vida e do mundo.

Podemos dizer que a arte denominada de contemporânea mergulhou de forma mais radical na proposição moderna. Enquanto xs artistas considerados modernos não representam mais o mundo de forma transcendental e a decifração da vida está na imanência dos materiais com que trabalham em suas criações, xs artistas nomeados como contemporâneos colocam em discussão, justamente, esses tradicionais materiais e procedimentos metodológicos utilizados para a criação em arte que as disciplinas e categorias artísticas, tais como a pintura, escultura, teatro, dança etc. organizam e classificam como especificidades destas linguagens. Assim, passam a explorar materiais mais diversificados e criam metodologias específicas para cada trabalho a ser realizado.

Suely Rolnik, em *Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo* (2002: 4), propõe que no momento em que a arte contemporânea trabalha e interfere com qualquer matéria do mundo explicita-se como “uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentidos e criação de mundo”. Os artistas contemporâneos passam a compreender que todxs podem ter acessos e condições para a criação de dimensões estéticas na vida, visto que não cabem somente aos artistas, os acessos que pontencializam modos de subjetivação.

Para isso, nas diversas estéticas contemporâneas, cada artista elaborará meios em que a experiência se dará, escolhendo e criando fórmulas para cada ato e para a sua decifração. Alejandro Jodorowsky, diretor de teatro e de cinema chileno, tarólogo, psicólogo e criador da psicomagia - uma abordagem entre a terapia e a magia -, em *Psicomagia* (2004), nos relata seu trajeto para a formulação de uma experiência de âmbito “psicomágico”, na sua extensa relação com a arte, mais precisamente com o ato poético, depois com o teatral, desenrolando-se para o onírico que o levou ao mágico.

Nos entremeios dos atos que o levaram para a criação de uma possível “psicomagia” estão: a) suas experiências com a poesia de rua nos anos de 1940 no Chile; b) a parceria com Fernando Arrabal e outrxs artistas nas experimentações e criações realizadas pelo Teatro Pânico no México, na busca de relações que fugissem à representação clássica estabelecida entre artistas e público; c) o seu contato e aprofundamento com o tarô de Marselha; d) os encontros com as feiticeiras e xamãs, curandeiros e curandeiras que praticam rituais, benzimentos e procedimentos que estão - a partir dos critérios de validade científica moderna - sob o jugo do mágico e das crenças no uso de ervas, sacrifícios e no diálogo direto com entidades que realizam *possíveis* atos de cura nos alívios de problemas físicos, emocionais e espirituais;

Nestas vivências intensas e diversas, Jodorowsky sublinha algo que percebe ser o potencializador na instauração de *possíveis*: o ato. Em um trecho acerca das experiências com o ato durante as proposições com o Teatro Pânico nos mostra que,

el actor, pensé entonces, debe intentar interpretar su próprio misterio, exteriorizar lo que lleva dentro. Uno no va al teatro para escapar de si, sino para reestablecer el contacto con el misterio que somos todos. El teatro me interesaba menos como distracción que como instrumento de autoconocimiento. Por ello, substituí la representación clásica por lo que llamé efímero pánico. (Jodorowsky, 2004: 28)

Para o “efímero pânico” não existe delimitação para o ato acontecer, podendo ser provocado e irromper de uma reapropriação dos espaços, onde não se sabe até que ponto termina a cena e inicia a realidade. Dimensões que se interconectam e se entrelaçam no próprio ato de criação de dimensões estéticas, em um deslocamento do tempo e do espaço presente. Como Lygia Clark, Jodorowsky expande a presença pela inauguração do ato como convívio, em que

no se puede evocar el problema del espacio y del tiempo: el espacio tiene sus medidas reales y no puede simbolizar outro espacio, es lo que és en el instante mismo. Algo similar acontece con el tiempo: no se puede figurar la edad en él. El tiempo que passa corresponde realmente a lo que duran las acciones realizadas en ese momento. (Jodorowsky, 2004: 29)

Por isso, refiro-me às minhas performances como *convivialidades performáticas transfuncionais*, já discutidas de maneira mais aprofundada no capítulo 1 - *Desire Borders* em que proponho um ato convivial entrelaçado entre o *ao vivo* e as mediações tecnológicas, por meio de acordos transitórios e provisórios para a criação de um corpx em performance e pedagogia como biotecnologia que interfere, manipula, reconstrói e desmonta os dispositivos naturalizados e normativos do sistema sexo/gênero e do sistema arte/educação. Interessa-me o convívio na criação de línguas e comunidades temporárias que tal proposição solicita e convoca, onde a chamada “obra de arte” se dilui para que o ato se instaure como presente e presença (seja no *ao vivo* ou no tecnologicamente mediado).



Vestígio 56: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Em *Como domar uma língua selvagem* (2009), Gloria Anzaldúa incita-nos a pensar em como a(s) língua(s) cria(m) modos de existência. Através das negociações entre o apagamento e o aniquilamento de línguas, e a sabotagem institucional exercida pela hierarquia, na inferiorização das línguas que se recriam e misturam nas fraturas coloniais, a autora questiona em sua vivência na fronteira entre o México e o EUA, como ocorrem os adestramentos e subjugações das línguas dissonantes que tentam narrar as suas histórias contrapondo-se à matriz de poder colonial:

E eu penso como você doma uma língua selvagem, adestra-a para ficar quieta, como você a refreia e põe sela? Como você faz ela se submeter?
Línguas selvagens não podem ser domadas, elas podem apenas ser decepadas.
(Anzaldúa, 2009: 305 e 306)

Com estas indagações, Anzaldúa convoca-me para um precioso desafio, similar ao compromisso que ela faz consigo mesma - ao invocar as suas línguas, convidar as minhas e outras tantas que possam instaurar modos de vida coletivos -, ao extirpar da sua vida a tradição do silêncio, que decepou e negou a sua existência inúmeras vezes, assumindo que “eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente - minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta”. (2009: 312)

Eu não estava só neste ato. Nem poderia. Andreia Morado também fazia parte deste encontro de línguas. Eu e os olhos magoados e abusados da minha avó e Andreia com a sua

própria história, marcada por violência sexual na infância. E a rua... nós e as pessoas pelas ruas... compartilhando histórias que deveriam ficar circunscritas ao privado ou, em se tratando de violência de gênero e sexual, ao anonimato e ao silêncio.

bell hooks vem ao meu socorro, como mulher negra e educadora crítica feminista, inunda-me de uma reflexão muito potente sobre a educação, que se coaduna com a minha proposição de trabalho nos entrelaçamentos entre a arte e a pedagogia.

A autora falou-me sobre *eros*, sobre a paixão em sala de aula. Em *Ensinando para transgredir: educação como prática de liberdade* (1994), explicita que o espaço de aprendizagem deve configurar-se como ato amoroso. Aqui expando esta reflexão para o ato poético, para a criação estética, numa convivialidade que se dá no encontro de subjetividades e na interação que constitui o próprio ato e o nutre por deslocamentos das nossas memórias pessoais e histórias culturais, na criação de metodologias amorosas para (re)existir, resistir e viver:

A compreensão de que *eros* é uma força que intensifica nosso esforço global de autorrealização, de que ele pode fornecer uma base epistemológica que nos permita explicar como conhecemos aquilo que conhecemos, possibilita tanto professores quanto estudantes a usar tal energia no contexto da sala de aula de forma a revigorar a discussão e estimular a imaginação crítica. (hooks, 1994: 118)

A dimensão sexual de *eros* não pode e não deve ser negada, mas reduzi-la ao tratado binário do sistema normativo sexo/gênero impede que essas forças atuem em potencialidades para a sua realização e recriação de vidas e suas narrativas. Confio que *eros* contribuirá para o processo de ensino-aprendizagem entre as dinâmicas de uma possível pedagogia em arte da convivialidade.

A separação mente/corpo imposta pelo dualismo metafísico ocidental delimita e produz disciplinas de conhecimento em que o corpo é banido dos processos sociais. hooks afirma ser a sala de aula um local onde a paixão não tem lugar, na medida em que as vivências corporais dos professores e estudantes são negadas e deslocadas para um esquecimento dos seus sentimentos, tendo somente lugar e possibilidade de acontecimento - e de forma desesperada - na esfera privada, depois da aula.

Ora, a pergunta de hooks é pertinente: “o que faz com o corpo em sala de aula?” (1994: 115) E acrescento: o que faz com o corpo em convivialidade?



Vestígio 57: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Primeiramente, x artista/educadrx de uma pedagogia em arte da convivialidade transita em “um dos princípios centrais da pedagogia crítica feminista que tem sido a insistência em não reforçar a divisão mente/corpo”. (hook. 1994: 117). Depois, trata de reconfigurar a objetividade dos méritos do conhecimento, dado que a neutralidade do conhecimento não existe, da mesma forma que não existe uma base emocional equilibrada do corpx para a experiência artístico-educacional.

A crítica feminista tem mostrado que o que pensamos, escrevemos, sentimos, fazemos em nossos espaços de atuação e circulação - salas de aula, colóquios, movimentos sociais, salas de ensaio, espaços de apresentação, nossas casas etc. - fazem com que elaborem formas diferenciadas de pensar e agir sobre o sistema sexo/gênero, o erótico, a paixão, os sentimentos. A organização e vivência desses conhecimentos são colocadas para além dos muros institucionais, ganham rua, circulam e levam a modos diferentes de viver, e “nos permitem sermos inteiras na sala de aula e, conseqüentemente, de coração inteiro”. (hooks, 1994: 117)

Se para o campo das artes ficou relegado o trabalho com o corpx enquanto espaço de experimentação, uma dimensão fulcral se apresenta: temos acesso às corporalidades. Mas quais corpxs e experiências destas corporalidades são permitidas e requeridas? É possível categorizar as nossas vivências corporais, sentimentais, de *eros*?

A urgência de múltiplas práticas e teorias em artes surgidas na contemporaneidade está, justamente, em dinamizar procedimentos específicos e não universais na construção de seus artefatos e ações, em uma necessidade constante de reelaborar os rituais de apresentação e representação dos discursos, imagens e atos que conformam a criação artística em narrativas que mesclam memórias pessoais e histórias culturais.

Um processo auto-etnográfico do próprio corpx em formas cambiantes de se conhecer e fazer-se conhecimento como decifração de si mesmo na coletividade, e que também pode se situar como um processo curativo na emergência do próprio ato, de um encontro onde não há pretensão de distanciamentos entre objeto/sujeito, público/artista, mas na busca por uma *convivialidade performática* que ativa *eros* como motor de subjetivação.

Jodorowsky dialoga e interage com formas de conhecimentos não aceitas ou reconhecidas no campo da Ciência e da Filosofia - como a curanderia, por exemplo -, e nos mostra como sempre reiteramos atitudes de observadores - mesmo que participantes - devidamente distanciados do fenômeno, numa construção externa bem delineada e delimitada dos mecanismos de análise. Na sua convivência com mentalidades xamânicas, e na minha experiência como iniciado numa cosmovisão e filosofia yorubana pelo Candomblé, essas instâncias de observadores e observados não existem, “solo está el mundo, campo de interación en el que confluyen fuerzas y influencias multiples”. (Jodorowski, 2004: 72)



Vestígio 58: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Em *Lygia Clark: híbrido arte/clínica* (1996), Rolnik elucida a mesma questão colocada por Jodorowsky, mas ressalta que a sua análise está inserida em um arcabouço teórico e prático de áreas de conhecimento reconhecidas como produção acadêmica, onde a autora tenta instaurar *possíveis* fraturas destes campos disciplinares, borrando as fronteiras entre a arte e a clínica:

Não é abandonar a arte, o que Lygia Clark propõe, nem eventualmente trocá-la pela clínica, mas sim habitar a tensão de suas bordas. Por colocar-se nesta zona fronteira, sua obra tem virtualmente a força de "tratar" tanto a arte quanto a clínica para que estas recuperem sua potência de crítica ao modo de subjetivação ambiente; potência de revitalização do estado de arte, de que depende a invenção da existência. Seria esta sua utopia? Deixo por conta de Lygia a última palavra: «*Se a perda da individualidade é de qualquer modo imposta ao homem moderno, o artista oferece uma vingança e a ocasião de se encontrar. Ao mesmo tempo em que ele se dissolve no mundo, em que ele se funde no coletivo, o artista perde sua singularidade, seu poder expressivo. Ele se contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem o singular estado de arte sem arte.*» (Rolnik, 2006: 10)

Olho sorrateiro pela janela azul cor de céu, uma casinha de amarelo desbotado, em uma aldeia muito pequena, cultivadora de café, onde o destino das mulheres estava em jornadas múltiplas de trabalho: além do plantio e lida com a lavoura, o cuidado com o marido, os filhos e a casa.

Por essa época, um rapaz muito bonito e charmoso procurou meu pai e pediu-me em namoro. Nos anos 40 do século passado era assim que se fazia. Já o tinha visto nos arredores, quando andava a cavalo e nos encontrávamos e os nossos acenos discretos ondulavam como a brisa em folha de bananeira. O contato visual era o que tornava possível o respiro. Eu gostava muito dele, mas meu pai, autoritário e defensor da família disse que não. O tal pretendente era libertino demais: era locutor de rádio e morava na cidade, local impróprio para uma menina da roça.

Dois pares de cadeiras dispostos em cada lado, em um dos patamares das Escadas Monumentais. E um pequeno cartaz preso a uma estante de partituras, onde as informações do que poderia ser compartilhado e vivenciado estava descrito por algumas notas indicativas. Eu e Andreia e as cadeiras à nossa frente, a espera de quem desejasse sentar e escutar histórias. Em nossas mãos, dois auriculares. Um para mim e outro para quem quisesse estar comigo, conosco.

E ao sentar-se à minha frente, sem que o dissesse nada, entregava-lhe o auricular e só pedia, com um gesto, que ficássemos nos olhando, enquanto a narrativa, a história corria por nós. Ouvíamos juntxs. Eu e Andreia ouvimos dezenas de vezes as nossas histórias, a reconfiguração das nossas próprias palavras que, de alguma maneira não se repetiam, mas se anunciavam como ato a cada *play*: sentimentos, modos de se fazer no mundo, nas relações com cada pessoa à nossa frente, em um ritual de deslocamentos constantes das nossas subjetividades.

Rolnik suscita que Lygia Clark com a *Estruturação do Self*¹¹ colocaria, portanto, a subjetividade em obra:

Encontra-se sem dúvida aqui, o mais disruptivo da *Estruturação do Self*: a realização da obra implica essa mobilização na subjetividade do espectador de sua potência de vibrar as intensidades do mundo e de decifrar os signos formados por suas sensações. A obra promove no espectador uma espécie de “aprendizado dos signos” e, é exatamente com isso, que ela se completa. Tal aprendizado implica um deslocamento em seu modo de subjetivação: estrutura-se um “self”. Uma “subjetividade estética” toma corpo. (2002: 7)

O que interessa aqui, nesta tensão exposta entre a arte e a clínica pela obra de Lygia Clark, como instância que borra os limites destas disciplinas e coloca a subjetividade em obra, está justamente, em sugerir que existam também outras dimensões e organizações que façam o mesmo - como a magia, o xamanismo, a curanderia - visto que a mediação entre subjetividade e mundo intervém com dinâmicas que ultrapassam a dimensão psicológica que nos é (re)conhecida e familiar.



Vestígio 59: *Estruturação do Self* de Lygia Clark, 1976 a 1988, Brasil. Acessado em 18 de dezembro de 2016, em <http://espacohumus.com/lygia-clark/>

¹¹ Nome dado às sessões em que Lygia Clark desenvolveu e utilizou os *objetos relacionais* - entre 1976 a 1988 - em um quarto no seu apartamento, em São Paulo/Brasil, onde as investigações da artista culminaram na proposição em que a experiência corporal participativa tornava-se condição para a realização da obra.

Assim, o *Prato Feito ou PF* como ato convivial de instauração de mundos *possíveis* se constitui como abertura para procedimentos e relações que não se enquadram somente entre a tensão arte/clínica indicada por Rolnik acerca dos processos de criação de Lygia Clark, no acionamento de subjetividades que estão em constante obra, através de dimensões estéticas que “tomam corpo” e se repositionam. Mas também se organizam por meio de visões de mundo tratadas de forma pejorativa - como mágicas, feitiçarias ou exotismos culturais - pelas *epistemes* dominantes, que trafegam pela minha cotidianidade brasileira e latino-americana, inclusive, influenciando nas possibilidades com que cada pessoa narra as suas histórias e nomeia as suas experiências. Muitos destes conhecimentos não ganham respaldo e são, em diversas situações, obliterados pelas abordagens acadêmicas e científicas.

Recordo que em algumas ocasiões comemorativas, minha avó e a irmã dela, minha tia-avó, se juntavam para fazer na minha casa, *tortei*. Uma receita italiana que, segundo elas, estava na família há décadas, como uma espécie de autenticidade migratória. Eu sempre achei graça e ria disso, até porque a família do meu pai descende de “cristãos novos”. Mais tarde fui saber que a receita é de origem italiana, mas minha avó havia aprendido há pouco tempo.

O ato de se reunir, preparar a comida, os cheiros, as histórias contadas por elas, ouvidas de sua mãe, minha bisavó, narrativas mágicas e fantásticas de locais sobrenaturais, como não passar à noite pelo bambuzal. Ou quando em criança me levavam para benzer contra o “mal olhado, lombriga, quebranto”, coisas que as crianças pegam enquanto negatividade - como diziam - e que os benzimentos mandam para longe e sanam o corpo físico e espiritual. Minha mãe, inclusive, é uma benzedeira: cura de “mau jeito” - quando acontece algum tipo de contração muscular em qualquer parte do corpo e a dor não cessa com medicamentos; cura também de “solaina” - quando a pessoa fica com dor de cabeça devido ao reflexo do sol emitido por alguma superfície, como um espelho d’água, por exemplo. Convivi na minha infância com todos do bairro e locais vizinhos a procurarem para sanarem as suas mazelas.

Anzaldúa conta que “existem maneiras mais sutis de internalizarmos identificação, especialmente nas formas de imagens e emoções. Para mim, a comida e certos cheiros estão ligados à minha identidade, à minha terra natal” (2009: 314). Para mim, André, não somente os cheiros e ainda consigo senti-los no preparo do *tortei*: a abóbora cozinhando, o cheiro verde picado, a massa aberta sobre a mesa, a nuvem de farinha de trigo pela casa, o molho de tomate e o queijo derretido por cima. Mas também as narrativas de vidas mescladas com histórias fantásticas e de mundos inimagináveis, da magia que acontecia na cozinha da minha casa, quando

minha mãe benzia “mau jeito” ou “mal olhado” e as pessoas voltavam para agradecer “a cura dos males” com os filhos no colo.

Assim, casei-me aos 17 anos. Conbeci aquele que hoje só o recorde neste tempo de pouco namoro e fantasias de uma vida a dois. Foi a primeira pessoa que esqueci nesta jornada em que me encontro. Casei e fui construir a vida em família. Logo vieram os filhos.

Talvez a minha avó nunca quisesse ter filhos. Como cogitar não ser mãe?

O primeiro um menino. O segundo uma menina. Nunca quis ter uma filha mulher. Eu sempre soube o que custa ser mulher neste lugar. Roça, casa, labuta, suor, dormir para de madrugada começar tudo de novo. Meu marido, como a maioria daqueles homens, chegava cansado e sujo de um dia inteiro no sol escaldante e a mulher também exausta, ainda tinha que preparar toda a comida, cuidar da roupa, da casa, dos filhos e aguentar o fedor de um marido que se banhava somente uma vez por semana.

Certamente não conseguirei dar conta de tantos fragmentos de histórias vividas e compartilhadas no espaço público da rua, dos detalhes das histórias que passaram por este ato amoroso e mágico de dimensões estéticas, das inúmeras pessoas que partilharam conosco das nossas e suas narrativas não-oficiais, silenciadas e apagadas pelas premissas de um patriarcado colonial capitalista e racional-científico. Histórias semelhantes às da minha avó.



Vestígio 60: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

#1 chora e ri em partes diferentes da história. No final me abraçou e só acenou com a cabeça um obrigado.

#2 pediu para parar a narrativa quase no final: “Não preciso ouvir mais nada”. Ficou a olhar-me e nos abraçamos longamente.

#3 confirma com a cabeça cada parte da história como se fosse a sua. Um discreto olhar que dizia a mim: “eu sei o que a sua avó passou... eu também passei”.

#4 “já sentiu como se estivesse mergulhado no outro?” Respondi com um pequeno gesto que sim. “É assim que me sinto agora. Mergulhado em você!”

#5 “queria ter o poder de fazer um feitiço”. Disse enquanto segurava as minhas mãos e eu as dela por um longo tempo.

#6 “sou promotor de justiça e tenho duas filhas, e fico pensando como protegê-las... quase todas as mulheres que conheço possuem alguma história dessas”.



Vestígio 61: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Em *Pedagogías de la Re-Existência: artistas indígenas e afrocolombianos* (2009), Adolfo Albán Achinte, professor colombiano dos estudos culturais latino-americanos, sugere que a colonialidade opera na cotidianidade por meio da regulação da segurança/equilíbrio e o medo de

perdê-las. O mito da Modernidade seria, justamente, a crença em um mundo ajustado em que o progresso e o êxito de um indivíduo ocorrem pela estabilidade, onde o fracasso levaria a perda das certezas instauradas e, conseqüentemente, o medo das dúvidas se impunha:

La pretensión de seguridad afincada en el poder de la razón como fundamento de toda explicación del mundo colonizó la cotidianidad del sujeto al punto de anclarlo en la imperiosa necesidad de alcanzar un nivel de estabilidad en diversos órdenes de la existencia: laboral, afectivo, económico, social y emocional. (Achinte, 2009: 448)

As narrativas que conformam nossas subjetividades estão marcadas pelo incentivo à segurança e ao êxito que uma vida equilibrada possa nos fornecer, buscando nas relações contratos de estabilidade. Ao mesmo tempo em que nos foi inculcado que a vida e as demandas das relações sociais, políticas, afetivas, econômicas, espirituais, sexuais, etárias etc. se dão por meio de uma linearidade, conforme conquistamos uma estabilidade como única possibilidade de vida, para sempre nessas relações o medo de perder o equilíbrio/segurança/estabilidade, fazendo com que fiquemos atrapalhados, e por vezes sem ação.

Queremos ser bem-sucedidos em nossos trabalhos, mas existe sempre o medo e a frustração de não atingirmos nossas metas de realização; desejo terminar a tese, mas nunca está à altura do que poderia ter sido se tivesse lido e estudado mais; preciso ter um companheiro pelo medo de ficar só ou ser estigmatizado pela sociedade; não quero ser mãe, mas como não ser e o que terei que enfrentar?... e muitas outras sensações e situações que vivenciamos cotidianamente e que nos impõem um dilema: viver uma vida estável, sem sobresaltos em uma realidade que se coloca com um contingente infável de diversidades e contradições.

Neste sentido, as narrativas se apresentam em um mundo unívoco, onde a felicidade resultaria do apagamento das contradições. Ora, ser estável é a condição para o bem-estar que impede e desqualifica o imprevisível, o inexato, o inacabado e o desvio. A história da minha avó, bem como as minhas narrativas sempre foram direcionadas para a busca de uma exatidão, por uma linearidade existencial que não considera o erro e, assim, é banido qualquer ação que legitime uma vida ou um desejo que não traga em seu bojo a vontade de estabilidade e de equilíbrio. O mágico e o fantástico - argumentados por Achinte - também constituem as minhas narrativas e as vidas de muitas pessoas, e se são excluídos, negados ou apagados, isto se dá pela ingerência da matriz de poder colonial que os associam à insegurança e à instabilidade do desconhecido:

Si la modernidad emancipó al sujeto de sus creencias, proponho entonces emanciparnos de la emancipación occidental para que lo telúrico construya sentidos, las emociones revoloteen sin límites pre-establecidos, la imaginaria

nos surque hasta las entrañas y lo enigmático se convierta en una posibilidad de asomarnos a formas otras de existir. (Achinte, 2009: 450)

Seguindo na esteira propositiva de Achinte, penso que devemos empreender um processo de desaprendizagem que consiste em uma emancipação do pensamento hegemônico racional da modernidade através da inclusão e da consideração dos medos e das incertezas como contranarrativas da estabilidade e do equilíbrio. Enfrentar os medos e trazê-los para dialogar em nossas histórias, como as contamos e compartilhamos, reverte a certeza das narrativas oficiais ocidentais, visto que as subjetividades subalternizadas ativam e interpelam a própria constituição de realidade imposta pelos discursos e representações institucionais hegemônicas e pelas histórias sabotadas de nossas próprias vidas, levadas a negarem os episódios de dores, violências, medos, falhas e desvios.

A estratégia de criar espaço de escuta para contranarrativas possibilita o acesso a lados ocultos da presunção estabilidade/equilíbrio que menospreza outras experiências de vida, inclusive, adjetivando as nossas crenças, rituais, conhecimentos ancestrais e mágicos, classificando e inferiorizando emoções, sentimentos, práticas e *epistemes*. As narrativas ocidentais dominantes colocaram em curso o propósito humanista de civilização, atuando por meio das colonialidades em diversos aspectos sociais, políticos e culturais, “*haciéndonos depositarios de la hegemonía de otros, que hicieron de nosotros su ‘otredad’*”. (Achinte, 2009: 451)



Vestígio 62: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Ao término das nossas histórias, durante o *Prato Feito ou PF*, quantos olhares, por um espaço-tempo estendido e não contabilizado do vivido, quantas narrativas similares de homens e mulheres reais - jovens, mais velhos, algumas com a idade da minha avó - compartilharam as suas histórias de vida, desejos, vontades, frustrações e violências - as mais diversas (psíquicas, físicas, emocionais, simbólicas), e as suas formas de conceber a vida. Um convívio que estava se dando em um pequeno ritual, em pleno espaço público, da reconfiguração das nossas existências narradas e compartilhadas: choramos e rimos juntos, conversamos, nos abraçamos, prometemos outros encontros, e alguns até se sucederam nas terças-feiras seguintes.



Vestígio 63: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

E eu via o mesmo acontecendo com a Andreia na outra ponta da escada. As violências e também as resistências e (re)existências - suas/nossas/de todos - ali escancaradas e abertamente em diálogo com uma possível desaprendizagem da estabilidade, para que o desconhecido, as incertezas e as contradições instaurem *possíveis* e, talvez, curas nos corpos.

À noite deitada na cama, pensava se minha vida teria sido diferente com o rapaz do cavalo e do aceno feito brisa. E ao pensar nisso, um castelo ingênuo se desmoronava com suas paredes de carinho, seu teto de afetos, suas janelas de cuidado, ilusões que nos contam os contos de fadas e nos fazem acreditar e teimam que algum encanto fará mudar, inesperadamente, tudo.

Lá no mais fundo, ela sempre soube que tudo isso era uma cantilena e que nunca teria, nem mesmo com os seus pais.

Cuidavam da gente como gado no pasto.... com gritos, murros e pontapés. Meu marido nunca me bateu, mas o desprezo, a falta de atenção e de serventia sexual também agride e cria feridas que não se curam.

Quando queria sexo, me procurava, poucas vezes, e quando o fazia, sentia-me como uma peneira que separa os grãos de café da sujeira. No restante do tempo, ele se masturbava na cama e ejaculava no colchão de palha, que eu teria que colocar ao sol na manhã seguinte ou trocar as palhas grudadas do gozo dele.

Se as potências de (re)vitalização que a arte evoca são coconstituintes das (re)invenções de existências, nisto residem os encontros/enfrentamentos de si com a coletividade, onde as histórias que narram nossas experiências e visões de mundo ativam modos de subjetivação. Nesta perspectiva, as narrativas silenciadas, soterradas e apagadas pelos discursos institucionais e representações hegemônicas necessitam ser recontadas e reinventadas.



Vestígio 64: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Ranjit Guha, historiador indiano e um dos precursores dos *Estudos Subalternos*¹², em *Las voces de la historia y otros estudios subalternos* (2002), argumenta que

escuchar, como sabemos, es una parte constitutiva del discurso. Escuchar significa estar abierto a algo y existencialmente predispuesto: uno se inclina ligeramente a un lado para escuchar. És por esta razón que el hecho de hablar y escuchar entre generaciones de mujeres resulta una condición de la solidaridad que sirve, a su vez, como una base para la crítica. (Guha, 2002: 27)

As diferenças políticas asseguradas pelo colonialismo e o capitalismo em parceria com as diferenças culturais localizadas nos mundos não-cristãos e não-ocidentais geraram processos de dominação das narrativas das histórias dxs colonizadx por meio das articulações entre as elites colonizadoras e as elites mestiças locais. O ato de fala e de escuta expõem as contradições inerentes à produção da história no espaço social. Ao indagar quem tem o direito ou elege o direito para definir quais os acontecimentos que podem se configurar como história, Guha coloca em questão a discriminação de certos valores e os critérios de seleção que contarão e se transformarão em oficialidade pelas narrativas escolhidas.

Para esta operação que determina o que deveria aparecer/desaparecer enquanto imagens, narrativas, artefatos culturais, crenças, cosmovisões, organizações sociais e políticas, e quem possui a autoridade para selecionar tais conteúdos e sua circulação, o autor chamará de “estatismo”, uma “ideologia para la cual la vida del Estado es central para la historia”, autorizando que “los valores dominantes del Estado determinen el criterio de lo que es histórico”. (Guha, 2002: 17)

O estudo da história como matéria de política para governar se dá desde as cidades-estados do Renascimento no séc. XV. Mesmo com as Monarquias Absolutistas, as Repúblicas e a ascensão da burguesia no controle do poder econômico, a relação Estado e história manteve-se intacta, na disposição dos conteúdos selecionados pelos manuais historiográficos, constituindo exclusões e gerando silenciamentos.

¹² Os *Estudos Subalternos*, grupo articulado no sudeste asiático, discute os métodos críticos e de oposição aos discursos históricos hegemônicos do Ocidente, mais precisamente, às versões surgidas e mantidas por uma historiografia oficial eurocentrada, tornando-se seminais para toda a produção teórica do Sul, no questionamento da tradição filosófica ocidental, particularmente, da Modernidade. Destaco Ranajit Guha, Shahid Amin, Partha Chatterjee, Gyan Prakash, Dipesh Chakrabarty, Sudipta Kaviraj, David Hardiman, David Arnold, Gyan Pandey, Gautam Bhadra, Gayatri Chakravorty Spivak, Edward Said, Sumit Sarkar, Susie Tharu, Touraj Atabaki, Ajay Skaria, Shail Mayaram, M.S.S Pandian, Qadri Ismail, Aamir Mufti, Kamran Asdar Ali e Lata Mani que contribuíram para a produção e circulação de pensamento crítico do Sul não global.

Como o vínculo entre “estatismo” e historiografia perdurou, a institucionalização dos estudos da história se fez por toda a Europa no séc. XIX, onde Guha destaca três aspectos: o primeiro deles seria a transformação da história como área de conhecimento, com conteúdos e programas próprios, integrando os sistemas acadêmicos que propiciaram a sua profissionalização, desenvolvendo ensino, pesquisa e publicações.

O segundo refere-se à ocupação de sua posição no espaço público, quando da utilização da história para a materialização dos valores hegemônicos entre os cidadãos e o Estado. Com o advento da tecnologia de imprensa, a publicação de narrativas históricas estabeleceu outras demandas no corpo social, por meio de uma diversidade de gêneros de literatura histórica, encontrando consumidores ávidos adaptados ao gosto burguês.

E em terceiro, essa diversa literatura histórica auxiliou na constituição de metodologias e investigações, possibilitando a criação de regras e cânones próprios à pesquisa da história. Assim, a partir destes três apontamentos, a institucionalização dos estudos da história assegurou uma posição estável para o “estatismo”, favorecendo a hegemonia dentro das disciplinas e discursos acadêmicos. E, a meu ver, deslocou para o âmbito do esquecimento e do desconhecido todas as demais narrativas - de homens e mulheres reais - que circulavam em contradições com a tríade do pensamento moderno: razão, progresso e história unitária.

Nesta perspectiva, a institucionalização da produção dos estudos de história versa somente sobre os sistemas de Estado e de governabilidade que, por sua vez e lógica, situam-se da linha do Equador para cima, no mundo do homem branco cishetero imperialista e colonizador. Isto não significa que dentro deste mesmo espaço geopolítico, que se configurou como Europa, não existam divergências e contradições: aliás são muitas as tensões políticas, econômicas e culturais existentes entre o norte e o sul europeu.

A falta de historiografias alternativas se dá no conluio entre os *Aparelhos Ideológicos de Estado*, o capitalismo e o colonialismo - através de um cotidiano arremessado em colonialidades (de poder, de gênero, de ser, de saber) -, impedindo que outras vozes sejam ouvidas e tenham espaço de escutas, para assim reescreverem, a partir de novos dispositivos narrativos complexos de realidades, narrativas múltiplas que se contraponham aos discursos unívocos e reducionistas oficiais.

Guha traça em um primeiro momento a crítica e a denúncia do aniquilamento de determinadas histórias e a sua conceitualização pelo Estado na fratura colonial/moderna, mas adverte que o passo seguinte necessita ser dado: reescrever a(s) história(s):

Una delas más importantes consecuencias del debate conseguiente será la de destruir la jerarquización que privilegia un conjunto particular de contradicciones principales, dominantes o centrales y considera la necesidad de resolverlas como prioritária o más urgente que la todas las demás. (2002: 30)

Historiografias que tragam desordens e incertezas para as narrativas oficiais e que criem - ao passo inclusive de uma instabilidade na cronologia linear, convocando o cíclico e o desconhecido - discursos, imagens e representações de vozes subalternizadas por suas posições sexuais, raciais, classistas, geográficas, espirituais, políticas, etárias, culturais etc. como a da minha avó e a da Sra. M. (nome fictício que dei a uma senhora da faixa etária da minha avó que encontrei durante *o Prato Feito ou PF*, e que aqui trago em um breve fragmento):

#7: olhou-me intensamente e por muito tempo antes de dizer algo. Exitou um pouco e caguejou algo quase inaudível: eu também casei a contragosto como a sua avó. Não queria casar. Queria estudar e viver a minha vida. Queria ser bióloga. Mas naquele tempo, na minha aldeia, uma mulher não tinha essa escolha. A família a comandava. Casei e meu esposo logo ficou doente. Passei a cuidar dele como se fosse um filho. Essa situação durou muitos anos... muitos... até ele morrer. Não tivemos filhos. Hoje não tenho parente próximo e vivo só.

Quase todos não gostavam e não gostam da minha avó na aldeia. Talvez fosse uma forma de pedir ajuda ou mesmo de viver a vida que pulsava nela.

Mas nunca fui mulher de ficar por baixo e se sentir inferior. Lutei como pude e por esse tempo, o irmão de meu marido começou a frequentar nossa casa. Ele era casado e morava na cidade, mas tinha negócios na zona rural. Claro que eu o conhecia, mas pouco. Era um homem charmoso, mulherengo como dizem, eu também sabia. Mas não pude deixar de ficar completamente seduzida por tudo que ele falava, por me olhar nos olhos, por me ver, por compartilhar comigo de coisas que outros nunca fariam. Apaixonei-me perdidamente por ele e, sempre acreditei, ou quis assim, que ele por mim. Vivemos uma história de amor de 20 anos, ou mais. Nessa altura, minha mente, por causa do Alzheimer, lembra-se de fatos que ela mesma seleciona aleatoriamente.

Foram anos que vivi para ele, que hostilizei o mundo pela minha situação, que maltratei e feri, principalmente, a minha filha. Acusada de filha daquela lá, onde os pais de suas amigas não queriam que suas filhas convivessem com putas e vagabundas. Como é fácil julgar a vida do outro. Mas eu não queria saber de nada, no meu egoísmo só desejava viver aquele amor, aquilo que eu sentia com tanta força e desejo.

Beatriz Sarlo, crítica literária e cultural, nascida na Argentina, argumenta que o “passado é sempre conflituoso”, dado que a memória e a história competem por espaços de legitimidade. Em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007), a autora evoca de uma forma similar com as elaboradas por Jodorowsky e Clark que, ao mesmo tempo em que a lembrança se faz presente, ela também se apodera deste mesmo presente, dando assim na emergência do ato de lembrar a reconfiguração, não do passado, mas do tempo que se faz presente e presença pela própria ação da memória.

Sarlo indica que a história pode se constituir por operações entre os mercados simbólicos do capitalismo e do colonialismo, a partir das mudanças dos objetos da história. Em uma das vertentes, a autora destaca que o estudo da história social e cultural passou a convocar narrativas que circulam pelas margens das sociedades modernas, “modificando a noção de sujeito e as hierarquias dos fatos, destacando os pormenores cotidianos articulados numa poética do detalhe e do concreto”. (2007: 11).

Já em outra se refere à linha da história que não se contenta em apenas narrar o que foi negligenciado e ocultado das narrativas, mas passa a acreditar em uma mudança de foco que se dá na aproximação dos atores sociais e da reconstituição das suas vidas. Isto se deu devido à assimilação - pelo universo intelectual e acadêmico - do uso do testemunho, da memória e da oralidade como métodos de comprovação das fontes e estudos, como aponta Sarlo:

Essas mudanças de perspectiva não poderiam ter acontecido sem uma variação das fontes: o lugar espetacular da história é reconhecido pela disciplina acadêmica, que, há muitas décadas, considera totalmente legítimas as fontes testemunhais orais (e, por instantes, dá a impressão de julgá-las mais “reveladoras”). (2007: 12).

Ora, o que me interessa aqui não é discutir a apropriação pela academia das experiências e estratégias que ultrapassam seus modelos e critérios científicos de validação, mas como esses novos métodos aceitos para a produção e estudo da história fazem circular a necessidade de escutas e falas de outras vozes, e como essas vozes criam legitimidade e inteligibilidade para as suas vidas. Inclusive, Sarlo destaca duas posições políticas, *a priori*, opostas, que tem provocado muitas discussões e estratégias - até mesmo de trocas colaborativas - sobre a ampliação das políticas de identificação e reconhecimento: a) uma gerando mercados para publicações e; b) a outra, criando espaços de reivindicação dos corpos e subjetividades fraturadas;



Vestígio 65: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

E aqui voltamos ao que Rolnik sugere no encontro entre arte e clínica, em que coloca a subjetividade em obra, da mesma forma com que a história, enquanto disciplina do conhecimento e dispositivo de poder de reinscrição das narrativas na criação de mundos, opera também sobre subjetividades em mutações, como argumenta Sarlo por meio da “guinada subjetiva” na produção da história: “vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se opóiam na visibilidade em que o ‘pessoal’ adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública”. (Sarlo, 2007: 21)

As colonialidades exercem seus poderes no cotidiano, onde as histórias evocadas pelo cisheterocapitalismo, de certo modo, ainda se impõem por meio das negociações entre os discursos das elites de cunho colonialista e as de cunho nacionalista. A primeira - a colonialista - necessitou ao longo do processo de colonização, de instituições que representassem os seus interesses, com admiradores e reprodutores na Colônia, através inclusive do incentivo ao poder - controlado - das elites locais mestiças. Por sua vez, as elites nacionalistas tentam dar conta de uma produção do espaço local, não global, trazendo histórias e narrativas que enalteçam o que poderia constituir a sua singularidade, fazendo com que, inclusive, obtivesse admiradores e escritores de outros lugares, muitos dos quais foram os próprios colonizadores.

As tensões ainda estão presentes entre as elites aqui expostas - nacionalistas e colonialistas - e em como a história continua a ser engendrada como produção unitária de verdade. Um breve esboço complexo de como a memória pessoal e as histórias culturais se dão em negociações que perpassam normatizações e hierarquias pelas esferas pública/privada, pelas formas que os afetos ocorrem, a maneira como se vive, no que se acredita etc. mostram como os conhecimentos e corpxs fundados em políticas e narrativas de autenticidade e totalidade originária podem ser enquadradas no que Boaventura Sousa Santos denomina de “pensamento abissal”.

O pensamento moderno ocidental consiste nas “distinções visíveis e invisíveis”. Santos em *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes* (2009) elucida que o pensamento abissal dividiu as realidades sociais: uma que se deu ao lado Norte da linha e a outra ao Sul da linha. Os que estão no Sul - de onde falo e circunscrevo a minha produção de vida - são tratados como inexistentes e tudo o que se produz neste espaço desaparece como realidade. O que torna mais irrisório nesta economia binária de mundo é que a invisibilidade dessas práticas de vida e de conhecimentos balizam a existência preponderante da outra, ao Norte.

A ciência moderna operou como centro provedor da própria noção de “verdade”, inclusive em detrimento de dois outros conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia. De qualquer forma, a ciência, a filosofia e a teologia ocidental estão na distinção, defendidas por Santos, como instâncias de poder visíveis do lado Norte da linha:

A sua visibilidade se assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam em nenhuma destas formas de conhecer. Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas da outra linha (mais ao do Sul). Eles desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro e do falso. Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica. (Santos, 2010: 25)

A rua do *Prato Feito ou PF* tornou-se um “consultório/divã a céu aberto”, tomada por conhecimentos que circulam por meio de crenças, magias, intuições, afetos e *eros*, para debochar tanto da abissalidade desta linha demarcatória do poder de saber entre o Norte/Sul, quanto de algumas diretrizes psicológicas e psicanalíticas que produzem e regulam corpxs, legitimadas pelos critérios de validação científica, com pitadas filosóficas ou até mesmo teológicas dominantes.

As persistentes “distinções visíveis e invisíveis” fazem nos crer que não possamos reinscrever nossas histórias e memórias, e que as violências e restrições sofridas pelos corpxs nas suas subjetividades em obra e fraturadas pelas diferenças coloniais/moderna sejam arremessadas

para o esquecimento ou circunscrevam somente à intimidade e à singularidade ontológico-existencial enquanto corpxs colonizadxs.



Vestígio 66: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Marisa Belausteguigoitia, pedagoga e teórica espanhola/mexicana dos estudos culturais latino-americanos com ênfase em gênero, raça e sexualidade, em *Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación* (2001: 230), inicia sua reflexão com algumas indagações, dentre as quais destaco: “Cómo podemos hablar la lengua de la modernidad? ¿Cómo se ocupa un espacio imaginário, subjetivo y lingüístico que traiga como consecuencia la articulación y demandas de disputas, en lenguajes apropiadas?” O corpx e a língua criam zonas de inscrição de sentidos. A atenção e a escuta dependem, em muitas ocasiões de interesses patriarcais e coloniais, da separação entre corpx e o que está sendo narrado, e em que língua essa história tem respaldo para proceder como “verdade”.

A autora salienta que no México, o racismo e o sexismo exercidos sobre as populações indígenas, principalmente no que se refere às mulheres indígenas no encontro com a legalidade e com a lei do Estado - e eu poderia expandir estas tensões para outros países sustentados por uma

relação capitalista e colonial - não se fazem na dominação da língua, mas antes na ausência de mediação, no abandono das línguas e dos corpys, do que deve ser ouvido ou falado. “La violencia epistémica presenta diferentes grados de ‘dilución’ de la voz de la otredad que van desde el secuestro y anulación de la voz, hasta la enmienda, alteración y traducción de la experiencia del otro.” (Belausteguigoitia, 2001: 237)

Afirmando que xs subalternxs e marginalizadxs não podem ser ouvidos ao mesmo tempo em que são vistos, explicita a imposição da tradução às subjetividades fraturadas pelo processo colonial/moderno, de um ventriloquismo inerente à constituição do *Outro*. Quem tem o direito de narrar? E como são apropriadas as narrativas e recontadas pelos discursos e representações dominantes na forja de imaginários que anulam, deslegitimam e desmembram as línguas dos corpys que são perjurados na linha mais ao Sul?

Gayatri Chackravorty Spivak, crítica e teórica indiana, também precursora dos *Estudos Subalternos*, em *Pode o Subalterno Falar?* (1985), argumenta sobre a violência epistêmica sofrida pelas mulheres indianas no contexto colonial, retirando delas a escuta das suas próprias vozes, emudecendo as suas palavras na representação de si e no reconhecimento pelo coletivo das experiências como sujeitxs representadxs: “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está mais ainda profundamente na obscuridade”. (2010: 67)

A violência epistêmica recae sobre as línguas, os corpys e as narrativas. A alteração de uma experiência ou mesmo a ausência de mediação produzem silenciamentos, e estes devem ser vistos e reconhecidos como testemunhos descontínuos e “deslenguados”, como efeitos na criação de mundos e sentidos. Spivak, ao falar da violência epistêmica - sublinhando o patriarcalismo desta operação -, expõe que o projeto de conhecimento pela modernidade se dá pela falta de mediação, promovendo silenciamentos que tornam os saberes e as formas de viver do *Outro*, em restos precários ou inexistentes:

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como *Outro*. Esse projeto é também obliteração assimétrica do rastro desse *Outro* em sua precária subjetividade. (Spivak, 2010:47)

Os silêncios e os rastros que compõem as subjetividades fraturadas se constroem, em muitas situações, pela diluição e eliminação do *Outro* nas traduções de suas experiências. Em um caso analisado por Belausteguigoitia acerca da fala de Ramona - representante na luta pelos direitos de mulheres indígenas mexicanas e pelas formas de resistências que estão sendo

desenvolvidas naquele contexto -, durante a sua participação no Congresso Indígena em 1996, teve seu discurso obliterado, no exato momento em que o setor de tradução do evento leu no lugar da tradução da sua fala um texto oficial sobre as mulheres indígenas, redigido por um homem, representante do governo local.



Vestígio 67: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Os devaneios, os rastros, descrever e reescrever as eliminações, as violências nas traduções, borrar e evidenciar os efeitos dos silêncios, devemos gritar os silêncios nas ruas, invadindo os espaços públicos, recontando as histórias e narrativas, legitimando novos agenciamentos e criação de sentidos e mundos. O silêncio é uma imposição do pensamento da modernidade - na tomada das línguas, corpxs, crenças, mitos, magias, conhecimentos para além da abissalidade e dos binarismos, sistemas filosóficos, políticos e culturais dxs subalternxs - para incendiar seu sentido de apropriação na regulação da segurança/equilíbrio/estabilidade. O “pensamento abissal” opera pelas condições de controle do inexato, do desvio e do inacabado que estão do outro lado da linha.

O silêncio acusa, primeiramente, um não direito à igualdade e às garantias de inclusão oferecidas pelas instituições democráticas da sociedade civil moderna. Na medida em que isto ocorre, não há representação e, tampouco, a escuta de histórias e da visibilidade de narrativas que (re)contam os efeitos que os silenciamentos produzem na construção de conhecimentos e

percepção de mundos. Ao serem diluídas as vozes, as múltiplas narrativas, os seus corpxs e línguas desaparecem na prerrogativa da necessidade de tradução, na interpelação feita pelo cisheterocapital colonial.

Grada Kilomba afirma em seu projeto de descolonização do conhecimento, que este significaria a criação de novas configurações entre conhecimento e poder. Em sua palestra-performance *Descolonizando o conhecimento* (2015), a escritora e artista negra interdisciplinar portuguesa, ao falar do uso da máscara que os senhores brancos infligiam nos africanxs escravizadx, para que estes não pudessem comer da cana de açúcar, cacau ou café, argumenta que tem na mudez e no medo o seu principal objetivo:

Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. (2015: 1)

O controle do que era dito pelo africanx escravizadx explicita algo que deve ser mantido em segredo: segredos sobre a escravidão, segredos sobre o colonialismo, segredos sobre o racismo... Ouvir xs colonizadx pressupõe entrar em contato com confrontações de verdades que pairam sobre o *Outro*, e esse medo apreensivo e recorrente coloca em questão muitas diretrizes, direitos, conquistas e categorias criadas e que balizam a civilização ocidental. Assim, todas as situações, histórias e verdades devem ficar submersas, escondidas, visto que desestabilizam o sistema normativo de vida e bem equilibrado do êxito conquistado por meio de um mundo estável, explicado e comprovado pela ciência e pela razão.

Quando eu falo, o que você escuta ou o que você não quer escutar?



Vestígio 68: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Como Guha o faz, Kilomba também sugere que existe um acordo de quem fala e de quem ouve, sendo que ouvir consiste em um ato de autorização para quem fala. A autora também segue as análises de Spivak, ao questionar o pertencimento de fala e de escuta, na medida em que só há a possibilidade de falar se a minha voz for ouvida e, para ser ouvida, necessita pertencer. Assim, o corpx, a língua, a fala dx subalternx e dx colonizadx não poderia ser ouvida, já que não pertence, pois é desapropriada, desumanizada, controlada, cortada, mutilada, traduzida.

Acerca do trabalho sobre a descolonização do conhecimento, e entendendo que a epistemologia não somente se dá na seara do como produzimos conhecimentos, mas também quem produz conhecimentos válidos e em quem acreditamos, Kilomba cita uma série de pequenas inserções que ouvimos diariamente e que tentam descaracterizar e neutralizar o espaço de produção de conhecimentos que questionam o processo de universalização pelas *epistemes* hegemônicas.

“Isso não é nada objetivo! Você tem que ser neutra... Se você quiser se tornar uma acadêmica, não pode ser pessoal. A ciência é universal, não subjetiva”. (Kilomba: 2015: 5) Tais comentários ilustram uma posição de hierarquia colonial e fundam a separação entre os conhecimentos que existem daqueles que não passam de opiniões infundadas e subjetivas, experiências que arremessam nossos discursos para as margens, para um silenciamento similar

aos das máscaras mencionadas por Kilomba, impedindo a construção do pertencimento do poder de fala e de escuta.

“A academia não é um lugar neutro, tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e de sabedoria, da ciência e erudição, mas também é um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a” (2015: 6). Sendo como tal, transforma todos os demais discursos que não colaboram para a manutenção da sua universal pretensão em autenticar as formas de conhecer em inapropriados, “deslenguados”, desconhecidos, desviados, fora do lugar. Como se me convidasse, insistentemente, a tomar o meu lugar, um lugar fora da academia, um lugar nas margens, no que seria de forma idílica “my tropic home”.

Como não pretendo refazer roteiros de identificação forçada feitos pelo sujeito branco e, tampouco, forçar-me a olhar como se estivesse no lugar delxs, presx e fadadx a essa ordem colonial, também desejo com minhas convivialidades e no encontro de histórias pessoais, reposicionar e trazer relatos de sexismos, racismos, violências e silenciamentos múltiplos que acontecem dentro dos espaços acadêmicos, institucionais, artísticos e culturais. “Eles revelam a inadequação desses espaços em se relacionar não só com a ‘condição pós-colonial’, mas também com os seus sujeitos, discursos, perspectivas, narrativas e conhecimentos - e estas deveriam ser as nossas preocupações”. (Kilomba: 2015: 8)

Aqui evoco uma pergunta - dentre tantas outras - sugerida por Rolnik em *Geopolíticas da Cafetinagem* (2006: 12) - como Paulo Freire, educador brasileiro, sempre o fez em sua proposta pedagógica, a da pergunta: “como reativar nos dias de hoje, a potência política inerente à ação artística, seu poder de instauração de *possíveis*?” E acrescento com uma questão minha: Como se faz um *corpux sem pregas* para as dimensões estéticas, mágicas e políticas da coletividade e de *possíveis* curas por uma arte do vivido?



Vestígio 69: Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

Meu filho não fala comigo até hoje. Nunca ninguém teve a confirmação de nada. Nunca ninguém viu nada. Nem eu mesma posso garantir que vivi tudo aquilo, durante anos, com meu Fusca 66, para cima e para baixo, em busca do que acreditava, do que me deixava viva.

Ao saber de sua morte, senti-me como se expirasse e nesse ato ficasse paralisada. Talvez tenha sido a única pessoa com a qual consegui ser eu mesma. Dei-me este presente, sabendo que colheria muito desprezo. Mas que se fodam todos!

Olho pelos olhos dela, enquanto minha mãe a penteia e passa creme em seu rosto enrugado. Minha mãe - a sua filha - que desejou não ter nascido para se ver como reflexo....

Uma pedagogia da escuta enunciada por Vilmer Villa e Ernell Villa, em *Donde llega uno, llega dos, llega três y llegan todos: el sentido de la pedagogización de la escucha en las comunidades negras del Caribe Seco colombiano* (2009), traça uma possibilidade que se mescla com as vivências no espaço público da rua pelo *Prato Feito ou PF*. Uma pedagogia em arte da escuta, onde *eros* convocado por hooks, em um ensino-aprendizagem que gera liberdade para estarmos atentos, em prontidão, disponíveis e sintonizados - sensorial e sensualmente - a todos os estímulos da vida cotidiana: ao criar, brincar, lutar, amar etc. coaduna-se com o que Rolnik propõe sobre a instauração de *possíveis*: a arte como campo de entrelaçamentos e encontros ativa políticas de subjetividades que

trabalham e operam na indagação sobre as crises entre as relações com a subjetividade e a criação cultural.

Como modo de produção de expressão e de pensamento, a arte tem a possibilidade de (re)inventar mundos *possíveis*. Ao ganharem corpxs nas apresentações artísticas, a arte faz desses *possíveis* o seu poder de contaminação e de transformação de que é portadora: “o mundo que está em obra por meio desta ação”. (Rolnik, 2006: 2). Por isso, uma pedagogia da escuta - defendida por Villa e Villa - deve indagar sobre a produção e controle das (re)elaborações e negociações sobre os nossos próprios corpxs, afetos, línguas, narrativas, capturados e privatizados pelo capitalismo, e como ainda separamos o corpx da mente:

Se trata de establecer la pregunta por el contexto, a través de las narrativas locales que dan cuenta del territorio, la espiritualidad, la seguridad alimentaria, los patrones de crianza, la botánica y la ritualidad de la vida que se expresa en un sentimiento hecho palabra, tradición y ánimo de vínculo entre las memorias de los ancestros en el lugar, en la acción y experiencia cotidianas de vivirla. (Villa e Villa, 2009: 359)

Os autores desafiam as violências epistêmicas que emudecem as narrativas em suas diversidades assumindo o território da memória como instância política, e assim, evocam que cada memória contém imagens que inauguram o ato e recriam, reinventam o *locus* e as subjetividades fraturadas em espaços de produção cultural. Aqui refiro-me a reconhecer que existe uma série de procedimentos e organizações sociais que não necessitam de validade científica pela ciência ou mesmo pelas verdades inverificáveis da filosofia ou da teologia hegemônicas ocidentais. Reconhecer que a magia, o desconhecido, o desvio e o inacabado são territórios desmembrados e deslinguados - fazem parte do cotidiano de diversos povos, inclusive, do meu cotidiano como descrevi acima - é uma estratégia para instaurar mundos *possíveis* na produção em arte e educação, para deslocar a arte dos compartimentos assegurados por domínios disciplinares que ainda tentam explicar - somente de maneira racional-científica - as dimensões estéticas do vivido.

Tampouco fazer das narrativas - encontros de memórias pessoais e histórias culturais - um plano de didatização destes conteúdos, transformando-os em matéria-prima ou objeto para interpretações distanciadas. Reduzir a experiência de autoconhecimento a formas terapêuticas baseadas somente por premissas da psicologia, psicanálise ou outra forma analítica da *psique* também contribui para sustentar a mesma busca por respaldo e validação científica.

Reconhecer que há magia, e nisto está implícito que circula comigo pelo cotidiano, como brasileiro, latino-americano, candomblecista, conhecimentos específicos e complexos que

envolvem uma totalidade vivida e desmedida de combate à neutralidade do corpo nos benzimentos, nos processos de curas por abraços, palavras, atos, rituais em línguas que não necessitam de tradução, porque os sons, as entonações e as melodias provocam deslocamentos nos corpos.

Minha *Yalorisá* (Mãe de Santo) Jaciara Ribeiro (*Oromin*) diz que as palavras fazem corpo e tomam corpo nas coisas que desejamos. A oralidade e as diversas visões de mundo não podem ser nomeadas apenas pelas seis línguas impostas no processo de colonização (português, espanhol, italiano, inglês, alemão, francês), onde o conhecimento se traduz e se organiza em procedimentos que mesclam o verdadeiro e o falso da ciência, com os conceitos e as categorias da filosofia e da teologia.

Os rituais, palavras ditas, sussurradas, devoradas, práticas de carinho e de afetos são coconstituintes das cenas, da minha vivência do desconhecido e do desvio, na minha produção artística e educacional. A magia enquanto conhecimento altamente complexo também recria e ativa modos de subjetivação pelas narrativas e pelos silêncios, onde tento aqui reescrever estes mesmos silenciamentos com uma “língua torta”. Redesenho rotas alternativas de escuta e fala das minhas colonialidades e, sobretudo, luto contra “o pensamento abissal”, ainda figurante e fortalecido pelo neoliberalismo, que encontra estratégias para deslegitimar as minhas experiências do outro lado da linha, mais ao Sul.

Assim, opto por trazer à coletividade e ao espaço público o *Prato Feito ou PF*, entendendo que os processos passam por uma hierarquia entre classes, raças, identidades sexuais, nacionalidades, faixas etárias etc., e também por políticas que normatizam e controlam os afetos e o que compreendemos por cura. Desta forma, o Estado e as suas instituições, conjuntamente com o capitalismo financeiro e global, cooptam e incentivam através do consumo de diferentes forças e formas de vidas - inclusive as alternativas - a promoção de sua hegemonia e contínuas tentativas de homogeneização de práticas dissidentes e reivindicatórias.



Vestígio 70. Prato Feito ou PF (Coimbra, março/2016)

A cura se dá em diferentes frentes e formas de concebê-la. Não pode ser somente privilégio da ciência - por meio mais evidente da medicina - e muito menos da filosofia ou da teologia. Cada agrupamento encontra formas de curar-se e, sobretudo, quais as dimensões da cura: a escuta, a fala, o abraço, o cozinhar, um ritual de plantio, uma celebração, uma oferenda à natureza, um chá... são tantas as formas de curas e de constituições de *psiques*, *corpux* e modos de subjetivação. A cura não é propriedade e aquisição do pensamento moderno e das suas prerrogativas que entendem o curar com sanar o mal, a parte enferma, erradicar a doença do *corpux*.

Para Jodorowsky, o ato mágico que indica em uma sessão de psicomagia, diz respeito, primeiro, ao acordo com a pessoa que o procura para que esta se comprometa a realizar um ato em seu *corpux*, prescrito por ele a partir de uma análise rigorosa de vários aspectos. Após a realização, a pessoa deverá relatar como se deu o ato e enviar este registro por carta. O fundamental aqui é indagar o porquê da realização de um ato que deve passar pelo *corpux*. Mas, antes de pensar propriamente o ato psicomágico, o autor reflete sobre como um objeto, uma

palavra, uma obra de arte no que tange o seu poder de afetar as dimensões da vida de quem a contempla ou profere:

O público descubriría cuál puede ser el poder benéfico o maléfico de una obra de arte. Un objeto tan cargado de energía afecta directamente al organismo de quien lo contempla. Aunque en sí misma la experiencia fue desagradable, tuvo la virtud de hacerme reflexionar. Me preguntaba donde estaría el artista bienhechor; el mago bueno cuyas obras estuvieran cargadas de una fuerza positiva tan grande que llevara al éxtasis al espectador. Es un principio del que me he servido después en psicomagia. (2004: 61)

De acordo com Jodorowsky, as tradicionais formas de análise tentam decifrar e interpretar as mensagens do inconsciente por linguagem corrente, a do consciente, enquanto que a psicomagia trabalha de forma inversa: envia mensagens para o inconsciente utilizando de linguagem simbólica, dando ao inconsciente possibilidades de decifração a partir de informações enviadas pelo consciente. A cura é um ato e como tal inaugura o presente, a retomada de si na relação com o coletivo. Em diversas culturas, o poder da língua, dos objetos, das palavras tem a força de realização, e essa mesma força produz efeitos e redimensionamentos corporais e da vida.

Acerca do ato psicomágico, Jodorowsky comenta que

no estaba dispuesto a convertirme en director espiritual de nadie, a inmiscuirme en la existencia de los demás. Entonces se me ocurrió una idea: para que las tomas de conciencia fueran eficaces, yo debía hacer actuar al otro, inducirle a cometer un acto muy preciso, sin por ello asumir la tutela ni el papel de guía respecto a la totalidad de la vida de esa persona. Así nació el acto psicomágico. (2004: 83)

Percebe-se, sobretudo, uma coresponsabilidade que ambos assumem no encontro. Essa copresença ética é sublinhada pelo próprio autor no cuidadoso trabalho de escuta e na mediação do contato em um largo trabalho espiritual e de autoconhecimento. O ato psicomágico arremessa a cura para um posicionamento ético que se cumpre na medida em que o desejo o leva até ela: “no ato imanente nós não percebemos o limite temporal.” (Clark, 1965: 4). As curas do *Prato Feito ou PF* são atos coletivos de coresponsabilidades e reinscrição na instauração de outros sentidos de mundos *possíveis*, porque não cabem mais na boca, na língua e no corpo tantos desejos, dizeres, vozes, formas de (re)existir, resistir e viver.

E encerro com o último trecho da narrativa da minha avó, compartilhada em plena rua, onde o esquecimento, a ausência, a covardia de olhar nos olhos, de alguma forma, se reconfiguraram em línguas tortas e potentes, não somente pela denúncia, mas principalmente, pela necessidade de reconstrução e reinscrição das nossas histórias e de *possíveis* curas suscitadas por essas reescritas na coresponsabilidade ética de criação de dimensões estéticas na vida.

Já não ando e quem cuida de mim é o meu marido e a filha que tanto desprezei. No meu mundo secreto, onde crio sua própria narrativa, todos revivem e morrem a todo o momento.

Meu avô, por sua vez, é o próprio esquecimento e disso faz agressão, ameaçando-a, xingando-a, como que a dissesse: olha, eu sei tudo o que você fez, agora me aguenta. Mas ele sempre soube e na sua ausência e covardia, nunca desejou de fato me olhar nos olhos.

4.2. Arquivos e vestígios – Prato Feito ou PF

Como mencionado anteriormente, a convivialidade performática *Prato Feito ou PF* ocorreu no I Festival Feminista do Porto, do qual tenho poucos arquivos em imagens. E, depois revisitada, digo isto na medida em que não me interessa a repetição da ação e, sim, sempre procuro outras negociações em como e de que maneira se dará o ato em novo espaço, pelas questões pertinentes à sua própria produção.

Assim, o *Movimento Sem Prega* em março de 2016, em decorrência do Dia Internacional da Mulher apresentou o *Prato Feito ou PF* nas Escadas Monumentais, em Coimbra, todas as terças-feiras. Os registros apresentados ao longo da análise - fotos - pertencem a esta fase de experimentações e conhecimentos instaurados, e também podem ser encontrados juntamente com o vídeo no site: www.movimentosemprega.com

Além disso, estão inseridos nestes vestígios os sistemas de divulgação da ação performática, em ficha técnica e sinopse, bem como as suas andanças em eventos de caráter acadêmico, quando da sua apresentação enquanto dispositivo teórico/prático no II Colóquio Internacional de Estudos Feministas/Estudos de Gênero/Estudos sobre as Mulheres da Universidade de Coimbra, em outubro de 2016, exato um ano após a sua primeira realização.

Sinopse

O ato de contar histórias. Histórias de violência e agressão narradas às escondidas ou esquecidas em nossas memórias. Todxs temos essas histórias em nossas vidas, em nossas famílias, em nossa casa, trabalho... Em um *menu* repleto de narrativas, sentamos à esplanada e levamos para as ruas as nossas histórias que se cruzam com as suas, criando uma rede de compartilhamentos para que nunca mais se repitam.

Ficha Técnica:

Criação: André Rosa, Andreia Morado, Daniela Proença e Pedro Vaz.

Performers: André Rosa e Andreia Morado

Fotos: Cristiane Werlang e Daniela Proença

Captura de Imagens: Crsitiane Werlang



Vestígio 71: Prato Feito ou PF (Porto, outubro/2015)

2nd International Colloquium of MA and PhD students and
in Feminist Studies / Gender Studies / Women's Studies

"We must all be feminists" | Feminism takes up space

Certificate

This is to certify that **André Luís Rosa** participated in the International Colloquium of MA and PhD students in Feminist Studies / Gender Studies / Women's Studies "We must all be feminists". *Feminism takes up space*, which was coorganized by the Centre for Social Studies and the Faculty of Arts and Humanities of the University of Coimbra, and was held on October 21st, 2016 at the University of Coimbra, Portugal, having presented the communication *Regurgitando subalternidades e silenciamentos na ação performativa Prato Feito*.

Coimbra, October 21, 2016
For the Organizing Committee,


ces
Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Universidade de Coimbra

Catarina Martins
(CES/FLUC)

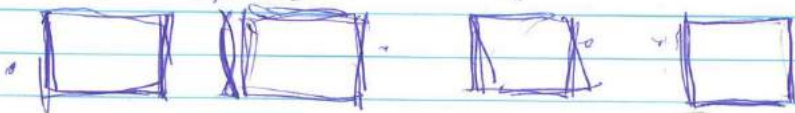
Org: Doctoral Programme in Feminist Studies (CES/FLUC)

Vestígio 72: Participação no II Colóquio *Internacional de Estudos Feministas/Estudos de Género/Estudos sobre as Mulheres*. Apresentação Oral: "Regurgitando subalternidades e silenciamentos na ação performativa Prato Feito". (Coimbra, outubro/2016)

1/1



4 - duplas } pratos de todo coberto
- pratos brancos
- pratos
- pratos



4 mesas ✓

8 cadeiras ✓

4 menus e as histórias (livro)

individual - uma pessoa de cada vez (reservas)

três e/ou histórias } pode ser uma história no computador
contas ou um objeto que possa
computador

7 histórias

tempo 1/2h cada

7-1630

10h - 14h

16h - 20h

histórias

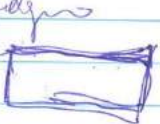
27/10

1 dia = manhã | tarde | noite

branco



Resto
papel / lapiseira



restauração

restauração

restauração
restauração

tilibra

Vestígio 73: Anotações do artista André Rosa durante a preparação do Prato Feito ou PF (Coimbra, setembro/2015)

5

Tran(S)arau

do pulso à virilha e os arquivos em convivialidades

Bicha, preta, pobre, vadia, degenerada
Infectando a sua mente branca e civilizada
Cagando pra cultura, passando a merda na cara
Vomitando seus valores, sua louca afetada!
Bixa, preta, pobre, vadia, degenerada
Que se foda o trabalho, eu não vou me escravizar
Pra ficar pagando conta e poder participar
Dessa vidinha medíocre de consumo e modinha
Tomar uma cervejinha e me vangloriar
Da liberdade que eu tenho de poder me conformar.
(Anarkofunk, em *Bicha Pobre*, 2015) ¹³

O *Tran(S)arau* caracteriza-se como um espaço aglutinador de diferentes proposições estéticas - entre o *ao vivo* e o tecnologicamente mediado - reunindo suportes e plataformas de trabalho diversificadas para a circulação da produção em performance, dentre as quais se destacam e se mesclam: a performance *ao vivo*, a vídeoperformance, a fotoperformance e as performances sonoras.

Compartilho um trecho das minhas ideias embrionárias enviadas aos locais em que a atividade ocorreu, na tentativa de negociar as demandas impostas à produção de um espaço em que as multiplicidades de corpxs e formas de viver ativam modos muito diversos e plurais de subjetivação, e ao lidar com essas flexíveis identidades, formas complexas e alternativas de constituir os seus inventários são suscitadas.

O *Tran(S)arau* como parte integrante da minha pesquisa de doutoramento em Estudos Artísticos na Unversidade de Coimbra propiciaria a invenção de um espaço de apresentações de produções culturais e conceituais que mobilizam e problematizam as sexualidades dissidentes e suas interrelações com as subjetividades e as representações.

A dinâmica do sarau tem por princípio ser um local de passagem e de aglutinação, onde os encontros, pensamentos e ideias se fazem corpxs em ações. Desejo que aliado a isto,

¹³ Letra parcial da música *Bicha Pobre* do Anarkofunk, acessado em 10 de maio de 2016, em: <http://www.vagalume.com.br/anarcofunk/bixa-pobre.html#ixzz3d9RAIGB9>

transpasse por este espaço de acolhimento e atividades, reflexões acerca das teorias e práticas artísticas dissidentes, no que concerne aos deslocamentos e trânsitos que operam nas constituições das identidades de gêneros entrelaçadas pelas colonialidades.

As dissidências sexuais possibilitam ampliar as multiplicidades das representações e fazem com que novas epistemologias possam emergir de um transbordamento dos excessos, sendo estes, as formas da sua própria condição e potência subversiva de vida. Um espaço onde performances, esquetes, músicas, vídeos, debates, leituras, fotografias, danças, rituais possam ocorrer e se misturarem em uma orgia de estéticas e de conhecimentos.

Organizado e promovido pelo *Movimento Sem Prega*, e por se configurar como um espaço nômade de criação cultural - podendo ser realizado em qualquer espaço que o abrigue - o *Tran(S)arau* aconteceu em duas edições, ambas em Coimbra, em espaços diferenciados.

A primeira edição se deu no Ateneu de Coimbra, em 29 de outubro de 2015 e teve como mote: *Tran(S)arau: um desfile de nossas aberrações*. Uma curiosidade se faz notar na escolha do Ateneu, o que gerou algumas reflexões que apontarei ao longo do capítulo. O Ateneu é um espaço de grande importância em Coimbra, pois representa o combate às formas repressivas e forças totalitárias durante a ditadura portuguesa, que caiu em 25 de Abril de 1974. De orientação comunista, os seus membros - vale ressaltar que estes são de várias gerações - e as atividades sociais e culturais que ali se dão, acontecem sob a égide de um pensamento político definido por uma esquerda marxista tradicional.

Digo curiosidade, pois o responsável pelo setor cultural do Ateneu, ao aceitar a proposta do *Tran(S)arau*, não deve ter se dado conta sobre quais corpxs - *ao vivo* e em virtualidades - transitariam por ali. Assim, a poucos minutos do início do evento, ao ver os vídeos, fotos e subjetividades disformes das requeridas pela cisheteronorma desfilando pelo Ateneu, o responsável pela “promoção de atividades culturais” deu-me uma pequena indicação: nenhuma imagem do *Tran(S)arau* poderia ser associada ao Ateneu e veiculada em quaisquer redes sociais.

É evidente que compreendi a indicação, pois tanto a esquerda tradicional como a direita conservadora fundamentam o seu projeto social no enaltecimento de uma política identitária, condição que gera uma subjetividade unívoca e fixa. Trago isto, pois justamente torna-se pertinente questionar as diretrizes assumidas pelos espaços que agregam e fomentam atividades culturais, possuindo a prerrogativa de determinarem a circulação de artefatos, acervos e

documentação, e em como esses arquivos operam em torno de práticas artísticas que emergem das articulações entre o poético e o político.

Nesta edição tivemos os seguintes artistas e trabalhos como mostra a ficha técnica e o cartaz da convocatória e, a seguir, o da divulgação do resultado da curadoria.

1ª edição - Um desfile de nossas aberrações (Coimbra)

Ficha Técnica:

Criação: André Rosa.

Ações ao vivo: André Rosa, Daniela Proença, Pedro Vaz, Priscilla Davanzo e Stefani Duvet.

Ações em vídeo: Dani Barsoumian, Duo Stranglo Scope, Goghi&Gochi, Jeferson Skorupski e Jorge Alencar.

Fotos: Cláudia Lobo

Captação de Imagens: Cláudia Lobo.

Tran(S)arau

um desfile de nossas aberrações

Um interstício translocal de encontros e pensamentos, abordagens artísticas e debates, para reflexões acerca das teorias e práticas *cuir*, acopladas por biotecnologias e ações *decoloniais*, nos deslocamentos que os conceitos operam nas constituições de corpos (trans)ficcionados por sexualidades dissidentes, raça e colonialidade.

Artefatos culturais, artísticos e performativos, com suas múltiplas (re)apresentações, fazem com que novas epistemologias possam emergir de um transbordamento dos nossos excessos e monstrosidades, como potência subversiva de vida. Um espaço artístico onde performances, esquetes, músicas, vídeos, debates, leituras e o que vier...possam ocorrer livremente e, se constituam em contrafluxos disruptivos e disjuntivos, numa investigação e experimentação radical, no escancaramento de todos os formatos estéticos e conceituais.

CONVOCATÓRIA

Venham participar deste encontro, todos aqueles que queiram e desejam, através de seu corpo em ação, arregaçar-se para novas possibilidades de vida e arte. Para isso, envie-nos sua proposta até dia 26/10/2015, para o email: movimentoemprega@gmail.com, com uma breve sinopse da ação, materiais e recursos necessários (não dispomos de muitos materiais, somente microfone, som e datashow) e, um breve CV. No dia seguinte, contataremos os participantes selecionados para o evento.

Realização:



Apoio:



29 de outubro de 2015

Ateneu de Coimbra

Rua do Cabido, nº 8, Coimbra

(próximo a Sé Velha)

às 22h.

Informações: <https://www.facebook.com/movimentoemprega?fref=ts>

<http://www.ateneudecoimbra.pt/>

Vestígio 74: Convocatória para o Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, setembro/2015)

TRAN(S)ARAU

um desfile de nossas aberrações...

AÇÕES AO VIVO

André Rosa
Andreia Morado
Daniela Proença
Doroti Martz
Manuela Miranda
Pedro Vaz
Priscilla Davanzo
Stefani Duvet

AÇÕES EM VÍDEO

Dani Barsoumian
Duo Stranglo Scope
Goghi&Goghi
Jefferson Skorupski
Jorge Alencar

DATA

29.OUT.201 - 22h00

ATENEU DE COIMBRA

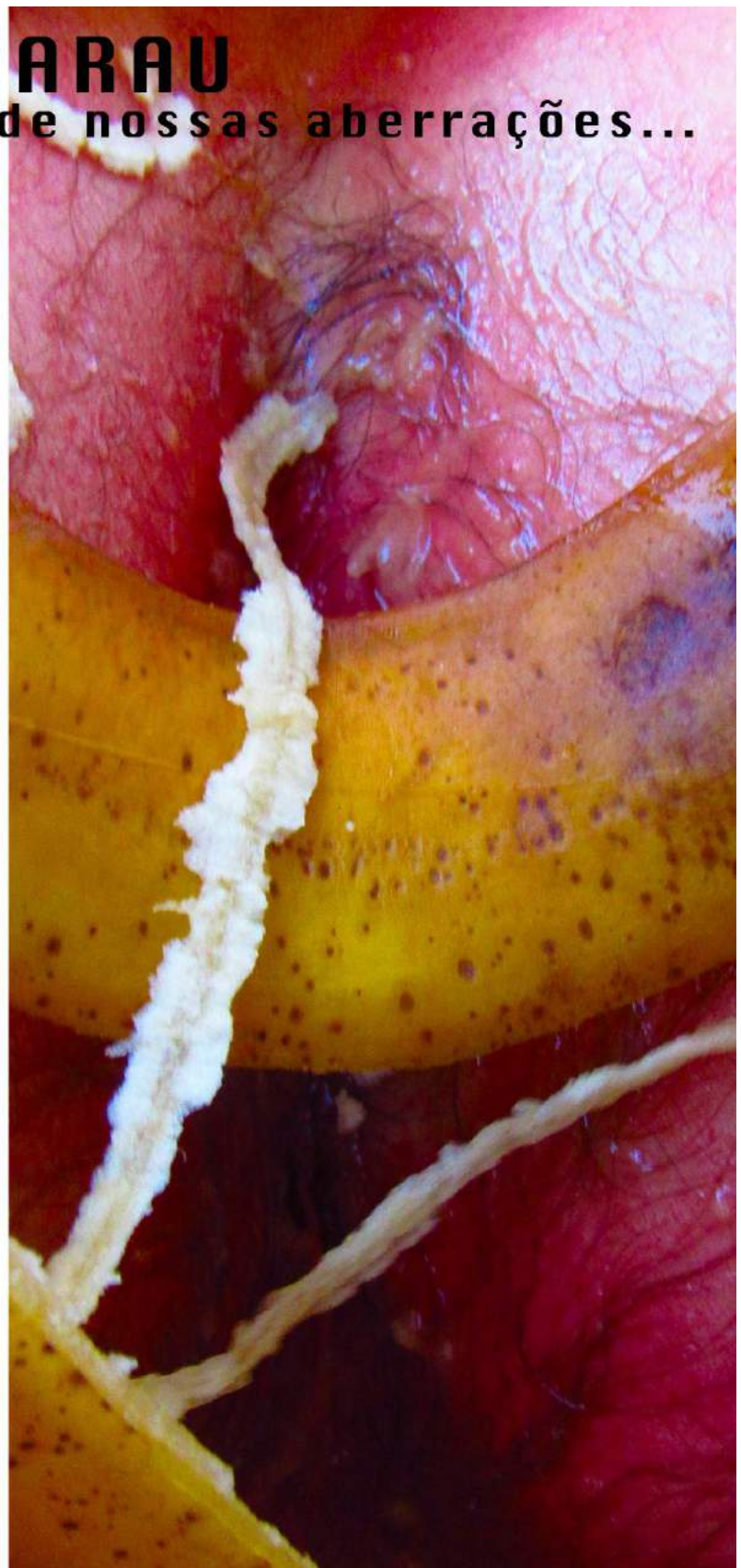
Rua do Cabido, nº 8 -
Coimbra -
(próximo à Sé Velha)

Entrada Gratuita

REALIZAÇÃO

**MOVIMENTO SEM PREGA
(MSP)**

APOIO



Vestígio 75: Cartaz de divulgação do Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015)

A segunda edição se deu na Real República Prá-kys-Tão, em 26 de maio de 2016, com a seguinte denominação: *Tran(S)arau: do pulso à virilha* (aliás, é como nomeio este capítulo) e trouxe outras apreensões dos trabalhos e proposições que circularam pelos variados ambientes da Casa da Nau - como também é conhecido o edifício do séc. XV - uma das 28 Repúblicas existentes atualmente em Coimbra.

A República Prá-Kys-Tão tem em seu histórico a produção de eventos culturais acessíveis à comunidade e com interesse em promoção de debates que envolvam questões políticas, sociais e poéticas. Esta configuração associada, de um lado, com a nossa organização e desejo que o *Tran(S)arau* acontecesse e, do outro, com a acolhida do que este evento possibilita em discussões e experiências pelos membros desta República propiciou um momento muito especial e, se assim o adjetivo, é porque a potência deste encontro e desta proposição sempre foi, e ainda é, a do compartilhamento de experiências de dimensões estéticas e de vida, e como isso gera pequenos e sutis deslocamentos de nossas percepções e sentidos na criação de mundos.

Levanto aqui outra questão, também abordada ao longo desta reflexão. Tanto na primeira edição como na segunda, os trabalhos e os artistas foram selecionados através de uma convocatória pública e uma curadoria que se formou para a análise das propostas. Na primeira edição, a curadoria foi composta pelos membros do próprio *Movimento Sem Prega*, já que tínhamos pouco tempo, espaço e apoio. Na segunda edição, compomos uma curadoria que teve como representantes, um membro do *Movimento Sem Prega* (André Rosa, eu) e um membro externo (Priscila Davanzo - artista da performance e da *body art*).

Posto isto, cabe-me questionar se os procedimentos adotados para a convocatória e seleção dos artistas e trabalhos enviados de diferentes países e contextos - majoritariamente da América Latina - não recaíram nas mesmas premissas que homogeneizam as diferenças e potências dos artefatos/eventos impostas em editais, apoios institucionais, convênios, curatorias de museus, galerias... e que exercem e determinam quais corpxs e acontecimentos podem e devem circular como produção performática.

O que questiono aqui é a urgência de se pensar em alternativas que consideram as estruturas de poder eminentes nas instituições, através das seleções e curatorias e que, de certa forma, posso ter repetido, replicando por meio de procedimentos adotados, as mesmas diretrizes que, em um primeiro momento, se mostram totalmente “transparentes” e de acesso igualitário.

A dimensão da seleção é um ponto crucial que discutirei neste capítulo, quando falarei da possível cooptação da performance pelo neoliberalismo e como suas produções transitam entre o centro e a periferia dos mercados de arte, constituindo valores de trocas na coerência das coleções e escolhas dos curadores, por meio de editais que não asseguram equiparidade para a participação efetiva de qualquer proposta ou que garanta que determinados corpxs - principalmente os que são racializadxs e sexualizadxs pelas colonialidades - circulem “livremente” e recebam apoios públicos e institucionais.

Nesta segunda edição tivemos uma procura maior para a participação e muitos materiais enviados - em diferentes plataformas de trabalho - de diversas localidades (Brasil, Argentina, México, Portugal, África do Sul, Peru, EUA), conforme mostra a ficha técnica e os cartazes de convocatória e da divulgação do evento, com o resultado da curadoria.

2ª edição – do Pulso à Virilha (Coimbra)

Ficha Técnica:

Criação: André Rosa.

Ações em vídeo:

Eliete Mejorado e Bruno Verner - *O Guarani*

Gislaine Costa (Gyza) - *Pelelícula*

Jefferson Skoruski - *Homo Interfector*

Kamilla Dantas - *El cuerpo de la bruja*

Priscilla Davanzo e Clement Shimizu – *Beijo*

Solange Bonfil - *Kurwa*

Tales Frey - *Por favor, Não tocar*

Ações ao vivo:

Michell Barros

Andreia Morado

Joana Salgado

Railson Gomes Almeida

António Oliveira e Ricardo Cocchi

Corpxs rebolarão ao som dx DJ Morena Tropicana

Fotos: Daniela Proença

Captação de Imagens: Andreia Morado

TRAN(S)ARAU - do pulso à virilha 2a Edição



Um translocal de encontros e pensamentos, abordagens artísticas e debates, para reflexões acerca das teorias e práticas que operam nas constituições de corpos (trans)ficcionados por sexualidades dissidentes, raças e colonialidades. Um espaço informal e criativo onde performances, esquetes, músicas, vídeos, leituras, fotos... podem ocorrer livremente numa experimentação radical, pelo escancaramento de todos os formatos estéticos e conceituais.

CONVOCATÓRIA

O Movimento Sem Prega convida a todxs xs interessadxs em participar neste encontro: envia-nos a tua proposta 30 de Abril de 2016, com descrição da acção (incluindo materiais e recursos necessários) e um breve CV para o e-mail movimentosemprega@gmail.com, colocando no campo Assunto: NOME DA AÇÃO - TRAN(S)ARAU 2.

O evento ocorrerá dia 26 de Maio, às 22h, na PRA KYS TÃO, em Coimbra/Portugal.
Curadoria: André Rosa e Priscilla Davanzo.

Para mais informações:

www.facebook.com/movimentosemprega

movimentosemprega@gmail.com

+351 915 479 295

Vestígio 76: Convocatória para o Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, abril/2016)

TRAN(S)ARAU do pulso à virilha (2a Edição)



AÇÕES EM VÍDEO

Richard Melo e Dodi Leal - Trans*Teatro
Eliete Mejorado e Bruno Verner - O Guarani
Gislaine Costa (Gyza) - Pelelícula
Jefferson Skoruspki - Homo Interfeactor
Kamilla Dantas - El cuerpo de la bruja
Priscilla Davanzo e Clement Shimizu - Beijo
Solange Bonfil - Kurwa
Tales Frey - Por favor, Não tocar
André Rosa - Gatilho#2

Corpxs rebolarão ao som dx
DJ MORENA TROPICANA

26 de maio de 2016 - 22h às 02h
PRÁ KYS TÃO - Rua das Esteirinhas, 2, 1
Coimbra (próximo à Sé Velha)

AÇÕES AO VIVO

Michell Barros
Andreia Morado
Joana Salgado
Railson Gomes Almeida
António Oliveira,
Riccardo Cocchi e Ítalo Papi
André Rosa

REALIZAÇÃO

Movimento Sem Prega
www.movimentosemprega.com
www.facebook.com/movimentosemprega

APOIO

PRÁ KYS TÃO - Organização Comunitária

IMPORTANTE

Como pensamos em um espaço de trocas e partilhas, o MSP pede que tragam bebidas e/ou petiscos para uma confraternização saborosa.

Neste capítulo tento pensar, a partir das duas edições do *Tran(S)arau*, a contribuição deste evento como produtor, circulador e ativador de arquivos e repertórios de formas diferenciadas de conhecimentos, por meio das convivialidades performáticas, sejam elas *ao vivo* e/ou mediadas por tecnologias.

A questão do *ao vivo* e do virtual - já discutidas no capítulo 1: *Desire Borders* - suscita outra que se refere aos arquivos e aos repertórios em performance. Em uma arte de tamanha efemeridade, onde sua ontologia foi forjada pelo seu poder de desaparecimento, como ficam a documentação, o registro e as práticas de arquivo para as histórias da performance? De que maneira podemos (re)organizar os conhecimentos decorrentes de uma política de inventários na reativação da experiência vivida de um repertório fundado em articulações entre o político e o poético, na potência que este reativar realoca os arquivos na produção de teorias e práticas críticas em arte?

Parece-me que, justamente, nos arquivos e repertórios das convivialidades podemos expandir o *corpus* teórico e prático para repensar e reativar as dimensões estéticas e de vida, reescrevendo assim, as histórias das performances em contextos diversificados, através do contágio com formas de conhecimentos plurais - e não mais somente sob o jugo de uma história linear e oficial das artes - nas relações que estes arquivos e repertórios possibilitam naqueles que o acessam e no próprio ato de inventariar as práticas artísticas.

Como já assinali no capítulo *Abertura(S)*, faço referência a *performance* e critico um tempo/espço dado ainda pela história narrada destas práticas artísticas pelo prisma do pensamento hegemônico ocidental (dinâmicas dadas principalmente entre a Europa Ocidental e os EUA), determinando sua nomenclatura, circunscrições conceituais e os espaços de poder de sua existência e atuação, legitimadas pelo respaldo acadêmico, artístico e investigativo.

Com a proliferação das diversas facetas que a arte da performance ganhou ao longo das últimas cinco décadas é imprescindível discutir os processos de cooptações das formas alternativas de construção, relações de conhecimentos e visões de mundo que os múltiplos acontecimentos/ações/performances requerem e dinamizam, ativando modos de subjetivação e memórias culturais que o neoliberalismo - a versão do atual capitalismo financeiro - ao invés de rechaçá-las ou bani-las, fomentou justamente na diversidade, uma forma de apropriação e expansão.

Em princípio, como práticas periféricas e subversivas, a performance começou a se deslocar para o centro - em direção à norma talvez - ditada pelos mercados culturais globais. Assim, como repensar as condições da arte performática como espaço de transgressão das normas estabelecidas por esse mesmo mercado que a seduziu?

Ao aceitar, hoje em dia, a pulverização das contraculturas que se fizeram nas décadas de 1960 e 1970, como escapar à transformação das ações artísticas e das políticas de subjetividades em valores de troca e de acesso ao “capitalismo cultural”¹⁴ global? Como o *Tran(S)arau* - enquanto evento que se dispôs a ser um local festivo e contestatório - opera nestas transações e transições, por meio do desfile de arquivos e repertórios em performance? Há como fugir da prevaricação com o mercado institucionalizado de arte?



Vestígio 78: *Tran(S)arau* – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

¹⁴ As noções de “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, a partir dos anos de 1990, têm suas proposições nos trabalhos de Gilles Deleuze e Felix Guattari (*Capitalismo e Esquizofrenia*), de Michel Foucault (sobre o nascimento do *biopoder*) e nos conceitos de *império* e *multidão*, elaborados por Michael Hardt e Antonio Negri. Compreendido como uma fase posterior ao capitalismo mercantil e industrial, as mudanças sócio-econômicas provocadas pelas tecnologias da comunicação, com destaque para as digitais (como exemplo, a *internet*), tem transformado o modo de produção, a natureza do trabalho e, principalmente, o consumo de conhecimento e informação como principais fontes de geração de valor.



Vestígio 79: *Tran(S)arau* – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015)

5.1. Dos arquivos e vestígios: *Tran(S)arau* em práticas de repertórios

Em seu conhecido texto, *A performatividade da documentação em performance* (2006), Philip Auslander, pesquisador norte-americano de performance, música, multimídias e tecnologias, levanta algumas questões pertinentes acerca da documentação destas práticas artísticas, propondo uma diferença a partir de duas ações muito difundidas por uma história “oficial” da performance: *Shoot* (1971) de Chirs Burden, em que o artista pediu a um amigo que lhe desse um tiro dentro da galeria, e *Le Saut dans le Vide* (1960) de Yes Klein, onde mostra o artista saltando de uma janela do segundo andar para a rua, sem rede de proteção. Essas duas ações são o ponto de partida para Auslander referir que existiriam duas categorias para a documentação de performance: a documental e a teatral.



Vestígio 80: Shoot, Chirs Burden (1971)



Vestígio 81: Le Saut dans le Vide, Yves Klein (1960)

O autor salienta que a foto montada do salto de Yves Klein estaria inserida na categoria teatral, pois não necessita de uma plateia, público ou participantes para a sua ocorrência. Seriam produções de documentação que se dariam como performance pela mediação da própria documentação. Da mesma forma, a bala que atravessa o braço de Chris Burden estaria na outra categoria, a documental, pois o registro da documentação ocorre justamente pela ação executada durante a sua feitura e que pressupõe um público e uma interação:

Os artistas de performance que se interessavam em preservar seus trabalhos rapidamente tomaram consciência da necessidade de encenar para as câmeras, assim como para uma plateia imediata, se não mais. Eles tinham plena consciência do que Amelia Jones descreve como “dependência da documentação da performance para atingir o simbólico no âmbito da cultura”. (Auslander, 2006: 6)

Nesta afirmação, Auslander convoca Amelia Jones, historiadora de arte, crítica cultural e feminista estadunidense, que se dedica a escrever sobre performance, principalmente, propondo analisar ações performáticas a partir de documentos escritos e imagéticos, onde a sua presença não estaria na economia do *ao vivo* enquanto ontologia que singulariza a produção de performance.

Mas antes de embarcar em algumas premissas das proposições de Amelia Jones, Auslander ainda argumentará que não existiria de fato uma diferença entre as duas categorias de documentação, mas se assim pudesse demarcar alguma, afirmaria que esta seria ideológica. Ora, se a documentação em performance surge da necessidade de alguns artistas em criarem representatividade textual e visual, meticulosamente orquestradas, tanto em produções que não necessitam de público como aquelas em que este se faz presente e necessário para que a ação ocorra e haja a documentação, então, a instância que realmente devemos problematizar é a ideológica no que se refere à necessidade de alguns artistas em “preservarem seus trabalhos” para “atingirem o simbólico no âmbito da cultura”.

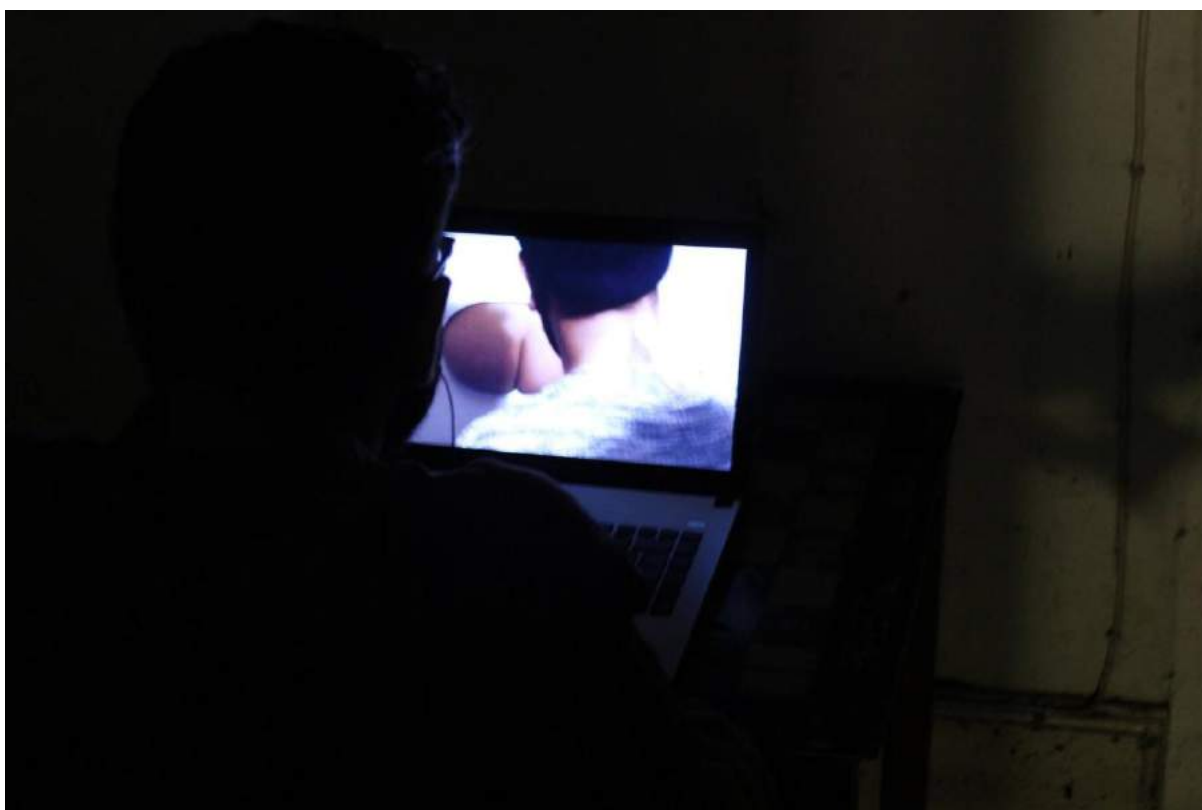
Parece que esta disposição “ideológica” de ambas as formas de documentação possibilitaria a criação de arquivos para a posteridade, inclusive, se esta posteridade colocasse em causa a constituição do “ser” da própria performance, na sua intensa presentificação, acionando as subjetividades no *corp-x-a-corp-x* do *ao vivo*.

Assim, surge a necessidade de registrar e documentar as ações performáticas que fugiriam a qualquer registro tradicional ou convencional, fazendo com que as movimentações se direcionassem para a criação de novas práticas de escrita, análise e, conseqüentemente, relações com o próprio registro e a documentação. Auslander propõe que devemos assumir a performatividade do próprio ato de documentar, enquanto ato que conduz e leva à ação, e não como algo constativo, que somente descreve o evento ocorrido, reforçando a dualidade objeto e sujeito, onde por vezes, a crítica institucionalizada de arte e a própria história “oficial” se sustenta.

Acontece que a necessidade de reconhecimento no espaço simbólico da arte fez com que houvesse uma hierarquia do próprio processo de arquivamento e quem teria a legitimidade para escrever e documentar tais processos (produção de conhecimentos em arte). Os artistas correram para ocupar a linha de frente, assegurando que teriam plenas condições de documentar suas próprias formulações e experimentos, já que detinham conhecimentos incorporados acerca de suas performances e procedimentos.

Por isso, há uma grande busca de recursos, materiais e plataformas pelos artistas destas práticas, na tentativa de inventar formas alternativas de registro e documentação, tanto para aqueles que produzem seus acontecimentos no *ao vivo*, como para aqueles que os desdobram para as dimensões virtuais, ou para aqueles ainda que passaram a produzir somente pelas mediações tecnológicas, “uma vez que é através da documentação que sua performance existe enquanto performance”. (Auslander, 2006: 9)

Mas a legitimidade da própria documentação, defendida como performatividade na medida em que produz o evento como performance esbarra numa questão que se refere à autoridade para arquivar e como as políticas de arquivamento podem acionar convivialidades e seus respectivos repertórios: ora enaltecendo-os e fazendo com que constem nos manuais de arte e de história e circulem por meio de curadorias/mostras e, em outras circunstâncias, soterrando e apagando-os, proibindo e determinando os níveis de circulação e contato com tais eventos.



Vestígio 82: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

Amelia Jones, em *Presença In Absentia: a experiência da performance como documentação* (1997), também defende que o trabalho com a documentação da performance ativa a performatividade do documento e, entende que, mesmo não estando presente e pessoalmente na ação, há a possibilidade de dialogar e escrever com a performance por meio de seus documentos: “por não ter estado presente, eu abordo as *body artworks* por meio de seus vestígios fotográficos, textuais, orais, em vídeos e ou filmes”. (Jones, 1997: 2)

Jones parte do argumento que as trocas entre arquivos e seus vestígios são altamente inter-subjetivas como as que ocorrem com alguém que acabou de presenciar a ação, e justifica que o distanciamento da ação vivenciada propicia uma visão mais apurada do acontecimento, e que o acesso à documentação forneceria e ajudaria a dimensão analítica.

Criticada por outros historiadores da arte ao dizerem que seu trabalho não respeita os arquivos e intenções dos artistas e pelos próprios artistas, por dizerem que a autora coloca as suas intenções e vontades acima das criações artísticas, Jones adverte que os problemas seriam logísticos e não éticos ou hermenêuticos. Será?

Já o espectador de uma performance ao vivo pode aparentemente ter certas vantagens na compreensão desse contexto, em certo nível, pode achar mais difícil compreender as histórias/narrativas/processos que experimenta até mais tarde, quando pode olhar para trás e avaliar tudo com distanciamento (o mesmo pode ser dito em respeito ao performer em si). (...) é difícil identificar padrões históricos enquanto se está envolvida neles. Nós “inventamos” esses padrões ao juntar o passado em uma imagem possível de ser administrada, em retrospecto. (Jones, 1997: 4)

Pergunto-me se esta descrição de como portar-se com os materiais de registro e documentação estaria - camuflando ou não - a premissa ainda focada na separação e observação entre sujeito/objeto, tornando-se muito perigosa, se posto como condição para a defesa que a autora faz do acesso à experiência da performance por meio de arquivos e seus vestígios. Uma das possibilidades de construir as histórias de práticas artísticas e seus processos de arquivamento ocorre, justamente, por meio de registros e acessos que não se utilizam de uma organização linear e distanciada, mas privilegiam uma relação de conhecimentos incorporados aos eventos.

Jones sugere que não existe produção cultural sem mediação. Da mesma forma essa mediação precisa passar por um crivo ético e de reponsabilidade do ato de arquivar. Neste sentido, Auslander propõe que “a finalidade da documentação da performance arte é tornar o trabalho do artista acessível a um público maior, não capturar a performance como um ato de ‘realização interacional’”. (Auslander, 2006: 11).

Seguindo este argumento de Auslander, não estaríamos correndo o risco de objetificar a performance, circunscrevendo-a como catálogo somente para quem tem condições e posições econômicas, culturais, políticas e estéticas privilegiadas, ou em outras palavras, o proprietário de uma cartografia cultural dominante que legitima o seu acesso e arquivamento?

Ao dizer que, talvez, a sua propriedade seja fenomenológica ao invés de ontológica, Auslander e Jones lançam a problemática da documentação para uma seara que abrange, a meu ver, uma política de arquivos, visto que não se fixa somente na presença em detrimento do registro e, por conseguinte, tampouco situa-se apenas no fenômeno, seja pela interação ou mesmo pela performatividade que o ato de documentar solicita da posição do artista, dos materiais que utiliza e do público participante.

Tanto o viés fenomenológico quanto o ontológico da documentação em performance nos remete a pensar em como as produções e reproduções das políticas culturais legitimam o próprio ato de documentar e arquivar como provas de que a performance realmente aconteceu. Lúcio Agra, em *Performance e Documento ou o que chamamos por esses nomes* (2014), destaca um aspecto da argumentação de Auslander quando este considera que “as duas categorias parecem ter muito em comum. [...] em ambos os casos as duas imagens foram apresentadas para uma câmera (2006, p. 3). O que fica bem claro é a presença do aparato modificador”. (Agra, 2014: 61)

Deixando de lado as duas searas - a ontologia e a fenomenologia - e trazendo para a análise a presença do aparato modificador (a câmera), Agra potencializa a discussão em torno da performance como “re-encenação” e (re)construção, alertando-nos que a compreensão dessas práticas artísticas atravessam agenciamentos teóricos, oriundos de categorias provenientes de campos legitimados por saberes produzidos em centros hegemônicos e de circulação epistêmica dominante, como é o caso aqui das contribuições pós-estruturalistas que invadiram as cenas artísticas, baseando suas análises em torno da construção social e política dos artefatos/eventos e das subjetividades ativadas em performance.

Talvez, pelo foco desta pesquisa, consiga trazer pistas evocando algumas mudanças que ocorreram no cenário artístico no Brasil e na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970, que contribuíram para a retomada das articulações entre o poético e o político no final dos anos de 1990, na medida em que as políticas de arquivo e repertório de práticas artísticas, consideradas contestatórias às normas canônicas de arte e produção de si, colocaram em discussão a necessidade de reativar as experiências estéticas, dando-lhes novos sentidos na decifração de mundos, e em como os modos de subjetivação moviam as categorias e as identidades fixas dos materiais, para cartografias mais escorregadias e formas diferenciadas de se conhecer.

“A tarefa dialética entre a encenação do documentário e o documentário da encenação” está na demanda de apropriação “de elementos exteriores integrados à sua própria versão”, onde a emergência dos arquivos e repertórios se colocou de forma pungente em países que sofreram processos de colonização, nas fraturas e diferenças coloniais acerca dos corpos racializadxs e sexualizadxs, em “um movimento engajado na sensibilidade conceitual e performativa contemporânea, aparentada àquela dos anos 70” (Agra, 2014: 61). Talvez aqui a performance seja interrogada na sua pretensa ontologia e no caráter fenomenológico por um cruzamento no qual o arquivo e o repertório se movem: a mediação entre o poético e o político.



Vestígio 83: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

Em *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas* (2003), Diana Taylor argumenta que a dimensão da escrita como formulação da presentificação do poder e da preservação de conhecimentos pela cultura letrada dos colonizadores não provocou apenas um deslocamento das práticas incorporadas de conhecimentos, mas modificou “o grau de legitimidade da escrita em relação a outros sistemas epistêmicos e mnemônicos”. (Taylor, 2003: 47)

Nas sociedades astecas, maias e incas existiam exemplos da prática da escrita antes da colonização, por meio de pictogramas, hieróglifos e sistemas de nós, onde os meso-americanos armazenavam - através dos *códices* - histórias, datas importantes, eventos cósmicos, negócios regionais e demais tipos de conhecimentos. Taylor ainda sugere que a escrita não substituiu a performance da oralidade, mas se configurava como uma espécie de lembrete - mesmo que altamente valorizada - para auxiliar os processos mnemônicos, onde a informação era armazenada por práticas e processos de escrita, mas o acesso a elas dependia da transmissão de conhecimentos pela cultura incorporada.

Muitos outros aspectos de conhecimentos que não derivam de nenhum tipo de escrituração também eram transmitidos por meio de culturas expressivas, como danças, rituais, culinárias, funerais etc. Então, ao invés de localizar as posições geoculturais em termos de textos e narrativas, fazemos uma mudança de foco, considerando-as como roteiros em constantes

processos de transmutações, onde as práticas incorporadas não podem ser reduzidas à mera descrição narrativa.

As tensões estão presentes nas posições que validam ou não tais conhecimentos incorporados. Os colonizadores não somente extirparam, queimando as formas de registros dos colonizadxs e negando as suas práticas incorporadas, mas limitaram o acesso à escrita a um pequeno grupo de “homens” que poderiam promover os esforços evangelizadores e civilizatórios. A separação entre palavra escrita e falada é um dos aspectos de repressão às práticas incorporadas de conhecimentos aos não-ocidentais e não-cristãos das Américas, permitindo que os centros imperiais europeus pudessem controlar à distância os projetos coloniais de expansão e exploração.

Os jesuítas, em princípio, controlavam a escrita, para posteriormente, uma elite local letrada que se formava mantivesse no poder da escrita e da documentação, o respaldo e a garantia para a proibição de práticas incorporadas dos colonizadxs como modos de conhecimentos - escupir máscaras, tocar músicas, métodos contraceptivos, entre outrxs - fossem reservados, a partir daquele momento, aos especialistas formados pelos livros e seus arquivos:

A fratura, a meu ver, não é entre palavra escrita e falada, mas entre o *arquivo* de materiais supostamente duradouros (textos, documentos, edifícios, ossos) e o *repertório*, visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é língua falada, dança, esportes, ritual). (Taylor, 2013: 48)

Na medida que esta fratura ocorre, os repertórios como efemeridade tendem a desaparecer ou tornam-se passado, numa dimensão em que o arquivo, pelos direitos reservados aos textos e documentos “oficiais”, produz uma pretensa coerência em identidade e pertença. As múltiplas memórias sociais e as identidades comunitárias que as práticas não-verbais elaboram são desvalidadas no cotidiano, por meio do impedimento do acesso a esses conhecimentos pelos corpxs colonizadxs, desacreditando-os da força cultural e social da maneira incorporada de se conhecer: a ideia do arquivo torna-se sustentação de poder e dominação.

O arquivo perdura no tempo e espaço e excede o *ao vivo* e o que acontece com ele. E seria, justamente, a possibilidade de separar o conhecimento do conhecedor que faz com que escolhemos, na maioria das vezes, o arquivo como legitimidade para nossas pesquisas e análises, como se a prática de arquivo fosse incorruptível, estive acima do tempo/espaço e do aparecimento e desaparecimento na própria História, na construção coerente de seus fatos e na dinâmica social que as culturas dominantes impõem às narrativas criadas como “verdade”. “O

que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados”. (Taylor, 2003: 49)

O repertório, por sua vez, ao encenar a memória incorporada em gestos, cantos, plantios, oralidades, danças etc. torna-se um conhecimento não reproduzível. Taylor enfoca seu caráter de presença, visto que as pessoas necessitam participar da produção e reprodução de tais conhecimentos, sendo parte da transmissão. O repertório acessa e evidencia a instabilidade que sugeri no capítulo 4 - *Prato Feito ou PF*, como contranarrativa do discurso dominante, onde a estabilidade e o equilíbrio são premissas para o sucesso e bem-estar, sendo que o mito da razão tenta explicar, de forma coerente e plausível, os conflitos entre as micropolíticas e as macropolíticas.



Vestígio 84: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015)

Suely Rolnik, em *Furor de Arquivo* (2005: 97), pergunta-se sobre as políticas de inventário, já que são muitas as formas de abordar as diversas práticas artísticas que se quer arquivar, não somente em termos técnicos, mas precisamente em suas cargas poéticas. A autora refere-se “à capacidade do dispositivo proposto de criar as condições para que tais práticas possam ativar

experiências sensíveis no presente, necessariamente diferentes das que foram originalmente vividas, mas com igual teor de densidade crítica”.

Recorro a Rolnik para explicitar o que já está posto nas *Abetura(S)*, quando me refiro à política de afinidades ideológicas e afetivas nesta escrita, em que a autora adverte que as rachaduras e colapsos entre as micropolíticas e macropolíticas possibilitam entendermos que, tanto a produção de conceitos quanto as formas de existir e viver, também são atos de criação como aqueles efetuados pela arte. A criação artística aciona as tensões entre as micropolíticas e macropolíticas que constroem os eventos e seus processos de reconhecimento, de acordo com as movimentações subjetivas, e também geopolíticas.

Por isso, defender outras narrativas performáticas perpassa por processos de realização, mas também de documentação e políticas de arquivos. O *Tran(S)arau* se inscreve nesta perspectiva por possibilitar o encontro de arquivos e repertórios, que contam e recontam histórias diferenciadas de produções, oriundas de países latino-americanos e ibéricos, onde o centro ocidental de produção hegemônica acerca do que seria performance impede que determinadas práticas artísticas estejam em circulação, fazendo com que se coloque em discussão a própria (in)coerência de uma área de estudos e práticas que surge como proposta antidisciplinar e de questionamentos das categorias imutáveis ou essenciais.

Evidentemente, cabe aqui indagar se o *Tran(S)arau* como espaço de diversidade artística tem a condição de: em primeiro, propiciar que o contágio com os acontecimentos possa se constituir por uma via de acesso à experiência vivenciada, como evoca Rolnik e; em segundo, as práticas *ao vivo* e mediadas por tecnologias, ao serem convidadas para integrarem um evento como o *Tran(S)arau*, estariam demarcando - e talvez agora com esta escrita também eu esteja fazendo o mesmo - políticas de arquivos e repertórios de práticas dissidentes, que operam por rasgos geopolíticos, no que diz respeito a angariar produções periféricas, provocando uma subversão do próprio conceito de documento válido e aceito - na crítica que faço aqui a proposta de Auslander - entre as tensões que Agra aponta acerca do “problema da hegemonia dos discursos emanados dos *grandes centros* e as estratégias - poderíamos já dizer - antropofágicas que os *periféricos* hão de engendrar em meio às potências museológicas.” (Agra, 2014: 64)

Como as instâncias do repertório e do arquivo, que trabalham sempre juntas, constituem maneiras de acessar o inventariado de práticas artísticas com suas cargas poéticas e críticas?

O *Trans(S)arau* reuniu um acervo de arquivos - em vídeos e fotos preponderantemente - que compartilhavam espaços com ações *ao vivo*, que formavam e acessavam repertórios. As performances em mediação tecnológica não estão isentas dos repertórios. Taylor dirá que “o processo de seleção, memorização ou internalização, e finalmente, de transmissão acontece no interior de sistemas específicos de reapresentação (e por sua vez auxilia a constituir-los)” (2003: 51). Isto indica seu poder de mediação tanto no repertório quanto no arquivo.



Vestígio 85: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

A performance *ao vivo* nunca pode ser capturada por meio de um arquivo, mas reside sempre nessa captação uma forma de arquivo, da mesma maneira que é parte de um repertório. Se pensarmos nas performances criadas como mediação tecnológica, temos nelas enquanto organização estética e política, as dimensões de arquivo e de repertório, reconfigurando as plataformas de trabalho (vídeo, foto, som, *web*) em processos de transmissão de conhecimentos, constituindo formas de (re)organizar a memória incorporada, expandindo e reconstruindo, inclusive, o que auferimos por materialidades do *ao vivo*, já que os materiais dos arquivos podem evocar acessos diferenciados às práticas incorporadas, em distintos processos de produção do saber em performance.



Vestígio 86: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015)

Assim, Agra se junta a Taylor para problematizar não uma questão ontológica e muito menos epistemológica (é /como), mas a *mediação* que ativa modos de viver em formatos diversos através de arquivos e repertórios que giram em torno da produção performática. E o que isso contribui para uma pedagogia em arte da convivialidade?

Por mais que o arquivo e o repertório existam em interação, o arquivo tem levado vantagens na imposição de suas práticas consolidadas por uma economia do saber científico, enquanto que o repertório é banido para o passado, torna-se exótico ou se faz ainda como matéria-prima/objeto de pesquisa e sua validade confrontada pela “verdade” e soberania dos arquivos. O que tem que se perceber é que não há a necessidade de contrapor uma instância à outra para verificar que existem diferentes tipos de conhecimentos, e eles têm se mostrado de diferentes estratégias para sobreviverem na luta por supremacia cultural.

Os modos de armazenar e transmitir conhecimentos são variados e como tem mantido uma ordem social repressiva, fazem-me pensar em como o arquivo e o repertório trabalham para essa manutenção. Basta pensar nas tensões existentes entre os arquivos e os repertórios das identidades sexuais e de gêneros dissidentes, em contextos geopolíticos diferenciados.

A questão aqui também se faz da seguinte equação: escrita/documento sinaliza conhecimento e forma de armazenar a memória, e tornou-se crucial na hegemonia do pensamento ocidental, por meio da documentação que remonta ao século XVI nas Américas colonial.



Vestígio 87: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

Voltando ao que Agra elabora acerca das hegemonias dos discursos de centros no controle do processo de arquivamento e do que se deve e como ser documentado, tanto o presente autor como a própria Rolnik trazem a singularidade e efervescência da contracultura que se alastrou no Brasil e nos demais países da América Latina, nos anos de 1960 e 1970, e como somente no final dos anos de 1990 retoma-se um processo de reativação, nestes contextos, da potência do poético e do político.

Práticas artísticas produzidas fora do eixo - Europa Ocidental e EUA - começam a alimentar um *furor* para serem inventariadas, por justamente, surgirem em contextos em que o aspecto “eu” passou a agregar e problematizar o político às dimensões de institucionalização da arte. O que está em jogo aqui é a definição geopolítica de arte e em um espectro maior, como transitam as produções artísticas numa “cartografia cultural da sociedade globalizada”. (Rolnik, 2005: 99)

Lembrem-se de que praticamente toda a América Latina esteve imersa em estado de terror sob o comando de ditaduras militares, entre as décadas de 1960 a 1980, e como o processo de redemocratização desses países sob a ótica do neoliberalismo se deu pelo ocultamento das práticas de repressão, ainda vivas e praticadas pelas instituições de poder. Esse *furor* retomado a partir do final do séc. XX em regiões de conflitos políticos abriu variadas relações com os processos de arquivamento, desde aqueles que queriam (re)ativar a sua potência poético-política, presentes também nas ações e eventos que passaram a ser organizados a partir deste período, ou aqueles que queriam essa potência definitivamente erradicada dos nossos corpxs.

A crítica institucionalizada de arte também opera para o soterramento, dado que certa crítica produzida por um pensamento hegemônico e canônico da história da arte, pelo eixo Europa Ocidental e EUA, com respaldo de uma crítica local elitista - herança do privilegiado pequeno grupo letrado que se formou ao longo do período colonial - tenta fazer desaparecer do cenário internacional da arte, as produções vindas de outras partes do planeta.

Acontece que a crítica institucionalizada usa de sua prerrogativa classificatória para definir, determinar e sabotar a potência entre o poético e o político rotulando essas práticas em blocos, tais como “arte conceitual política” ou “ideológica”. Ao fazer isso, como nos mostra Rolnik, a crítica opera na (re)definição de territórios, quando esta nomeia certas exposições, eventos e textos (os arquivos) somente sob este domínio e perspectiva.

Para pensar no próprio *Tran(S)arau*, desde o convite, a seleção e a constituição do espaço com práticas artísticas tão distintas, as dimensões do poético e do político foram redesenhadas ou, pelo menos houve a tentativa, de problematizar o aprisionamento territorial que a institucionalização da arte globalizada impõe às presenças e às subjetividades que engendram as próprias práticas artísticas e de vida.

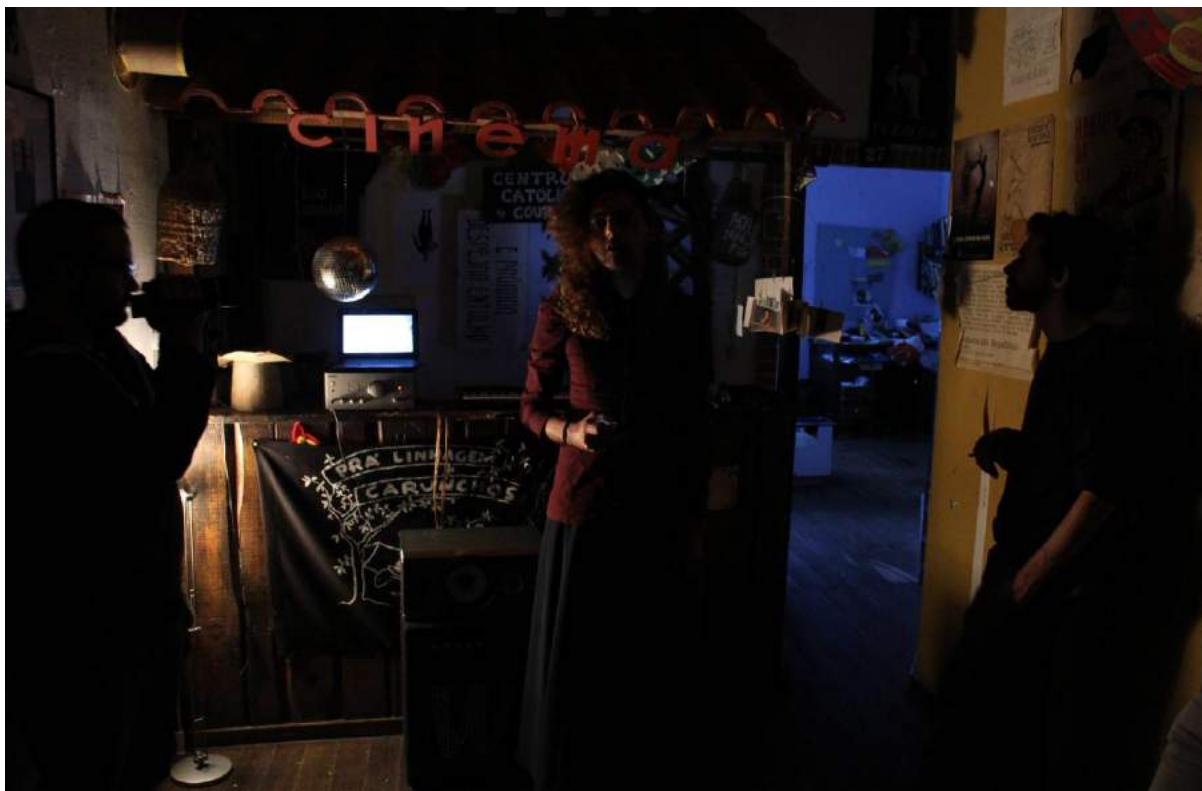


Vestígio 88: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, outubro/2015)

O *Tran(S)arau*, nas duas edições, se caracterizou como um espaço de multiplicidades de apresentações, onde o virtual e o *ao vivo* se mesclavam na realização de possíveis desterritorialidades, sejam em zonas intercaladas das convivialidades que ali desfilaram na primeira edição, como também em simultaneidades na segunda edição. Ao usar o termo *desterritorialidades*, não estou a me referir propriamente ao conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, mas faço um pequeno desvio ao recorrer à etimologia da palavra que remete ao ato de se retirar do território e do espaço habitual, para que isso dinamize outras convivialidades que geram um (des)contexto pelas reposições e interações, deslocamentos das escolhas ali presentes - pela circulação dos arquivos e repertórios - nas seleções que cada subjetividade ativa e cria nas teias coletivas e individuais.

Talvez, o que tenha almejado na primeira edição, mas que o espaço do Ateneu tenha se mostrado resistente a isso, conforme já expus acima, esteja justamente na tensão entre o que um espaço deseja enquanto fomentador de arte, na escolha do que pode ou não circular como produção cultural, e o que propus como intervenções pelo *Tran(S)arau*. Sempre insisti na sua forma colaborativa e informal, na medida em que não havia obrigatoriedade da presença

permanente nos espaços, onde se poderia propor qualquer atividade extra, independentemente desta estar ou não na programação selecionada e, sobretudo, intervenções que poderiam e deveriam extrapolar a questão artística. O que nos interessava era dinamizar potências de dimensão estética e, não somente, localizá-las em artistas e suas produções, mas sim, inventariar um espaço que contribuísse para o compartilhamento de algumas experiências criativas de vida.



Vestígio 89: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

Um embate sobre o que determina a dimensão política nas produções culturais. E isso demonstra uma mudança ao nos depararmos com um coletivo de estudantes, em uma república estudantil, na segunda edição, abrindo os espaços e deixando se formar atmosferas e situações de convivências que invadem as suas “intimidades” e, conjuntamente, na naquela noite, adentram e reformulam-se em outras maneiras de interação e existência coletiva. Uma festa! Um evento informal e de trânsito sem as amarras das convenções e protocolos institucionalizados das galerias, museus, teatros... Mas não teria aqui uma forma de protocolo também? Claro que sim. Mas que tipo de emergência de protocolo é esse? Por onde derrapam e escorregam o poético e o político que trazem, a me ver, a vontade do acesso às políticas de arquivo e repertório no ato de inventariar e compartilhar práticas dissidentes?

Esta escrita se faz por um processo de documentação e torna-se um arquivo de convivialidades que remete e tenta acionar repertórios pelos encontros/confrontos entre o

poético e o político. Rolnik diferencia as ações e práticas que não se constituem apenas como uma espécie de militância, sob a égide da veiculação panfletária, que a crítica institucionalizada de arte teima em nomear e enquadrar com as mesmas classificações. O que as diferenciam das práticas de inclusão, sócio-educativas ou de conscientização por discursos ideológicos - que geralmente são associados à militância - são as estratégias que passam a inscrever e agregar o político às investigações artísticas.



Vestígio 90: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

A autora lembra-nos que o contexto das ditaduras militares mais do que alertar e restringir a liberdade de criação e de vida, atuam pelo terror e por meio de práticas de tortura e desaparecimentos que afligem diretamente o corpo social, provocando inibições e enfraquecendo o poder crítico de criação. Quando, por exemplo, a violência do regime se intensifica no Brasil, após o AI-5 - Ato Institucional promulgado em Dezembro de 1968, que permitiu ao governo militar dissolver o Congresso e lhe dava plenos poderes - leva ao exílio muitos artistas e intelectuais, fugidos de possíveis prisões arbitrárias e mortes, como já havia acontecido anteriormente.

Nestas circunstâncias, a memória social e afetiva é atingida de tal forma que a sobrevivência passa a ser requerida pelo posicionamento de humilhações e restrições, onde as

narrativas que as enlaçam contam através de ajustes entre os sistemas de dominação e as mutáveis formas de encarar esses efeitos, em cada subjetividade e corpx.

“As intervenções dos artistas que afirmam a força política que lhes é inerente seriam aquelas em que se fazem a partir do modo como as forças do presente afetam o corpo do artista”. (Rolnik, 2005: 100) A qualidade de relação e de reposicionamento com o presente, como tento suscitar na composição do *Tran(S)arau*, pode se constituir como fomentadora para o acionamento de formas arquivais e de repertórios para conhecer o mundo e as pessoas.

Isto exige um rigor das ações e convivialidades, não no que tange a procura de uma linguagem específica, mas em como articulam rupturas através das tensões entre as línguas e ativam outros modos de subjetivação, sobretudo, de expansão e expressão de novas políticas de subjetividades que podem se organizar no campo social. Como argumenta Rolnik, em outras palavras,

o que define o teor político desse tipo de prática é aquilo que pode suscitar nas pessoas que são por ele afetadas em sua percepção: não se trata da consciência da dominação e da exploração (sua fase extensiva, representacional e macropolítica), mas sim da experiência desse estado de coisas no próprio corpo (sua face intensiva, inconsciente e micropolítica). Essa experiência pode intervir no processo de subjetivação, exatamente no ponto que ele tende a tornar-se cativo e a despotencializar-se. (2005: 101)

Ao ser retomado no final dos anos de 1990, no contexto brasileiro, as tensões entre o poético e o político nas produções culturais colocaram em questão, em um primeiro momento, as demandas sociais que as localizavam somente em uma leitura de dimensão macropolítica. Assim, os deslocamentos proporcionaram repensar a cisão entre a macropolítica e a micropolítica imposta por uma visão binária que separa artistas de militantes, reiterando as divisões atomizadas das próprias categorias em questão, como se a poética estivesse, ontologicamente, distante do fazer/pensar política, o que gerou - como bem aponta Rolnik - o desfalque e o enfraquecimento coletivo entre os movimentos políticos e artísticos durante o século XX.



Vestígio 91: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

Eu nasci no período final da ditadura militar brasileira, em 1980, e cresci com o trauma dos tempos passados, sem ter a dimensão do que isso significava, mas latente em mim uma insegurança e um desejo por algo diferente. A reabertura e redemocratização do país, com suas tamanhas incongruências, na Anistia concedida para os torturadores e no ocultamento de suas práticas de medo e terror, no silenciamento de se falar sobre tudo aquilo que havia acontecido e na manutenção das forças repressivas que, ainda hoje, continuam a usar das mesmas táticas de extermínio e controle, principalmente, sobre as minorias sociais.

O Brasil é o país que mais mata transgêneros e travestis. De acordo com o relatório do *Trans Murder Monitoring Project do Transgender Europe* houve 271 assassinados desta população entre 1º de outubro de 2014 e 30 de setembro de 2015, sendo 118 mortes em território brasileiro. E as incontáveis chacinas e genocídios da população negra e pobre, nas execuções sumárias feitas pela Chacina de Acari, o Massacre da Candelária, o Massacre do Carandiru, o Massacre do Sonho Real, os Crimes de Maio de 2006, a Chacina do Cabula, a Chacina de Manaus, a Chacina da Messejana, a Chacina de Natal, de Joinville, a Chacina de Costa Barros, e os Amarildos e as Claudias que continuam a serem mortos cotidianamente.

Parece-me que lembrar - ativar nossos repertórios de vida - tornou-se a força para resistir e prosseguir. Somente quando comecei a me interessar por arte, e isso ocorreu na adolescência, justamente no final do século XX, pude adentar e liberar em mim uma possibilidade de se fazer política pelo meu ofício de artista, sem cair numa divisão maniqueísta e simplificadora de arte e de política.

Interessam-me as práticas - como as que trago nesta escrita e desfilaram pelo *Trans(S)arau* - que lançam o político nas tensões de contestação da dominação das macropolíticas, mas se inscrevem também nas dimensões das micropolíticas, onde subjetividades e singularidades que acontecem na América Latina e em outros cantos subalternizados, e mesmo por meio de rachaduras nas cartografias dominantes, constituídas por fraturas e diferenças coloniais (vale ressaltar que o *Tran(S)arau* aconteceu em Coimbra/Portugal), podem atingir outros aspectos sensíveis e não somente de conscientização.

Talvez seja por onde defenda a prática do arquivo e do repertório em uma pedagogia da arte da convivialidade que propicia práticas e formas alternativas de documentá-las para que as suas cargas poéticas possam ser reativadas no processo entre a pedagogia e a arte, reescrevendo as histórias de práticas artísticas e acionando repertórios que se dão nas memórias culturais incorporadas, fazendo com que sejam contestadas as colonialidades exercidas pela cotidianidade no próprio denegar das turbulências impostas pelo presente globalizado e pelas questões e trabalhos que se elaboram em cada contexto.

Em uma das proposições finais de Auslander, a sua argumentação coloca em evidência as cargas políticas e culturais que a documentação se tornou, ao dizer que “não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente”. (2006:14)

Auslander deixa passar com “naturalidade” a ideia que a performatividade do documento carrega a ação para o plano do discurso e, de alguma maneira, deseja neste jogo performativo, que a ação traga o documento para o plano da performance. Um movimento arriscado e ideologicamente comprometido com uma visão arquivística, em um mundo de sentidos múltiplos e de subjetividades fraturadas, onde o discurso toma posse da materialização e, por vez, desqualifica a potência da própria experiência e das línguas que produzem conhecimentos incorporados.

Estas tensões propiciam, em um evento como o *Tran(S)arau*, reconhecer os repertórios de práticas performáticas incorporadas como um importante sistema de transmissão de conhecimentos. Como Taylor elucida, expandir as formas de análise e de produção de conhecimentos amplia os arquivos tradicionais e as formas com que eles engendram poder nos saberes instituídos e institucionalizados.

Confluir essas práticas culturais com escritas teóricas que reposicionam, não somente estratégias pedagógicas - descrição e documentação - mas ampliam e estendem a transmissão de conhecimentos incorporados, traria maneiras de acessar de forma crítica, entre o poético e o político, as dimensões do repertório. Se focarmos somente em textos e leituras, eles continuarão a garantir uma estabilidade e equilíbrio do arquivo, para o seu êxito de soberania e poder.



Vestígio 92: Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, Outubro/2015)

Taylor propõe o *roteiro* como uma possibilidade analítica que carrega tanto as narrativas e enredos como solicita os movimentos, os gestos pertinentes e pertencentes a uma ação incorporada. Transpondo para o *Tran(S)arau*, na sua organização, realização e documentação, lembro-me de pensá-lo como um roteiro aberto, onde algumas diretrizes considerariam as dimensões espaciais e a quantidade de artefatos, mas continha também, um acordo tácito entre as performances, no que elas poderiam acessar de repertórios para além dos arquivos que ali estavam, meticulosamente, dispostos pelos espaços. Tínhamos formas múltiplas de incorporação

circulando, em constante estado de mudanças, se reconstituindo como transmissão de histórias e valores, a todo o momento, como atenta a autora: “os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimentos”. (Taylor, 2003: 51)

Deparar-me com o *Tran(S)arau*, nestas fronteiras entre o poético e o político, possibilita construir espaços que arremessam nossos desejos tão contraditórios, fraturados, numa festa ininterrupta das nossas dissidências sexuais e possíveis condições anticoloniais de vida, onde meu corpx não para de acessar repertórios - gestos, movimentos, olhares - que inundam e contaminam a criação de outras formas de análise e constituição dos arquivos.

Expandindo e reconhecendo os conhecimentos incorporados que desfilam e transitam em mim - pelas vivências na *sudaca* - as minhas práticas artísticas e as que me relacionei durante o *Tran(S)arau* também se fazem na tentativa de expansão da produção cultural latino-americana. Parte desta estratégia está na circulação de outras *epistemes* e repertórios que convocam formas incorporadas de análise dos eventos performáticos.

Uma das estratégias pode ser através do *roteiro*, como forma de constituir a produção e a escrita em performance, indicado e sugerido por Taylor, mas penso também que as *reperformances* são práticas que podem contribuir para a questão de uma pedagogia em arte da convivialidade. Os arquivos e a própria produção performática podem ativar do inventariado formas de existir, (re)inscrevendo no diálogo com as performances já existentes, histórias locais e memórias culturais.

As *reperformances* são ações que reconstroem práticas performáticas. O mais interessante nesta ação de refazer é o seu caráter de (des)apropriação, visto que se é posto a impossibilidade de reprodução de quaisquer artefatos/eventos artísticos - tanto nas dimensões do arquivo e muito menos nas do repertório - a *reperformance* torna-se estratégia para a reconfiguração e circulação de cargas poéticas e críticas, ativadas por meio de encontros com contextos geopolíticos específicos que ao reencená-las, (re)articulam as instâncias do poético e do político através das suas memórias sociais, afetivas e histórias de vida.

Em *El performance permanece* (2001), Rebecca Schneider ao questionar o desaparecimento como possível ontologia dessas práticas artísticas argumenta que a performance reaparece e permanece, promovendo um abalo na lógica do arquivo, que somente vê a possibilidade de coexistência com a performance pelo seu desaparecimento. As *reperformances* trazem em seu bojo possíveis caminhos de permanências/reaparecimentos e convergem em dispositivos que alargam

as concepções da própria ideia do que devem conter e serem reconhecidos como práticas de arquivo:

Cuando examinamos el performance no como algo que desaparece (como espera el archivo) sino con algo que es tanto el acto de permanecer como un medio de reaparecer (aunque no una metafísica de la presencia), casi de inmediato nos vemos obligados a admitir que los restos no son exclusivo terreno del documento, del objeto, del hueso respecto de la carne. (Schneider, 2011: 232)

Os locais, instituições ou não, tendem a repetir a segurança do arquivo. Cabe aos artistas, ativistas, teóricxs, educadores em arte, os que são comprometidos com a desestabilidade de formas canônicas de vida, em reinventarem formas de constituir acervos de arquivos e repertórios culturais que tenham a força de ativar o encontro entre o poético e o político, na necessidade de inventariar as forças propulsoras, presentes nas memórias culturais e histórias de vida, praticadas pelos conhecimentos incorporados.

Não é atoa que um evento como o *Tran(S)arau*, próximo em formato de tantos outros que proliferaram na última década, torna-se prática viva e vital de arquivos e repertórios nômades e ambulantes, trazendo possíveis rachaduras no sistema de políticas culturais, pois tendem a fugir da saga mercadológica ou assistencialista dos apoios institucionalizados pelos editais de fomento à cultura.

Por isso, lanço como continuidade de *fiôs soltos*, que a apropriação pelas comunidades periféricas, no que tange às políticas de arquivo e repertório perpassam por memórias, relatos, vídeos, fotos, testemunhos e tantas outras maneiras que fazem me questionar até que ponto a performance passou a se colocar no centro ou ainda se situa nas margens da produção artística.



Vestígio 93: Tran(S)arau – 2ª edição (Coimbra, maio/2016)

5.2. Da periferia ao centro: a performance e as cartografias geoculturais

Início esta discussão propondo que questionemos os lugares ocupados pelas produções e os estudos de performances culturais e artísticas nas atuais estratégias do capitalismo financeiro. São muitas, é óbvio. Por isso, circunscrevo alguns apontamentos em torno de práticas artísticas participadas como arte da performance e das políticas de subjetividades por elas acessadas, e em como isso se deu e se desenvolve em contextos latino-americanos - mais especificamente o brasileiro - já que compartilham de situações análogas no que diz respeito às configurações econômicas, geopolíticas e culturais.

Para isso, de imediato, lanço duas argumentações que possuem incorporações similares, mas com sutis diferenças em como o neoliberalismo e a globalização podem influenciar e, ao mesmo tempo, serem influenciadas por produções artísticas e culturais, na consolidação de um mercado “global” em artes: eficaz culturalmente, com efetividade tecnológica e eficiência organizacional.

A primeira diz respeito à entrevista dada pela Amelia Jones a Revista *Performatus*, *Amelia Jones: avaliações sobre identidade, body art e documentações de ações performativas* (2013), em que a autora

argumenta como os artistas se relacionam com a produção, distribuição e consumo de construtos artísticos nas atuais condições dos mercados de arte:

Eu acho que os artistas daquele período (refere-se às décadas de 1960 e 1970) pensam muito mais a respeito de como usar os documentos que restam dos seus trabalhos. Os problemas são maiores com artistas mais jovens, que pertencem a uma geração mais cínica e orientada para explorar a sede do mercado de arte global para “performance” nos dias de hoje. Não estou criticando todos os artistas que vendem performance como arte nos dias de hoje (de Abramović a Tino Sehgal), mas acho que eles são muito menos críticos desse mercado – em parte, porque há um reconhecimento generalizado de que não podemos escapar do fluxo de capital! Dito isso, eu respeito a maioria dos artistas que tentam examinar esse enorme problema com bastante seriedade, usando modos de documentação para explorar como esse “fluxo” trabalha, o que é deixado de fora do benefício a partir dele etc. (Jones, 2013: 8)

Deste modo, Jones evidencia que os complexos sistemas de organização das políticas culturais passaram a vigorar e a unificar contextos tão diferenciados, fazendo com que a circulação de produtos culturais e formas de se constituir enquanto subjetividades ganhassem uma ilusória sensação de pertencimento e compartilhamento, equiparando as experiências em uma esfera global de reconhecimentos, transformando e negociando-as por meio de fluxos de “capitais-culturais”.

As práticas artísticas desenvolvidas pelas movimentações sociais e culturais tão intensas e combativas nas décadas de 1960 e 1970 convocavam formas de conhecimentos incorporados e interrogavam questões conceituais com a mobilização dos seus próprios corpxs. Explorando acionadores de questões políticas, os diferentes corpxs das mulheres, negrxs, comunidade LGBTQIA+ faziam-se presentes e atuantes nas construções performáticas deste período.

A segunda refere-se à Suely Rolnik, em *Geopolíticas da Cafetinagem* (2006), onde mostra que não existe uma coerência entre discursos e práticas corporais, dado que os valores performáticos modificam e negociam, constantemente, performatividades múltiplas e contraditórias no destino das forças de criação. Situando sua argumentação em torno das sociedades latino-americanas - diferentemente da experiência de Jones, nos EUA - Rolnik reforça a imagem salvífica que a globalização assumiu nestes contextos ao se deparar, por um lado, com locais que possuem um extenso histórico de apropriações culturais e disciplinarização dos corpxs, exercidos por meio de variados mecanismos de poder (presentes em todo o processo colonial/moderno, e neste caso, sublinha os regimes ditatoriais recentes que assolaram o continente sulamericano desde os anos de 1960) e, de outro, uma sedutora mudança causada pela revolução da informação, gerenciada pela *abertura democrática* destes países, que se deu ao longo da década de 1980, impulsionada pelo neoliberalismo:

Não é difícil imaginar que o encontro destes dois regimes torna o cenário ainda mais vulnerável aos abusos da cafetinagem: em sua penetração em contextos totalitários, o capitalismo cultural tirou vantagem do passado experimental, especialmente ousado e singular nestes países (os latino-americanos), mas também e, sobretudo, das feridas das forças de criação resultantes dos golpes que haviam sofrido. O novo regime apresenta-se aí não só como o sistema que acolhe e institucionaliza o princípio de produção de subjetividade e de cultura dos movimentos dos anos 1960 e 70, como foi o caso nos EUA e nos países da Europa Ocidental. Nos países sob ditadura, ele ganha um *plus* de poder de sedução: sua aparente condição de salvador que vem libertar a energia de criação de seu jugo, curá-la de seu estado debilitado, permitindo-lhe reativar-se e voltar a se manifestar. (Rolnik, 2006: 8)

As autoras - comprometidas com uma agenda crítica - trazem à tona uma questão crucial ao problematizarem o lugar central que a cultura adquiriu em uma era de globalização, iniciada nos anos de 1980. A globalização, de um lado, em relação à produção e circulação de eventos artísticos trouxe a necessidade de mudanças no sistema de autenticação do que seria classificado como arte. Ao convocar experiências elaboradas por singularidades, políticas de reconhecimentos e criações artísticas tão distintas e díspares, possibilita algumas fissuras que rompem com a idealização da cultura hegemônica, no controle e validação desta sobre as demais culturas.

Por outro lado, a globalização também favoreceu uma aparente equiparidade nas ofertas e deslocamentos dos eventos performáticos, instalando recursos sutis de cooptação e de homogeneização das diferenças, propiciando um processo de retorno às políticas de desapropriação, violência e controle, reinscrevendo novas rotas nos corpxs ainda submetidos sob o jugo das colonialidades.

Quando Jones situa um espaço de intensas modificações, promovido pela produção artística da *performance art* e da *body art*, convida-nos a indagar que essa produção não ocorre somente através de um *self* em intercâmbio com outro que fará jus ao seu poder de compreensão desta expressividade, colocando-se como mediador - investido por um direito quase “universal” - na tradução dos eventos estéticos (o historiador de arte é um exemplo). Mas a autora, justamente, impõe-nos a necessidade de interagirmos com essas práticas artísticas como *(re)apresentação* de nossas próprias existências, e tenho a impressão que a *(re)apresentação* de nossas subjetividades coloca em causa a produção da inteligibilidade dos corpxs na circulação e consumo de arte e de corpxs em arte.

Por isso, ao trazer Rolnik no diálogo com Jones, seja fundamental pensar em como a subjetividade torna-se múltipla, rechaçando uma política de identidade fixa e estável forjada pelo ideário moderno, conferindo à essa multiplicidade um teor político. Assim, evidenciam-se as tensões pelas quais as políticas de subjetividades ocorrem e se desenvolvem em diferentes

contextos, como por exemplo, as experiências que as próprias autoras possuem, nos EUA e no Brasil.

Ambas tomam como ponto de partida as décadas de 1960 e 1970 - já consideradas por mim anteriormente - como um diferencial na produção das múltiplas subjetividades. Rolnik elucida que cada época solicita, de acordo com as transformações históricas, um regime de políticas de subjetividades para que sua viabilidade possa ocorrer no cotidiano. Com isso, há variações de enfrentamento com a alteridade e como essas variações ocorrem com o outro e as relações estabelecidas. Como a autora destaca, podemos dizer que tais regimes criam modos de subjetivação:

No entanto, no caso específico do neoliberalismo, a estratégia de subjetivação, de relação com o outro e de criação cultural adquire uma importância essencial, pois ganha um papel central no próprio princípio que rege o capitalismo em sua versão contemporânea. (Rolnik, 2006: 3)

Os discursos de uma política identitária fordista e disciplinar tentavam manter uma identidade estável. As décadas subsequentes à Segunda Guerra Mundial trouxeram uma reivindicação desta condição de estabilidade, resultando em movimentos sociais e culturais que desejavam outros modos de existência. Colocando em crise o modo de subjetivação dominante, calcado na vida burguesa e nos valores da família e propriedade, tais experimentações radicais de formas de viver e de criação cultural fomentaram enfrentamentos com a alteridade, redesenhando a si mesmo e modificando as percepções de mundo e de constituição do seu entorno e contornos.

Acontece que as contraculturas e as subjetividades flexíveis se efetivaram ao longo das décadas seguintes, mas concomitante, essa mesma flexibilidade subjetiva e poder de imaginação e liberdade de criação nos direcionaram - em uma empreitada pós-fordista - para um investimento de toda a liberdade e energia de criação e flexibilidade de existência dos desejos, afetos, conhecimentos, prazeres, etc. no consumo de objetos, subjetividades e serviços que os mesmos propõem:

Em outras palavras, o “capitalismo cognitivo” ou “cultural”, inventado justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder. (Rolnik, 2006: 5)

E esse poder tem centralidade na promoção de um mercado gigantesco e global de consumo de subjetividades em artes. Passando algumas décadas, vemos que muitos artistas e

criadores se submeteram a este propósito, numa interrelação complexa de percepção, onde as formas criadas pelas contraculturas, até então marginalizadas pela cultura disciplinar e fordista de produção de subjetividade ganham espaço, circulação e notoriedade.

Mas, ao decorrer do tempo e parece-me, um tanto deslumbrados com a possibilidade de transitarem com suas criações, tendo agora mercados que os remuneram por serem admitidos dentro dos fluxos de produção artística e, principalmente, do consumo de arte, não perceberam ou assim quiseram que, a assimilação feita pelo neoliberalismo estava justamente na apropriação do desejo de colocar essa força vital de criação e existência como engrenagem para que a roda da fortuna e do poder continuassem a girar.

André Lepecki, escritor e teórico brasileiro dos estudos da performance, dança e dramaturgia, em *A Síndrome de Stendhal (I): Corpo Colonizado* (2003), junta-se a essa discussão, visto que questiona o multiculturalismo e hibridismo, tão em voga a partir da década de 1980, como promessa de tratamento igualitário das diferenças culturais, onde todos festejaríamos as nossas diferenças, agora equiparadas pelos mercados virtuais e globais, que escondem as suas reais intenções na manipulação e controle da circulação dessas mesmas diferenças pelo poder que as colonialidades ainda exercem na hierarquia da constituição de mercados e dos produtos oferecidos para o consumo.

O corpo do ex-colonizado é aplaudido e “recebido” pelos mercados como se o espetáculo do corpo da mulher negra que dança e rebola, onde a sua “bunda” serve de capa de exportação do samba - estandarte brasileiro - obtivesse, a partir daquele momento, além do selo de autenticação nacional conferido ao samba e ao corpo da “mulata”, a mesma autonomia de negociação e valor de troca dentro do mercado se comparado, por exemplo, aos textos e encenações de Shakespeare, realizadas pelo Royal Theatre.

O autor argumenta que existe um processo ilusório de livre circulação e comércio, onde a fetichização e exotização de certas práticas ainda operam pelos deslocamentos e reconhecimentos que as colonialidades impõem aos corpos. Nunca se deixou de ser visto e imaginado como corpo colonizado:

A pós-colonialidade aparece no discurso da crítica cultural ao mesmo tempo que outros qualificativos mais em voga (e normalmente vistos como mais positivos) no mercado cultural: o multi-culturalismo, o híbrido (cultural), a misceginção (de culturas), etc. A distinção que faço entre pós-colonialidade e os restantes termos é a seguinte: a pós-colonialidade descreve uma hipotética transformação social resultante do desmoronamento dos impérios Europeus nos anos 50 e 60 (o último desses impérios sendo o português, que desaba em

1975 depois da Revolução dos Cravos). Assim, a pós-colonialidade (ou o pós-colonialismo) precede e permite a utilização dos outros termos (multiculturalismo, etc.) que seriam os nomes simpáticos que descrevem a entrada do corpo do ex-colonizado num sistema global de imagens, sons, peles e gostos onde o ocidental se redime do seu passado por via de uma “celebração” da “cultura” do até ontem colonizado. (Lepecki, 2003: 2)

Esta proposição crítica ao hibridismo cultural trazida por Lepecki coloca em questão a condição do corpx do ex-colonizadx num processo de re-colonização em tempos virtuais e de grandes conglomerados econômicos. Alio a isso, a experiência sofrida recentemente, em países de fraturas coloniais latino-americanos, de dois processos fundamentais e que determinam as maneiras com as quais lidamos com o acesso ao ativamento de nossas forças criativas, vitais e nossas imaginações ao poder de (re)inventar existências.

O primeiro se dá pelo período de repressão causado pela ditadura militar que, associada ao pensamento disciplinar, moldou nossos corpxs no medo da tortura e do desaparecimento. Sendo países que já tem em seus históricos o silenciamento das violências, formas exercidas pelo domínio da alteridade na exploração das terras, conhecimentos e formas de viver dos habitantes locais pela colonização, a lei da mordaga sempre esteve presente, principalmente, durante o regime escravocrata.

A experiência da mudez fez e ainda faz parte do cotidiano, mesmo que as subjetividades flexíveis e as novas demandas existenciais e de lutas por emancipações tenham trazido maneiras cruciais para banir esse medo, o assombramento acerca do agir com o outro e o enfrentamento das alteridades. Quando o capitalismo financeiro neoliberal chegou à América Latina, a rigidez dos governos totalitários se transformou em um estorvo para a flexibilidade do regime pós-fordista, que se apresentava através de uma nova ordem mundial: a globalização.

A nova ordem soube absorver a flexibilidade subjetiva que desfilava e agia pelos movimentos de contracultura, acolhendo e institucionalizando o seu princípio produtor de subjetividades. Nos países sob ditaduras militares e com histórico de mudez social e controle sobre os corpxs subalternxs, esse novo regime virou uma espécie de “salvador da pátria”, como informa Rolnik, detendo poder de cura e reestabelecimento das forças criativas e potência de vida.

O segundo processo, diferentes dos países que exerciam e ainda tentam exercer a hegemonia cultural - EUA e Europa Ocidental - os países latino-americanos, e destaque o Brasil, possuíam um passado experimental e rico em formas e singularidades. Enquanto que, “na Europa as vanguardas tiveram que inventar do zero, novas formas de viver e de criar e, em alguns

casos, o fizeram inspirando-se na figura de seu suposto “outro”, o colonizado - objeto da projeção do imaginário utópico dos colonizadores, que tendia a ser o avesso idealizado de si mesmos” (Rolnik, 2006: 9), no contexto brasileiro por exemplo, não havia a necessidade de inventar outra política de subjetivação, dado que nunca existiu de fato a obediência completa a uma única forma específica de política identitária, inclusive sendo esta questão - a da origem - uma das críticas apontadas pelo modernismo brasileiro, ao modo disciplinar de produção de identidade que, em países colonizados, não tinha vez, já que no mesmo território co-existiam muitos modos de subjetivação e de como intervir sobre os conhecimentos de si, da coletividade e do encontro com a alteridade.

Aqui nos deparamos com a dicotomia desapropriação/violência, quando do regresso das “figuras”, tanto do colonizador quanto do colonizado, nas práticas e vivências contemporâneas. Em *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes* (2009), Boaventura Sousa Santos fala desses regressos pelas distinções que existem entre as sociedades que foram consideradas metropolitanas e os territórios coloniais. Alguns aspectos dessas tensões serão úteis no diálogo, principalmente com Lepecki e Rolnik, indagando se a composição do *Tran(S)arau*, no que concerne à seleção e circulação, na criação de repertórios artísticos tenha se balizado ou não sob premissas que reproduzem a constituição dos eventos performáticos como valores de troca e, conseqüentemente, com poder de consumo:

Chegou ao fim o tempo de uma divisão clara entre o Velho e Novo Mundo, entre o metropolitano e o colonial. A linha tem de ser desenhada a uma distância tão curta quanto o necessário para garantir a segurança. O que costumava pertencer inequivocadamente a este lado da liha é agora um território confuso atravessado por uma linha abissal sinuosa. O muro da segregação israelita na Palestina (...) e a categoria de “combatente inimigo ilegal” (...), criada pela administração dos EUA depois de 11 de Setembro, constituem possivelmente as metáforas mais adequadas da nova linha abissal e da cartografia confusa a que conduz. (Santos, 2009: 34)

Santos elucida em seu argumento que existem dois fatores determinantes para os deslocamentos - sempre em processos de transição - entre os modos como as subjetividades e os conhecimentos se organizam e ganham validade em torno do pensamento abissal, que polariza as forças entre os hemisférios Sul e Norte. O primeiro fator estaria ligado às lutas por independência e os processos de descolonização, onde as práticas de apropriação/violência cedem lugar para práticas de regulação/emancipação, instâncias balizadas no regime democrático moderno.

O segundo está informado e correlacionado com o que venho articulando acerca da modificação do regime de subjetivação, a partir dos anos de 1980, em que há uma expansão das linhas abissais/divisórias e uma reorganização dos mercados mundiais em prol de uma nova ordem econômica e política do capitalismo. Talvez aqui resida minha atenção e certa crítica ao pensamento de Sousa Santos.

Concordo com o autor quando este discute as práticas de apropriação/violência, sempre atuantes no cotidiano colonial e que não deixaram de co-existir e medir forças com os processos de emancipação/regulação conseguidas através das lutas anticoloniais e da promoção do fortalecimento de agrupamentos sociais das regiões colonizadas.

Mas a maioria das experiências ocorridas durante os processos de independência foram desconsideradas pela implantação de sistemas de governos, importados exclusivamente dos países colonizadores, impostos para a reorganização econômica, política e social por meio de conchavos entre a elite mestiça e branca local e as elites governamentais das sociedades metropolitanas.

O que vemos é que a tensão aumentou e modificou a perspectiva polarizada que prevalecia até a década de 1970, quando ainda tínhamos em voga uma política identitária estável e um panorama político ideológico mundial assegurado pelo binarismo que a Guerra Fria representava em diversas dimensões da vida, e onde a própria conquista de uma sociedade baseada pelas premissas democráticas da regulação/emancipação passou a gerar mais produtos e força de trabalho consumidas na própria engrenagem da pós-colonização.

Quando os movimentos sociais e culturais passaram a reivindicar novas formas de viver, as premissas de regulação/emancipação também se viram abaladas tanto quanto as dinâmicas de apropriação/violência, até porque, a me ver, as estruturas e sociedades democráticas modernas retro-alimentam o próprio sistema de opressões. Por mais confuso e complexo, as bases da democracia moderna tem em seu bojo tanto as práticas de emancipação/regulação quanto as que repercutem e determinam apropriações/violências no encontro e enfrentamento com a alteridade.

A implantação de um sistema democrático calcado na emancipação e regulação, nesta conjectura em que o capitalismo financeiro absorveu por meio da globalização, das redes e modos vitais de se constituir como subjetividades flexíveis, não levarão as sociedades pós-coloniais a uma redenção ou erradicação das violências físicas, simbólicas e institucionais sofridas diariamente, principalmente, pelos grupos subalternizados e vulneráveis socialmente.

O que está em jogo é uma redefinição das categorias que respaldam a própria ideia de democracia, igualdade e garantia de direitos, onde os sistemas de representação, experimentação e imaginários estão cartografando novas rotas e onde os “eventos artísticos e culturais” desempenham papéis cruciais nas dinâmicas de suas validações.

Com o advento de um regime político centrado no consumo, mesmo as práticas anteriormente servidas para a distinção emancipação/regulação devem passar por um crivo ético e crítico, da mesma forma com que as apropriações/violências ganham novas configurações e imposições. Vale questionar se as dimensões da emancipação/regulação não guardam ou só existem devido às tensões com as apropriações/violências.

Tendo a criticar a ideia de regresso das “figuras” do *colonizador* e do *colonizado* porque na minha vivência *sudaca* nunca se fizeram ausentes, completamente, para se configurar em um retorno. O regresso se daria, segundo Santos, porque o colonial desobedeceu às regras que o mantinham afastados dos territórios metropolitanos, tornando a sua presença como constante ameaça nas sociedades metropolitanas do Norte. Se antes, a permissão da presença ocorria somente com o consentimento do colonizador, através das exposições de pessoas não-ocidentais em prol do desenvolvimento científico e entretenimento, ou ainda, pelos fluxos de pessoas escravizadas que eram levadas até a Europa, hoje, esses deslocamentos acontecem em níveis diferenciados e (des)contínuos.

De formas distintas e múltiplas, as experiências trazem novas configurações para uma cartografia ambulante, ao se depararem com a presença de produções artísticas e culturais oriundas de países que estão fora do eixo da cultura hegemônica, invadindo suas instituições, museus, galerias, teatros etc. e, sobretudo, quando esta invasão também se dá em espaços virtuais, deslocando a própria ideia da presença e dos seus riscos.

Santos cita as condições do *refugiado*, do *imigrante indocumentado* e dos *terroristas*. Incluo aqui os *artistas periféricos*, que dificilmente estarão cogitados para as grandes instituições de arte, apesar de atualmente termos um fluxo grande de reconhecimento de vários artistas que são convidadxs a apresentarem seus trabalhos em grandes eventos e instituições. Refiro-me aos *artistas periféricos* que produzem no encontro com as forças do poético e do político, fazendo-as nos entrelaçamentos entre as investigações artísticas e os investimentos subjetivos.

Muitxs desses *artistas periféricos* estão criando rotas alternativas e redes complexas de contato e contágio, não somente em seus países de origem, mas também adentrando por meio de

rachaduras em territórios e virtualidades antes proibidas pelas linhas do pensamento abissal, mostrando um nível de mobilidade espantoso ao que existia outrora. O tal retorno do colonizado evoca do regresso do colonizador uma vontade de controle, com novas ferramentas e instrumentos para reinscrever as fronteiras, cada vez mais estreitas, vendo-se confinado em seu próprio território, antes nunca ferido por outras formas de pensamentos e existências, mas que agora tem em posições radicais em arte - não somente - a advertência, crítica e rechaço à sua forma hegemônica de se referir ao *Outro*.

Isto faz com que a estabilidade e as seguranças sociais defendidas nestas sociedades metropolitanas democráticas tragam para a linha de frente, em muitas circunstâncias, a apropriação/violência enrustida pela máscara protecionista da emancipação/regulação. As relações velho e novo, primeiro e terceiro mundo não acabaram, mas estão a se redimensionar, em diversos modos de ativação de subjetividades e suas operações de validação e confronto, pulverizando as formas, não mais dicotômicas e atomizadas, mas plurais e controversas no domínio dos conhecimentos, entre os arquivos e os repertórios dos modos de existir:

Uma cartografia confusa não pode deixar as práticas menos confusas. A regulação/emancipação é cada vez mais desfigurada pela presença e crescente pressão da apropriação/violência no seu interior. Contudo, nem a pressão e nem o desfiguramento podem ser completamente percebidos, precisamente pelo facto de que o outro lado da linha ter sido desde o início incompreensível como um território sub-humano. (Santos, 2009: 35)

Assim chegamos ao Estado de exceção - diferente do Estado de sítio ou de emergência, situações sofridas, por exemplo, em ditaduras - onde há a suspensão dos direitos e garantias democráticas sob o pretexto de sua continuação e expansão. Fazem-se atrocidades para manter os direitos humanos e as acepções de democracia, inclusive, pode-se eliminá-la em nome de sua preservação. Para quem e sob quais pretextos ainda se mantém os pressupostos de direitos nas sociedades democráticas modernas?

Uma das formas é a do governo indireto, quando o capitalismo financeiro global impõe que o Estado se retire da regulação social e os serviços públicos são privatizados. Na questão da cultura e sua promoção, vemos poderosos atores, grupos e corporações não estatais determinarem as formas de produção e consumo dos eventos artísticos e culturais, como se isso não colocasse em jogo as artimanhas políticas, econômicas e sociais dos corpxs em arte sob o comando dos meios privatizados de cultura.

Se isso já acontecia nas demandas dos setores públicos, imagina os setores privados que não tem compromisso ético com a vida pública e coletiva, que determinam a mediação cultural

através do consumo e do lucro, estabelecendo os parâmetros de bem-estar para as populações, no controle da água, florestas, energias, serviços básicos de saúde e transportes etc. Em São Paulo temos o SESC (Serviço Social do Comércio), uma instituição mantida pelos empresários do comércio de bens e turismo, proliferou suas unidades por todo o Estado e promove ações sócio-educativas e culturais variadas, propondo de acordo com as diretrizes da instituição, a promoção do bem-estar e a qualidade de vida dos trabalhadores do comércio. Com programadores culturais em cada unidade, criam programação diversificada e remuneram “adequadamente” os profissionais de arte. Assim, o SESC virou o “salvador” da situação precária da cultura em relação ao escasso investimento de recursos do setor público para sua valorização e expansão.

Como artista, já passei por algumas situações e tenho amigos que assim também relatam que, dependendo dos programadores, a seleção e a interferência nos construtos artísticos acontecem para que os trabalhos se encaixem nas políticas culturais da instituição. Uma ação que retro-alimenta a outra: precisamos ser pagos pelo nosso trabalho artístico. O setor privado tem como fazer essa operação, mas para recebê-lo necessito e me submeto, se preciso for, ao corte e censura de partes da minha “obra”, para que possa continuar produzindo e circulando com a minha criação artística.

Um estado de coisas e relações que se dão por contratos privados e que despolitizam, na medida em que constroem assimétricas forças entre as posições de lutas por reconhecimentos e melhorias sociais e as subjetividades flexíveis afrontadas nas suas potências sexuais, raciais, de deficiências corporais, de classes sociais, etárias etc., nos seus direitos e modos de existir. As sociedades metropolitanas modernas se baseiam no Estado constitucional moderno, ligando o sujeito a obrigações políticas, e se vêem agora em situações similares aos países por elas colonizados, que sofreram ao longo dos últimos 500 anos, os direitos achincalhados e meticulosamente apropriados e violentados. Estamos em tempo de agir e repensar, inclusive, as nossas próprias maneiras de incorporar as dimensões da emancipação/regulação propostas por Santos.

Aqui reside minhas reflexões sobre o *Tran(S)arau* e outros eventos artísticos que estão redefinindo espaços de atuação, na circulação de produções periféricas em arte e no ativamento de conhecimentos incorporados pelas práticas de repertórios. Posso citar alguns eventos que estão atribuindo valores, não de trocas financeiras, mas modos de infringir as regras destas trocas comerciais, por outras redes de convivialidades e maneiras de construir a vida e suas intensas relações entre as subjetividades e as criações em arte. Cito somente alguns projetos e eventos -

porque são muitxs! - que estão a acontecer de forma similar às do *Tran(S)arau*, espalhados por onde as fissuras e rachaduras acontecem:

I e II Conferência e Festival Internacional Sexualidade Fora da Caixa (SSEX BBOX) & Mix Brasil, no Centro Cultural Vergueiro, São Paulo/SP - <http://www.ssexbbox.com/>; I Festival de Performance, no Centro Cultural Casa da Luz, São Paulo/SP - <http://casadaluz.org/>; I Festival Feminista do Porto, em Porto/Portugal - <https://festivalfeminista.wordpress.com/ffp2015/programa/>; XØKE - Mostra independente de arte de guerra, em Florianópolis/SC - <https://www.facebook.com/mostraxoke/>; p.Arte - Mostra de Performance Art, em Curitiba/PR - <http://www.p-arte.org/br>; Performance CorpoPolítica, em Brasília/DF - <http://performancecorpopolitica.net/>; Festival de Performances e Artes da Terra - Escrita da Paisagem, em Alentejo - <http://www.escriitanpaisagem.net/>; Sintoma, na Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP); Mostra Pré-Reforma, na Faculdade de Belas Artes de Lisboa; Festival Line Up Action - Festival Internacional de Arte da Performance, organizado pela IcZero em Coimbra - <http://projectovideolab.blogspot.pt/2010/10/line-up-action-festival-internacional.html>; Paisagens Neurológicas: Arte & Ciência, curadoria de Isabel Maria Dos, em Coimbra - <https://www.facebook.com/events/159686071143851/>; Exposição Trabalha-Dores do Cu, curadoria de Tales Frey e Paulo Aureliano da Mata, no Espaço Cultural Maus Hábitos, Porto/Portugal - <http://performatus.net/exposicoes/trabalha-dores-do-cu/>; Pornífero Festival de Arte Pós-Pornô - Itinerância do Festival de Lima/Peru, no Espaço Casarão, Recife/PE - <https://monstruosas.milharal.org/tag/pornifero-festival/>; entre tantxs outrxs.

Um modo de subjetivação pode ser investido por diferentes éticas. Como criar um espaço que seja orientado por uma ética que reafirma diversidades de vidas, construindo urgências territoriais - mesmo que nômades - onde possamos acessar e reativar as forças da presença do outro em nós?

Percebo com mais nitidez que, mesmo fazendo uma convocatória, por pensar que todxs deveriam ter o mesmo acesso e oportunidade de inscrição, não problematizei em que redes - principalmente as virtuais - essa convocatória circularia e quem teria condições de encontrá-las e acessá-las, enviando os materiais necessários para a pretensa avaliação. Com isso, de alguma forma, já selecionei quem seriam os contemplados e quem poderia participar do evento.

Confesso que mesmo com o alerta que haveria uma curadoria para selecionar os trabalhos, e disponibilizando a convocatória em uma rede restrita e sem problematizar essa

restrição que se dá por meio dos planos sociais, econômicos, culturais, raciais, gendéricos, etários e de nacionalidades, não consegui levar a cabo tal indicação e procedimento. Nunca fiz seleção, todxs os trabalhos inscritos fizeram parte das duas edições do *Tran(S)arau*, por talvez naquele momento, ao deparar-me com cada construto performático enviado, perceber que juntxs poderiam causar rachaduras no “meu” pensamento hegemônico de arte pela circulação de produções culturais periféricas, invertendo outros meios e outras formas de reivindicação entre o poético e o político.

A não seleção - o trânsito livre, para mim - foi uma estratégia adotada, para que práticas diferentes co-existissem em um mesmo espaço, onde arquivos e repertórios tão distintos pudessem se movimentar, sem a necessidade de uma hierarquia centrada na organização e unificação de semelhanças ou diferenças, constituindo assim, uma simetria e coerência entre os artefatos. Desta forma, nas duas edições do *Tran(S)arau*, propus a simultaneidade como caminho para se conhecer no encontro com as subjetividades e com os conhecimentos incorporados nas práticas de repertórios.

tran(s)arau tran(s)arau

do pulso à virilha 2ª edição do pulso à virilha 2ª edição

26 de maio de 2016
das 22h às 2h

Criação: André Rosa
Curadoria: André Rosa e Priscilla Davanzo
Realização: Movimento Sem Prega
Apoio: Organização Comunitária Prá Kys Tão

vídeo

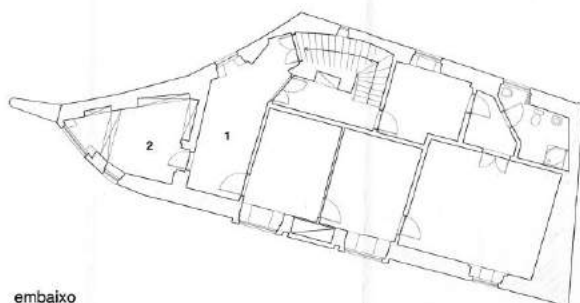
1 Jefferson Skorupski - Homo Interfector

ação ao vivo

2 Andreia Morado - InBoxVox (das 23h30 às 00h30)

Prá Kys Tão
Rua das Esteirinhas, 2, 1
Coimbra, Portugal

www.movimentosemprega.com



embaixo

vídeos

13 André Rosa - Gatilho#2

14 Kamilla Dantas - El cuerpo de la bruja / **Eliete Mejorado e Bruno Verner** - O Guarani

15 Priscilla Davanzo e Clement Shimizu - beijo / **Tales Frey** - Por favor, Não tocar / **Richard Melo e Dodi Leal** - Trans*Teatro

16 Solange Bonfil - Kurwa / **Gyza** - Pelelicula

ações ao vivo

11 e 12

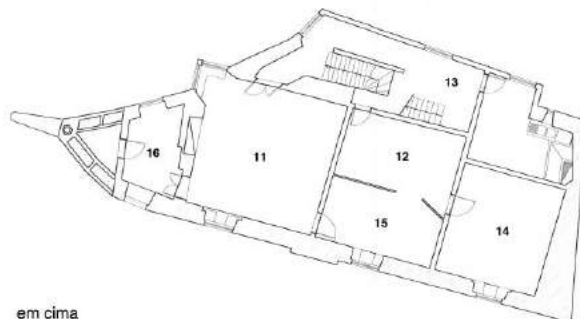
Michell Barros - Perigótica chupa Pessoa e Pietá na Piedade

Joana Salgado - Memórias

Railson Gomes Almeida - Poema Negro

António Oliveira, Riccardo Cocchi e Italo Papi - Addio! A domani

André Rosa - AberraQuizz



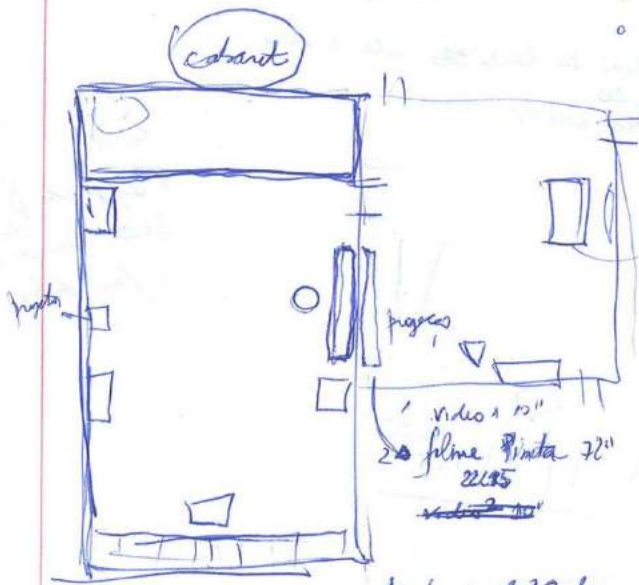
em cima

Vestígio 94: Folha de Sala (Programação) do *Tran(S)arau* - 2ª edição. (Coimbra, maio/2016).

- ~~Conferência de Armas - 30/10/15~~
- ~~Perfomance - 31/10/15~~
- ~~Hemofonia 2010 - 4/11/15~~
- ~~Amarelo~~ ^{best of} ~~parque~~
- texto posto do Egito → foto, até 15/12
- 2E Data Nova Pneu LAST 10/1/15

TRANS/ARAU

• alguns nomes - ~~30~~ munici



- 2 computadores
- 2 cabos // data flow
- 1 cabo // som
- microfones
- destino de 40 ¹⁴⁰⁰ 20 ²⁰ 20
- tabuleiro + luminária? - capa de energia
- Peda (depois do avizor)

4 cartões
SIM NOLO
WAS PRAVACO
20

- texto e digi. lo
a parte de contrato intrasexual
1. Abertura - contrato intrasexual
 2. QUIZ ad 10 a 12 perguntas 4 perguntas cade
 3. video do colonial
 4. Trago -
 5. ~~Paralela~~
 6. Andre' -
 8. Andreá e Andre' -

transmito

20 2030 / 0030

Vestígio 95: Anotações do artista André Rosa durante a preparação do Tran(S)arau – 1ª edição (Coimbra, setembro/2015)

Conclusões

Desidentificação: pistas para corpxs sem pregas

Ao lidar com um imperativo que é imposto pelas minhas condições gendérica, racial e geopolítica, minhas fantasias, devaneios e desejos se coadunam com tantas vozes e escutas dissidentes que percorreram comigo, nesta pesquisa, reinscrevendo e (re)inventando rotas alternativas de corpxs fronteiriçxs, reivindicando outras línguas, reconhecendo outros imaginários nos entrelaçamentos de uma possível pedagogia em arte da convivialidade, entre rachaduras locais e globais da produção de conhecimento em performance e pedagogia, em dissidências sexuais e desobediências anticoloniais.

Os *corpxs sem pregas* se configuram como tentativas escorregadias e flexíveis de construir *epistemologia de fronteira* em arte e educação, por meio de uma cosmovisão política criativa e debochada entre as teorias e práticas hegemônicas ocidentais da cena performática, e as periféricas e resistentes práticas e teorias artísticas e educacionais nas fraturas e diferenças coloniais/moderna que me atravessam e me informam como latino-americano, brasileiro, dissidente sexual, branco e praticante de uma visão de mundo ancestral yorubana.

Reconheço as representações, discursos e imaginários fomentados e enredados pelas colonialidades, articulando a construção de outros meios de escutas e lugares de fala que, nesta pesquisa, se dão nos entrelaçamentos entre as minhas vivências de artista/educadxr/pesquisadxr na construção de *convivialidades performáticas transficcionais*, e as desmontagens das relações de opressões e resistências que me enquadram como *sudaca* ou outra categoria monolítica de identificação.

Também questiono os processos pelos quais subalternizo por privilégios que detenho, tal como a minha branquitude que já exerce uma violência, *a priori*, pelas assimetrias sociais que determinam e garantem - dependendo ainda das operações associativas com outras categorias opressivas que subjugam as existências subalternizadas - acessos a locais onde posso ser ouvido e tenho algum poder de fala. Busco a todo instante questioná-las e transficcioná-las em espaços de escutas e mutabilidades, na tentativa de (re)inscrever contranarrativas à qualquer epistemologia, ideologia, movimento ou ação conservadora - seja hegemônica ou periférica - na criação artística e educacional.

As convivialidades performáticas transficcionalis partem da constituição coletiva de comunidades provisórias e transitórias, onde as nossas monstruosidades são requeridas e festejadas numa empreitada (trans)incorporada, tecnoviva e mágica/curativa, através das desmontagens e contaminações dos nossos corpxs excessivos e desviantes nas fraturas coloniais/modernas, onde passamos a manipular, transformar, interferir e acionar outras possibilidades de conhecimentos entre o *ao vivo* e o mediado tecnologicamente, reconstruindo corpxs e espaços entre o poético e o político.

Recordo-me das muitas aulas de teatro e dança em que participei, onde um corpo neutro, a neutralidade, eram sempre requeridos. Corpo neutro? *What???*

- André... seja menos afetado, efeminado, não mostre isso, não faça aquilo...como vai fazer um personagem masculino...um HOMEM... como fará sem sotaque, neutraliza a voz... tem um ponto inicial, um ponto zero do corpo (?)... ninguém vai acreditar assim... não demonstre o que você é ...seja neutro... N-E-U-T-R-O!

Nos processos artístico-educacionais, quantas barbáries são confeccionadas e conduzidas em busca de uma neutralidade do corpx, por meio de um ordenamento de suas funcionalidades, para que a pretensa potencialidade e eficiência artística dos procedimentos e metodologias camuflem, pelo disfarce da naturalização, as (bio)tecnologias dos discursos, treinamentos corporais, representações de conhecimentos que asseguram - ainda - a presença como ontologia do corpx, marcada pelas imposições dicotômicas natureza/tecnologia e orgânico/artificial como dispositivo de controle e produção de subjetividades.

O sistema arte/educação solicita posições de enunciação que são localizadas, a meu ver, por premissas normativas similares ao sistema sexo/gênero enquanto produção de corporalidades naturalizadas e neutralizadas, determinadas como negação, falha ou desvio do sujeito homem *vis* masculino heterocapitalista. As cenas pedagógicas e artísticas, sendo estas produzidas em salas de aula, salas de ensaio, nas ruas, praças, escolas, teatros, galerias, associações comunitárias, em espaços alternativos etc., são permeadas e coconstituídas pelos agenciamentos que solicitam práticas de normalização no controle e na produção de corpxs, por meio da naturalização de suas posições ontológico-existenciais - sexuais, raciais, espirituais, classistas etc. - e de uma geopolítica que extermina e ainda absorve, como matéria-prima fetichizada, os conhecimentos incorporados que ocorrem nos espaços e corpxs não-ocidentais colonizadxs.

Os *corpxs sem pregas* convocam processos de *desidentificação*. José Esteban Muñoz, professor e investigador cubano dos estudos da performance, teoria *queer*, estudos culturais e teoria crítica, em *Introducción a la Teoría de la Desidentificación* (2011), analisa como algumas performances - suas reflexões centram-se em performances *queers colors* de artistas e ativistas latino-americanos, provenientes de Cuba e Porto Rico - circulam e criam novas relações sociais, possibilitando esferas de contraprodução de vidas reconhecidas como minoritárias.

Munõz argumenta que a identidade seria um campo de lutas em que as disposições estáveis debatem-se com as definições construídas socialmente. Reelaborando a identidade a partir das colisões assumidas entre as posições essencialista e construtivista, o autor explicita que estas colisões propiciaram as negociações para que as identidades fraturadas e híbridas requeressem e chegassem à representação. Rompendo com um acordo representacional, essas identidades - “que se definen de modo racial y desde desviaciones de género” - (Muñoz, 2011: 561) reverberam outras percepções e solicitam uma ordem social mais ampla, em forças locais e cotidianas indispensáveis.

A *desidentificação* reconstrói narrativas identitárias a partir deste ponto de colisão entre os discursos essencialista e construtivista, por meio de “identidades con diferencias” - termo emprestado das feministas de países colonizados, mulheres de cor, especialmente as chicanas, como Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga -, que têm contribuído com discursos, representações e imaginários, ao radicalizarem e expandirem as noções de identidades, considerando-as com múltiplas identificações:

La desidentificación es el tercer modo de abordar la ideología predominante, el cual no opta por asimilarse dentro de dicha estructura ni por una oposición estricta a ella; en cambio, la desidentificación es una estrategia que opera con la ideología predominante y contra ella. En lugar de ceder a las presiones de la ideología predominante (identificación, asimilación) o intentar escaparse de su esfera hermética (contraidentificación, utopismo), esta “operación en favor y en contra” es una estrategia que pretende transformar una lógica cultural desde adentro actuando siempre para representar el cambio estructural permanente y al mismo tiempo valorar la importancia de las luchas de resistencia locales y cotidianas. (Muñoz, 2011: 569)

O processo de *desidentificação* reelabora códigos, signos e interpretações dominantes, para reconstruí-las, reprogramá-las e manipulá-las em um reposicionamento de práticas e discursos corporais, imagéticos e textuais. Muñoz sugere que a *desidentificação* seria “como um processo de producción y un modo de performance” (2011: 585), ajudando a codificar, descrever e interferir nos deslocamentos com que os sujeitos pertencentes às minorias sociais negociam com as esferas públicas as suas sobrevivências, operando na construção de contranarrativas. Deste modo, o

autor sublinha que, tanto as narrativas dissidentes quanto os discursos hegemônicos se constituem por diferentes fins ideológicos, ao sinalizar que uma ação política deve ter a condição de se fazer tão rápida quanto “el poder dentro del discurso” (2011: 578), onde os fluxos de poder, de representação e de imaginários não são fixos, mas flexíveis e se dão entre as negociações do desejo, da identificação e da ideologia.

A *desidentificação* não somente cria as rachaduras no espelho da minha sala, mas emergem das fissuras deste chão, coreografias teóricas e práticas para a reinvenção de sentidos de mundo e formas de viver, para que as dissidências sexuais e as desobediências anticoloniais possam (trans)incorporar em *convivialidades performativas* as suas complexidades, em auto-etnografias e autobiografias como ensaios coletivos de ficções, onde a *transficação* é uma (bio)tecnologia de si.

A política de *desidentificação* trabalha com/atraves e contra as ideologias dominantes, em um processo que não assimila as estruturas das políticas de identificação e, tampouco, opõe-se a elas, em um utopismo contra-assimilacionista, visto que “codifica la cultura de masas o la alta cultura o cualquier campo cultural desde la perspectiva del sujeto de una minoria quien carece de poder en dicha jerarquía representacional”. (Muñoz, 2011: 586)

Após ter trilhado os entrelaçamentos da criação, realização, documentação e análise de conhecimentos incorporados entre o *ao vivo* e o mediado por tecnologias destas cinco *convivialidades performativas* - *Desire Borders*, *AmPunbeta*, *Freak Show Park*, *Prato Feito ou PF e Tran(S)arau* - indicarei quatro pistas que reconheço como *transficações* debochadas de metodologias criativas e políticas para os *corpxs sem pregas* em performance e pedagogia. Estas pistas estão participadas em todas as *convivialidades* propostas por mim, em *desidentificações* que tentam subverter e ativar dissidentes práticas corporais, representacionais e imaginárias nos sistemas sexo/gênero e arte/educação.

Pista 1: *Corpxs sem pregas* como regimes biotecnomágicos

Neste trabalho, os *corpxs* e os espaços em *convivialidades performativas transficcionais* convocam um arsenal de referências movediças para a sua condição desviante e fragmentária, nos entremeios de uma economia política, estética e pedagógica que percorre agendas e negociações culturais e existenciais fraturadas. A crise representacional existe enquanto sistema engendrado dentro de uma circulação de informações dicotômicas que estabelecem, pelo capitalismo patriarcal e pelas colonialidades do poder e do gênero, ritos que polarizam e sempre suplantam e

submetem um pólo ao outro, negando as transitividades que operam pelas políticas de identificação.

Um regime biotecnológico em *convivialidades performáticas* não replica esta noção binária de crise em seu íntimo, pois não existe um dentro e um fora, um interior e um exterior dos corpxs e espaços. E também não reside numa possível pós-crise como lugar suspenso das transações políticas que informam os corpxs e os espaços em processos ontológico-existenciais, e nas posições de enunciação requeridas na produção de conhecimento em arte e educação.

Avançando um pouco mais na aposta mítica e política “blasfêmica e irônica” do ciborgue de Donna Haraway, perturbando a ordem econômica e subjetiva neoliberal nas diferenças e rachaduras coloniais/modernas, proponho o regime biotecnológico por meio de um *ciébörgue* (*ebô*¹⁵ + ciborgue): com poderes e conhecimentos para uma macumba¹⁶ anticolonial, onde a magia, o espiritual e a cura também se mostram como dimensões incorporadas de conhecimentos participados entre as *convivialidades performáticas*.

Corporalidades tecnovivas e mágicas, com seus dispositivos invisíveis, acoplados, ingeridos em poções e miniaturas de poder, perturbando a economia global da representação, desestabilizando a natural materialidade do corpo-objeto requerida na permuta capitalista de constituição do que se enquadra na categoria de humano ou nas condições que o arremessam e subalternizam como negação, falhas e desvios.

Pelas volatilidades energéticas invocadas pelo regime biotecnológico desgoverna-se esse corpo objetificado. Não existem contrapartidas nesta política-educacional-cultural, pois os corpxs não possuem *versus* ou *reversus* deles mesmos, mas múltiplos corpxs em *convivialidades*, nas potências biotecnológicas da orgia com as zonas liminares de conhecimentos mágicos acionados

¹⁵ *Ebô*, palavra de origem *yoruba*, designada para as oferendas realizadas pelos praticantes dos rituais de matrizes africanas que cultuam os Orixás. É um fundamento forte e poderoso dentro destas ritualísticas, pois os *ebôs* se constituem como ofertas de transformação e transmutação de forças e energias que dependem de múltiplas variedades de materiais - entre o orgânico e o artificial - para a sua realização e circulação. Cada *ebô* evidencia uma complexidade e uma pluralidade incorporada de conhecimentos, com cânticos específicos, feitura meticulosa, lugares e horários apropriados para cada entrega etc. Um *ebô* é uma ritualização de transição e negociação que reelabora e reconstrói os laços de forças entre o profano e o sagrado.

¹⁶ O termo *macumba*, usado de forma pejorativa para designar as religiões de matrizes africanas no Brasil, situa-se aqui como um campo discursivo, contestatório e performático, no que diz respeito aos espaços interculturais que reconstruem conhecimentos na produção de corpxs por meio de políticas sociais e culturais que reconhecem a magia, suas curas e filosofias como produção de saberes locais em contraprodução de um conhecimento científico e universal, baseados em valores coloniais e heteropatriarcais. *Macumba* é um antigo instrumento musical de percussão utilizado em determinados rituais afro-brasileiros e, ao mesmo tempo, passou a denominar o espaço de encontros dxs negrxs escravizadx, nomeado pelo homem branco em decorrência do racismo, acerca das suas práticas ritualísticas e festivas que, posteriormente, viriam a ser organizadas nos espaços dos terreiros de matrizes africanas no Brasil.

por agenciamentos cotidianos das diferentes identidades fraturadas em espaços de resistências e de *possíveis* curas.

Corpxs que assumem a abjeção, a anormalidade e a monstruosidade, categorias desenvolvidas no ato de expulsar os restos imperfeitos de uma fadada humanidade. A meu ver, o humano precisa do excedente da produção - do excesso da normalidade - para a sua autogestão, mas esta operação já não garante mais segurança para o humano. Em um regime biotecnomágico, as interações tecnovivas se fazem nos entrelaçamentos de um corpx que é excedente e, ao mesmo tempo, biotecnologia cobiçada e desconhecida.

Meu corpx está repleto de dispositivos que, diariamente, me informam pelas alterações hormonais contidas nos alimentos, nos medicamentos, nas técnicas que prolongam a vida, nas intervenções cirúrgicas de remodelamento do humano, na negação da doença, das secreções, do corpx degenerativo e deficiente, nas próteses que se acoplam à vida e determinam novas condições “normais” de existência, nas reproduções e modificações genéticas, nas contracepções e concepções artificiais da vida, nos controles de raças, gêneros e identidades sexuais, nos treinamentos do fazer artístico e nos manuais de apreciação estética, na negação de conhecimentos vindos de rituais, danças e narrativas de vidas comunitárias e na comercialização deste mesmo poder mágico e ancestral. Além das várias ficções vividas na totalidade de um corpx desmedido mediado por tecnologias, pela *internet*, pela política do *chip* que adentra ao corpo e percorre as veias, em redes sociais que disparam sequências de resíduos que trazem em si a dispersão do humano, na sua própria condição debochada de carne, sílicio e benzimentos.

O regime biotecnomágico convoca o corpx para um *ciébòrgue* em convivialidades performáticas que opera por outros sistemas ritualísticos, que assume as condições biotécnicas da vida e coloca-se como oferta de transformações e transmutações nas falhas que emergem de uma multidão de monstruosidades que fazem dos *corpxs sem pregas*, corpxs (des)montadxs nas cartografias do tesão e entre as negociações dos interesses ideológicos e dos dispositivos de identificação.

Se o corpx é uma ficção de um ritual tecnológico de si mesmo, o *ciébòrgue* refuta os limites da própria humanidade e desliza entre o organismo, o artificial e o espiritual. Entendido como campo expandido para além das questões míticas e religiosas, a espiritualidade, nesta escrita, situa-se como ação que renegera em processos curativos as feridas sociais através de acontecimentos poéticos liminares. Como fenômeno que faz parte das culturas e vivências populares latino-americanas, em diversas vertentes e práticas, privilegio os aspectos de uma

espiritualidade que ajuda os tecidos da memória e da ação social como coconstitutivos de poderes de curas e (re)existências.

Interessa-me como o *corpux sem pregas* - cosmovisão criativa e política em pedagogia e performance - atua em práticas poéticas mágicas que trans(incorporam) os imaginários na luta por representações e práticas corporais que dialogam com conhecimentos no *ao vivo* e no tecnologicamente mediado. A dicotomia e os lugares requeridos como opostos para o animal, o humano, a máquina e o espiritual são diluídos pelos fluxos dos *corpuxs sem pregas*, onde os acoplamentos não sugerem - somente - formas anexas aos *corpuxs*, mas também *chips* que instauram programas e (re)programam os sistemas sexo/gênero e arte/educação. Os *corpuxs sem pregas* formam comunidades provisórias e transitórias, provocam estados alterados de consciência, em transições e em transes, navegando pelas suas liminares e fraturadas identidades e subjetividades.

Desmedidos por solicitarem e recriarem as memórias sociais e os processos curativos pelas biotecnologias, *os corpuxs sem pregas* apoderam-se de longos rituais ancestrais e ampliam nossos laços de afetos e corrompem as seguras intimidades e privacidades para lubrificar, reorganizar e escancarar pelas entranhas digitais, a condição ainda esperada do binômio natureza/tecnologia agir como (re)encenação cotidiana e familiarista dos padrões capitalistas e agora globais, com altos requintes de colonialidades, que tentam salvar, em algum plano, o projeto ideológico que tem na presença do *corpux* a sua base ontológica de naturalização.

O regime biotecnológico dos *corpuxs sem pregas* não tem um antes ou um depois. Ele é, na sua vasta complexidade de redes e interstícios, não uma terceira via, mas uma multiplicidade de recursos, de disrupções e de estratégias expansivas, promovendo um assombro na subjetividade humana racional e familiarista. Não tem família, não tem falsos laços edípicos com o mundo. Como o ciborgue de Haraway, é filho ilegítimo do capital, do patriarcado e do colonialismo, dispensa os poderes paternos e institui um processo de *desidentificação* econômica, cultural e política entre os interesses global e local.

A economia política e cultural dos *corpuxs sem pregas* está nas esferas das desprogramações unilaterais e celulares dos movimentos que ainda tendem para uma ação *versus* alguma coisa. Em uma retórica fadada à manutenção de um *status* de *corpux* no mundo impõem-se concepções que negam o caráter solvente dos fluídos, na transmutação e na cronogênese de *corpuxs* dissidentes, que perturbam em pequenos gestos, as garantias estatais, democráticas e individuais da segurança “natural” do *corpux*.

Configura-se numa estratégia de dispositivo ficcional, manipulado e programado nas rachaduras que refutam a produção de um corpo biológico como matriz de autogestão e controle identitário de uma ontológica condição de sujeito. Não existe livre-arbítrio no *corpx sem pregas* e nem a dúvida da escolha. A ficção do escancaramento das pregas pode desconstituir e explodir o que se esconde nas dobras do sujeito como “verdade”, e também como lugar assegurado de enunciação nos discursos.

O monstro de outrora da sociedade comandada pelo soberano é o perverso das entidades reguladoras e disciplinares, para agora se constituir em *corpxs sem pregas*, questionando a produção artística e educacional numa atualidade mágica e biotecnológica, como espaços criativos de dissidências sexuais anticoloniais. Uma pretensa ontologia desmorona-se em um regime de corpx que deforma a si mesmo, pela simples condição que se apresenta no mundo e como se autorrevela produção. É assim que me constituo. Eu tecnovivo... tecnomágico... não represento!

Paul B. Preciado em entrevista dada a Jesús Carillo (2010) fala dos deslocamentos de conhecimentos locais produzidos pelo acesso aos mecanismos de saber, até então, hegemônicos, criando posicionalidades por novas afinidades políticas e alianças de diferenças. Essas experiências e proposições teóricas e práticas alargam as fronteiras do conhecimento e, sobretudo, instigam formas de vida que se reprogramam na expansão e no colapso dos contornos de um centro explicativo do mundo que se faz - ainda - no controle e na produção de assimetrias e exclusões sociais:

O acesso dos subalternos às tecnologias de produção de saber vai produzir uma ruptura epistemológica. Esta ruptura abre uma nova topografia do conhecimento, conforme havia indicado Donna Haraway, marcada pelo deslocamento da unidade de um saber hegemônico a uma multiplicidade de “saberes localizados”. O saber localizado é para Haraway a prática da objetividade subalterna frente ao saber científico e universal, portador dos valores da colonização, da heterossexualidade e do patriarcado. Trata-se de uma política desnaturalizada, estruturada em torno a vínculos sintéticos de afinidade, de políticas que unem as diferenças, alianças da descontinuidade, e não a partir do consenso, através do que Chela Sandoval chama “redes de posicionamento diferencial”. (Preciado, 2010: 63)

O regime biotecnológico provém destas afinidades ideológicas fronteiriças, dançando em *corpxs sem pregas* que produzem comunidades e debocham da objetificação que fomenta subalternidades, reinventando contraproduções em pedagogia e performance de quaisquer posições - gendéricas, raciais, classistas, etárias e geopolíticas - que ainda se valham de uma base “natural”.

Pista 2: A fantasia dos *in-possíveis* como gramáticas dxs *corp̃xs sem pregas*

O aparecimento de uma indagação se faz em diálogo com os problemas de determinado contexto, por meio de mudanças e crises atravessadas pelos corp̃xs. Os construtos artísticos seriam espaços de redistribuição destas crises, onde os pensamentos como os processos de criação se manifestam na construção de teorias, mas também elaboram e se expressam em múltiplas corporalidades e imaginários. Se assim o faço, independentemente das formas com que problematizo as questões, é porque entendo que estes construtos se dão como produção de convivialidades e acesso às condições de representações.

Neste sentido, a ação artística é poder de contaminação por arremessar os corp̃xs nos e pelos construtos inventados, em uma maneira de reconstruir mundos *possíveis* através de existências *impossíveis*. São essas vias vitais que estão em colapsos, colisões e deslocamentos por meio de uma gramática da fantasia que reposiciona as colonialidades da imaginação.

Os *corp̃xs sem pregas* perambulam entre os *possíveis* que legitimam algumas existências e o que se impõem como *impossíveis* para outras. Nesta política que reduz e limita os *possíveis* e extermina a fantasia que possa reconfigurar os *impossíveis* em possibilidades de existir, há uma crueldade que ascende aos órgãos, transforma-os em rotações e dispositivos que sempre solicitam e remetem a organicidade a um falso sistema equilibrado e estável dos organismos. O *impossível* pode tornar-se *possível*, quando a base ontológica que naturaliza a vida entra em colapsos e nas suas rachaduras, feitas por seus próprios mecanismos conceituais e disfarces corporais, novas cronogêneses dos corp̃xs começam a mobilizar e a dançar os *in-possíveis* em ramificações fantásticas e ameaçadoras.

A fantasia dos *in-possíveis* não se relaciona com um espaço dominado pela objetividade racional ou pelo utopismo de uma liberdade de conceber a vida aleatoriamente. A fantasia torna-se gramática na *desidentificação* dos sonhos como espaço de restrição da imaginação, enquanto dimensão que os trata como resquícius de um mundo considerado “real”, na reorganização onírica dos seus conteúdos. A fantasia dos *in-possíveis* instaura nos dispositivos e nas manipulações do próprio corp̃x e, mais precisamente, nos corp̃xs em arte e educação, as condições subversivas do inacabamento dos corp̃xs fronteirixs, identidades fraturadas que passam a reconstruir suas vidas, em uma ação coletiva, em uma multidão (trans)incorporada pelas suas transitividades.

O sonho, a meu ver, suspende as possibilidades dos múltiplos e favorece catarses do sujeito individual, levando-o à busca da perfeição no mundo “real”. A fantasia, por sua vez,

rompe com a catarse e com a projeção de algo que pode se dar, mas que nunca se concretiza. O sonho é um devir que busca incessantemente o “real” e os seus limites cartografados por imaginários restritos, com contornos específicos, em códigos de como devo imaginar e representar dentro dos limites do que se enquadram como *possíveis* das coisas e das pessoas.

Os *corpxs sem pregas* detonam a fixidez do “real”, não como mera oposição a uma realidade selecionada. Se o “real” se transforma em arranjos de uma gramática do *possível*, os contornos devem ser dissolvidos em ficções dos nossos próprios corpxs pelas transições no corpx social. As ruas, os prédios, a praça, as pessoas, a comida, o lixo, o corpx como oferta rompem com a gramática do sonho, da ilusão, da identificação monolítica e, até mesmo, com o próprio devir que localizaria a fantasia como contradição desta “real-idade” fetichizada. A fantasia assume a sua declarada *desrazão* na produção em arte e educação de *corpxs sem pregas* como gramática dos *in-possíveis*.

A fantasia percorre os *possíveis* e os *impossíveis* e permeia as construções estéticas e tomam posições políticas. Fantasiar é se reposicionar perante as histórias, as práticas corporais e representacionais que contamos, articulamos e vivemos, onde os discursos hegemônicos tendem a separar as narrativas dos seus contextos, como se tudo existisse e acabasse circunscrito nele mesmo, em um conhecimento que abastece e retroalimenta a si mesmo, limitando o poder da fantasia neste jogo de autenticar o “real” pelo permitido.

Fantasiar o *in-possível* alarga a vida. É imaginar e criar mundos, figuras, personas, organizações sociais, políticas e espirituais que respondam muito mais aos nossos desejos do que ao pequeno círculo regulatório pelos quais algumas ficções em arte e educação tentam elaborar o mundo e seus sentidos como continuidade uniforme e direcional entre a causa e o efeito.

Gramáticas que dialogam nas transações dos *in-possíveis*, que se materializam nos corpxs pelas potentes e reconhecidas imaginações dos corpxs socialmente subalternizados. Não é uma gramática... são múltiplas gramáticas dos nossos *in-possíveis* que se alternam e dançam pelas ruas, casas, bares, avenidas, *internet*, escolas, galerias, igrejas, hospitais, redes sociais etc.

A fantasia, na perspectiva de Judith Butler, em *Undoing Gender* (2004), destina-se como espaço que franqueia os limites entre o “real”, na permissividade que fazem alguns corpxs circularem livremente, enquanto outrxs tornam-se sombras. Se esta economia de poder inviabiliza corpxs pelas suas posições assumidas de dissidências sexuais, raciais e geopolíticas, a fantasia, como gramática dos *in-possíveis* em convivalidades artísticas e educacionais torna-se estratégia

para validação das nossas próprias disruptivas imaginações subalternas de existências, no desmonte de uma colonialidade do imaginário que impõem pacotes fixos e acabados:

Moreover, the fantasy is part of the articulation of the possible: it moves us beyond what is merely actual and present into a real of possibility, the not yet actualized. The struggle to survive is not reality separable from the cultural life of fantasy, and the foreclosure of fantasy – through censorship, degradation, or other means – is one strategy for providing for the social death of persons. Fantasy is not the opposite of reality; it is what reality forecloses, and, as a result, it defines the limits of the reality, constituting it as its constitutive outside. The critical promise of fantasy, when and where it exists, is to challenge the contingent limits of that which will not be called reality. Fantasy is what allows us to imagine ourselves and others otherwise: it establishes the possible in the excess of the real; it points elsewhere and when it is embodied, it brings the elsewhere home. (Butler, 2004: 29)

De que maneira estou/estamos construindo cenas e *convivialidades performáticas* em arte e educação que colaboram na criação e na potencialização das fantasias, na invenção de transitividades de mundos e de pessoas como gramáticas dos *in-possíveis*?

Pista 3: *Corpxs sem pregas* como monstruosidades do tesão

Os corpxs monstruosxs - diversos em suas monstruosidades - trazem nas suas designações corporais e imagéticas, os limites e as advertências da transposição da normalidade.

Numa economia de poder que constitui corporalidades, os *corpxs sem pregas* provocam fascínio e tesão ao desmontarem os limites institucionalizados pelo corpx social, escancarando os interditos que surgem entre o individual e o coletivo, nas barreiras ortodoxas postas para um corpx encerrado e acabado nele mesmo, pelas agendas políticas, culturais e médico-jurídicas da normalidade, nas diferenças entre as potências e as condições das monstruosidades e todas as consequências que isto acarreta para os corpxs que passam a não importar.

Jeffrey Jerome Cohen, professor estadunidense de linguística e literatura inglesa, em *A cultura dos monstros: sete teses* (1996), argumenta que a condição fragmentária de constituição dos monstros ao longo de muitos contextos históricos diferenciados, pode indicar ideias desmembráveis das diversas inscrições sociais que demonstram como as políticas culturais desenvolvem e criam os seus monstros, evidenciando que a subjetividade, o gênero e a própria cultura não são constituídos de inteiros epistemológicos, mas de fissuras e rachaduras.

Numa de suas teses os monstros tornam-se exemplos, válvulas de escape regulatórias do corpx social, que recorre e submete no corpx do monstro, todas as injúrias, frustrações, coerções exercidas e marcas sofridas, construindo bodes expiatórios que servirão para a redenção de um tesão obliterado e da manutenção da frágil humanidade:

O prazer escapista dá lugar ao horror apenas quando o monstro ameaça ultrapassar essas fronteiras, para destruir e desconstruir as frágeis paredes da categoria e da cultura. Quando contido pela marginalização geográfica, de gênero ou epistêmica, o monstro pode funcionar como um *alter ego*, como uma aliciante projeção do eu (um Outro eu). Aquilo que Bakhtin chama de “cultura oficial” pode transferir tudo que é indesejável para si mesma para o corpo do monstro, representando para si própria um drama de satisfação do desejo. (Cohen, 2000: 48-49)

Os *corpxs sem pregas* como monstruosidades do tesão redesenham-se por entre os rabiscos inacabados, subvertem a lógica de existência que se dá apenas pela racionalidade, e se desmontam na expiação dos pecados, pelo olho divino do soberano, na punição dos perversos e no banimento de categorias não aceitas ou intoleráveis para o neoliberalismo democrático do capital, mesmo que a estratégia seja de absorver as diferenças em processos de reconhecimento, provocando homogeneizações das lutas e reivindicações.

O atual mercado globalizado das artes favorece blocos ou segmentos de representação que, ao invés de fortalecerem o alargamento das representações e imaginários, por suas posições nas negociações entre a ideologia e as identificações, acabam por reduzir a força que, a meu ver, está na formação de comunidades como diferenças, nas multidões de anormalidades/monstruosidades que se multiplicam e detonam qualquer posição centralizadora e hegemônica, por justamente, questionarem a inalienável representação do corpx em crise.

A crise da representação do corpx e, mais especificamente, do corpx em arte, se dá pela naturalização e manutenção de uma ideia específica de corpx encerrado em interfaces conceituais dicotômicas de vida e de arte. Os *corpxs sem pregas* já estão em outras interações, se constroem através das fendas de “corpos vibráteis” (Sueli Rolnik), nas suas movediças *desidentificações* de múltiplas monstruosidades em si mesmo, arremessando-os para estratégias biotecnômicas de replicação e regenerações contínuas, onde a crise também é compreendida como uma ficção política de “eus” pessoais e coletivos e não apego epistêmico e ideológico - de identificação ou de contra-identificação.

É nesta ficção desmedida de corpx que o medo se instaura por entidades que promovem a permanência de representações absolutistas, por meio de uma política de representação

disciplinar, nas formas classificatórias e normativas estabelecidas e requeridas no sistema sexo/gênero e arte/educação, arrumando as diferenças e alijando àquelxs que não se enquadram em uma economia da reprodução humana ou de contemplação estética.

As monstrosidades do tesão dos *corp̃xs sem pregas* celebram e reivindicam de maneira debochada o seu lugar fronteiro e de vai-e-vem nas políticas de representação que conservam o humano - ainda - como marco central da constituição ontológica de sujeito. Convocam os orifícios e as rachaduras por onde escondem e escorrem os segredos, dinamitando as esferas do privado e do público, do interno e do externo, do efêmero e do documentado etc. Tudo escapa, escorre e se nutre por entre os seus orifícios.

Meus buracos tropicais precisam ser festejados para uma descolonização do tesão e uma “desontologização” (Paul B. Preciado) das práticas sexuais/gendéricas e de arte/educação, na força que reside as dissidências nas crises políticas de representação. Por pautas anticoloniais, antipatriarcais e anticapital, as monstrosidades refutam qualquer base natural que identifique e assegure um lugar ontológico existencial, requerendo outras apresentações de *corp̃xs* e sentidos de mundo.

A boca costurada, o cu interdito, o suor secado, a menstruação demonizada, a masturbação condenada, o esperma normatizado, a merda e a saliva ressecadas não permitem o perfurar do *corp̃x* como ação biotecnológica e, sobretudo, monstruosa repleta de tesão com a força de *eros*, como motor de subjetivação, que gera liberdade e co-responsabilidades de reconstruir vidas, atingindo, inclusive, os sistemas educacionais e artísticos.

Pista 4: *Corp̃xs encruzilhadas sem pregas*

Os ritos de passagem - cito a iniciação ou “feitura” do *Orisá* pelas ritualísticas do *Candomblé* no Brasil, pela qual passei em janeiro de 2006, tornando-me um *yavó* - estão permeadas por algumas fases apontadas por Victor Turner em *Liminal e Liminoide em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de Simbologia Comparativa* (1982): “a separação, a transição e a reagregação”. (2012: 219)

Os *corp̃xs sem pregas* burlam estas etapas, confundem-as para reprogramarem *corp̃xs* em um constante processo de transições que percorrem contranarrativas da estabilidade e do equilíbrio sugeridas para uma existência reconhecida dentro dos parâmetros aceitáveis e recomendados de sucesso e bem-estar. Mas do que ir ao encontro de uma (re)apropriação do *corp̃x* e de uma possível assimilação ou contra-assimilação identificatória, os *corp̃xs sem pregas*

corrompem as causas/efeitos destas fases: o tempo não se direciona por meio da coerência dos deslocamentos em um espaço, em uma cronologia ascendente e, tampouco, em uma cadeia de sequências lógicas de acontecimentos e (des)montagens do corpx. Existe para cada *convivialidade performática* específicas cronogêneses de *corpxs sem pregas* em múltiplas ritualizações nas *transições* de si no próprio tempo/espaço.

Estes poderes biotecnomágicos, convergidos em ações comunitárias transitórias e provisórias das micropolíticas dos *in-possíveis* imaginados e expandidos de nossas monstruosidades em tensão, são reconstruções sedentas de um *ciêbörgue*. Tudo que vai nestes corpxs em pedagogia e performance não são adornos, mas perfurações, manipulações, transformações que arregaçam as últimas pregas em uma ritualização que se dá entre o poético e o político, entre o *ao vivo* e o mediado por tecnologias, entre o ancestral e o documentado, alterando as tensão das vidas consideradas humanas e das que foram submetidas à condição de sub-humanidade, ou mesmo, das que refutam os contornos do humano, na reivindicação de suas vivências monstruosas e periféricas.

Ileana Diéguez Caballero, em *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* (2011: 22), aponta a independência de práticas estéticas como ato político das suas fronteiras e “insiste que a liminaridade como antiestrutura coloca em crise os *status* e as hierarquias, associados a situações intersticionais, ou de marginalidade, sempre a beira do social e nunca fazendo comunidades com as instituições”. Os acontecimentos liminares dos *corpxs sem pregas* convergem em ritos de convívio e formação de comunidades temporárias que se coadunam por afinidades políticas, artísticas e educacionais. Sempre estão no espaço da passagem, da transição, do gargalo da ampulheta e da encruzilhada. Não existe um ponto final ou inicial em uma ficção cíclica e circular de si e das coletividades.

Os “cenários liminares” e as encruzilhadas sempre fizeram e fazem parte da minha vivência brasileira e latino-americana de dissidente sexual, através de um circuito de artes, de processos educacionais e eventos espetaculares independentes ou em práticas cotidianas que mesclam formas organizacionais de vida e de sexualidades diferenciadas das *epistemes* hegemônicas. As minhas produções artístico-educacionais se fazem em zonas liminares, nas encruzilhadas das tecnologias, rituais e encontros variados, entre práticas e teorias resistentes anticoloniais numa possível pedagogia em arte da *convivialidade performática*.

Produzir conhecimentos em arte e educação, nestas encruzilhadas políticas, culturais, corporais, espirituais, estéticas, discursivas e representacionais, demanda (re)inscrições que

perfuram o meu corpx, visto que as minhas secreções, as minhas dores e curas políticas e sociais entram em conflitos, tensões e contradições cotidianamente. Os *corpxs sem pregas* são uma dentre tantas cosmovisões políticas e criativas de *epistemologia de fronteira*, de “cenários liminares”, da condição de encruzilhada em que sou lançado na minha experiência de corpx colonizadx tornado consciente pelas fraturas e nas diferenças coloniais/moderna.

Os *corpxs* encruzilhadas *sem pregas* estão em contínua fase transicional, em plena travessia dos ritos, sempre passagem que leva para outras passagens, não mais secretas, mas descobertas, desobedientes e escancaradas, numa tomada plurifacetada das políticas artísticas e educacionais para serem debatidas, confrontadas e recriadas. Minha/nossa força está em sermos uma multidão de *ciebòrgues*, transitando pelas encruzilhadas - similares a *Exu*, entidade da cosmovisão *yorubana* africana que nunca para - somos os mensageiros desviantes que levam e trazem, carregam, recebem, entregam, trasmutam, reconfiguram, multiplicam, recriam, interferem, brincam, deboçam, encantam, reconstroem e assumem nesse vai-e-vem frenético as nossas transitividades, volatilidades e multiplicidades como vias pelas quais existimos.

Como Donna Haraway sublinha em *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX* (1985), não há uma definição naturalizada de identidade, mas há estratégias que propiciam encontros e afinidades políticas e culturais que possam desmontar os nossos corpxs e evidenciar como as identificações são sempre ambulantes:

Não se trata apenas da ideia de que a ciência e a tecnologia são possíveis meios de grande satisfação humana, bem como uma matriz de complexas dominações. A imagem do ciborgue pode sugerir uma forma de saída do labirinto dos dualismos por meio dos quais temos explicado nossos corpos e nossos instrumentos para nós mesmos. Significa tanto destruir como construir máquinas, identidades, categorias, relações, narrativas espaciais. Embora estejam envolvidas, ambas, numa dança em espiral, prefiro ser uma ciborgue a uma deusa. (Haraway, 2009: 99)

São pistas, rastros, vestígios que reaparecem nas *convivialidades performáticas transicionais* que construí ao longo dos últimos dois anos (2015 e 2016), no desenvolvimento desta pesquisa, nos agenciamentos de uma pedagogia da performance para escancarar, desordenar e desmontar algumas representações que incidem sobre os imaginários, práticas corporais e discursivas coloniais/moderna, por meio de colonialidades presentes no sistema sexo/gênero e no sistema arte/educação.

Todas as *convivialidades* aqui compartilhadas reconstroem e manipulam estas pistas para a criação de *corpxs sem pregas* que tentam questionar, desarrumar e desprogramar conceitos e

práticas que os próprios eventos performáticos suscitaram entre as instâncias da criação, realização, documentação e análise, em uma *coreografia* incorporada de conhecimentos e vivências. Os *corpxs sem pregas* são a produção de uma teoria/prática social da cena, onde convivialidades, colonialidades, dissidências sexuais e desobediências anticoloniais interseccionam uma experiência biotecnomágica e monstruosa da produção de corpxs e espaços em resistências e curas nos entrelaçamentos da arte e da educação.

Referências

- Achinte, Adolfo Albán. (2013) *Pedagogías de la Re-existencia: artistas indígenas e afrocolombianos*. Em: Walsh, Catherine (Org.) *Pedagogías Decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala, Série Pensamento Decolonial, Tomo I, p. 442-468.
- Agra, Lúcio. (2012) *Contra o adestramento: a performance e outros modos de existência*. Campinas: Revista Lume, v.2. Acessado em 01 de outubro de 2016, em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/130/129>
- _____. (2014) *Performance e Documento ou o que chamamos por esses nomes*. Porto Alegre: Revista Brasileira Estudos da Presença, v. 4, n. 1, p. 60-69.
- _____. (2016) *Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações*. ARS, ano 14, n. 27, p. 135-147.
- Alexander, M. Jacqui. (2005) *Pedagogies of Crossing: meditations on feminism, sexual politics, memory and sacred*. Durham & London: Duke University Press.
- Althusser, Louis. (1980) *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Artaud, Antonin. (1993) *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes. (1ª ed. 1938)
- Anzaldúa, Glória. (2007) *Bordlands/La Frontera: the new mestiza*. Aunt Lute Books, 3ª ed. (1ª ed. 1987)
- _____. (2009) *Como domar uma língua selvagem*. Trad. Joana Plaza Pinto e Karla Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Cadernos de Latras da UFF, Dossiê Difusão da Língua Portuguesa, nº 39, p. 297-309.
- Auslander, Philip. (2013) *A performatividade da documentação em performance*. Tradução cedida pela Revista *Hay em Português?* eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7. (1ª ed. 2006).
- Bakhtin, Mikhail. (2002) *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec e Annablume, 5ª ed. (1ª ed. 1941)
- Bataille, Georges. (1987) *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM. (1ª ed. 1954).
- Bebiano, Adriana. (2014) Gayatri Chackravorty Spivak: a teoria como prática de vida. Em: *Pensamento Crítico Contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.
- Belausteguigoitia, Marisa. *Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación*. Acessado em 20 de dezembro de 2016, em: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/024_14.pdf
- Brook, Peter. (1970) *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes (1ª ed. 1968)
- Butler, Judith. (2003) *Problemas do Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (1ª ed. 1986)
- _____. (2000) *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Em: Louro, Guacira Lopes (Org.). *O Corpo Educado*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 151-174. (1ª ed. 1993)

- _____. (2004) Introduction: Acting in concert e Beside oneself: on the limits of sexual autonomy. Em: *Undoing Gender*. New York and London: Routledge, p. 1-39.
- Caballero, Ileana Diégues. (2010) *Des/Tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigaciones y creación*. Cidade do México: Universidade Iberoamericana.
- _____. (2011) *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EdUFU. (1ª ed. 2006)
- _____. (2014) *Desmontagem Cênica*. Trad. José Raphale Britos dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. Uberlândia: Revista Rascunhos, EdUFU, vol. 1, nº 1, p. 5-12.
- Campuzano, Guiseppa. (2009) *Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú*. Acessado em 20 de março de 2016, em: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/androginos-hombres-vestidos-de-mujer-maricones-el-museo-travesti-del-peru>
- Case, Sue-Ellen. (2010) *What is the performance studies?* Acessado em 10 de junho de 2016, em: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/sue-ellen-case-portuguese>.
- Cohen, Jeffrey Jerome. (2000) *Pedagogias dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica. (1ª ed. 1996)
- Corazza, Sandra M. (2001) *Na diversidade cultural: uma docência artística*. Porto Alegre: Revista Pátio, ano 5.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. *The Potosi Principle: Another View of Totality*. Acessado em 10 de janeiro de 2017, em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/e111-essay-the-potosi-principle-another-view-of-totality>.
- Chauí, Marilena. (2000) *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática.
- Clark, Lygia. (1964) *Caminhando – livro obra*. Acessado em 15 de janeiro de 2017, em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17
- Derrida, Jacques. (2005) O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. Em: *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Domínguez, Ricardo. (2002) *Electronic Disturbance: an enterview*. Acessado em 10 de janeiro de 2017, em: http://sites.psu.edu/comm292/wp-content/uploads/sites/5180/2014/10/Dominguez-Electronic_Disturbance_Interview.pdf
- Dubatti, Jorge. (2010) *Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas*. Acessado em 20 de junho de 2017, em: <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroPoeticaComparada.pdf>
- _____. (2014) *O Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti*. Trad. Luciana Eastwood Romagnoli e Mariana de Lima Muniz. Rio de Janeiro: Urdimento, v.2, n.23, p. 251-261.
- Fabião, Eleonora. (2008) *Performance e teatro: poéticas políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 8, p. 235-246.
- Falabella, Soledad. (2011) *What is the performance studies?* Acessado em 10 de maio de 2016, em: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/soledad-falabella-portuguese>.
- Ferrari, Juliana e Selenti, Juliano P. (2016) *Ceratocone*. Poema não publicado pelos autores e escrito, exclusivamente, para a performance sonora *Corpxs sem Pregas*.
- Fischer-Licthe, Erika. (2005) *A Cultura como Performance: desenvolver um conceito*. Lisboa: Sinais da Cena, nº 4, p. 73-80.

Foucault, Michel. (2001) *Os anormais*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. (1ª ed. 1975)

Freire, Roberto. (1990) *Sem tédio não há solução*. São Paulo: Trigram, 20ª ed.

Fusco, Coco. Una Otra Historia del Performance Intercultural. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 305-342.

Garoian, Charles. (1999) *Performing Pedagogy: Toward an art of politics*. Albany: State University of New York Press.

_____. (2003) *Performance artística como pedagogia da resistência*. Porto Alegre: Educação Artística: Taçados Contemporâneos, p. 61-65.

_____. (2013) *The Prosthetic Pedagogy of Art: embodied research and practice*. Albany: State University of New York Press.

Gómez-Peña, Guillermo. (2005) *En defensa del arte del performance*. Porto Alegre: Horizonte Antropológico, vol.11 nº.24. Acessado em 23 de Setembro de 2016, em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010

Gómez-Peña, Guillermo e Sifuentes, Roberto. (2011) *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Grosfoguel, Ramón. (2009) Para descolonizar os Estudos de Economia Política e os Estudos Pós-Coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. Em: Santos, Boaventura Sousa e Meneses, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES, p. 383-418.

Guha, Ranajit. (2002) *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Trad. Gloria Cano. Barcelona: Crítica.

Haraway, Donna. (2009) Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Em: Tadeu, Tomaz (Org.) *A Antropologia do ciborgue: vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª ed., p. 33-118. (1ª ed. 1985)

Hemispheric Institute. (2013) *La Pocha Nostra*. Acessado em 26 de Setembro de 2016, em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/itemlist/category/68-pocha>

hooks, bell. (2013) *Ensinando para transgredir: educação como prática de liberdade*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes. (1ª ed. 1994)

Jodorowsky, Alejandro. (2004) *Psicomagia*. Ediciones Siruela, 3ª ed.

Jones, Amelia. (2013) *Presença In Absentia: a experiência da performance como documentação*. Trad. Ana Ban. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5. (1ª ed. 1997).

_____. (2013) *Diálogos com Amelia Jones: Avaliações sobre Identidade, 'Body Art' e Documentação de Ações Performativas*. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5.

Kaas, Hailey. (2013) *O que é cissexismo?* Acessado em 10 de janeiro de 2017, em: <https://ensaiosdegenero.wordpress.com/tag/transfeminismo/>

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. (2011) Objetos de Etnografia. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 241-304.

Kilomba, Grada. (2015) *Descolonizando o conhecimento*. Uma palestra-performance realizada no Goethe-Institut, Mostra Internacional de Teatro (MIT'sp) e no Massa Revoltante, projeto que faz parte dos Episódios do Sul (Goethe-Institut). Trad. Jessica Oliveira. São Paulo: Goethe-Institut. Acessado em 20 de janeiro de 2017, em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-Standard.pdf>

Lane, Jill. (2011) *Zapatistas Digitales*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 459-488.

Lauretis, Teresa de. (1994) *A Tecnologia do Gênero*. Em: Holanda, Heloisa Buarque (Org.) *Tendências e Impasses: feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-241 (1ª ed. 1987)

Lefebvre, Henri. (2006) *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sergio Martins. (1ª ed. 1974)

Leite, Jorge Jr. (2012) *Transitar para onde? Monstruosidades, (des)patologização, insegurança social e identidades transgênicas*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, 20(2), p. 559-568.

Lepecki, André. (2003) *O Síndrome de Stendhal (I): corpo colonizado*. Revista Gesto, n. 2.

_____. (2012) *Coreopolítica e Coreopolícia*. Ilha, v13, n. 1, p. 41-60.

Lorde, Audre. (2012) *Não há hierarquias de Opressão*. Trad. Tatiana Nascimento do artigo *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House*. Em: *Textos escolhidos de Audre Lorde*. Heretica Edições Lesbofeministas Independentes. (1ª ed. 1984)

Lugones, María. (2014) *Rumo a um feminismo decolonial*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, ano 22(3), p. 935-952. (1º ed. 2010)

Macedo, Ana G. e Amaral, Ana L. (2005) *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamentos.

Martin-Barbero, Jesus. (2002) *What is the performance studies?* Acessado em 10 de maio de 2016, em: <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/jesus-martin-barbero-portuguese>.

Mignolo, Walter. (2008) *Desobediência Epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política*. Trad. Ângela Lopes Norte. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, nº 34, p. 287-324.

_____. (2014) *Introducción. Quales son los temas de Género y (Des)colonialidad*. Em: Mignolo, Walter ... (et.al). *Género y Descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2ª ed.

McLaren, Peter. (1997) *A Vida nas Escolas: Uma Introdução à Pedagogia Crítica nos Fundamentos da Educação*. Trad. Lúcia Pellanda Zimer, Félix Nonnenmacher, Flávia P. De Carvalho e Juliana Bertolotti. Porto Alegre: Artes Médicas, 2ª ed.

Mckenzie, Jon. (2011) *Performance y globalización* Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 431-458.

Moraes, Eliane R. (1985) *O que é pornografia?*. São Paulo: Brasiliense.

Muñoz, José Esteban. (2011) *Introducción a la Teoría de la Desidentificación*. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela

(eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 549-604.

Paredes, Julieta. (2008) *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. Acessado em 15 de janeiro de 2017, em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-interviews/item/2274-mujeres-comunidad-feminismo>

Pelbart, Peter Pál. (1993) *Nau do Tempo Rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago.

Perra, Hija. (2015) *Interpretações imundas de como a Teoria Queer coloniza nosso contexto sudaca, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma*. Trad. Helder Thiago Maia. Salvador: Revista Periódicus, 2ª ed.

Pineau, Elyse Pamm. (2010) *Nos cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva*. Porto Alegre: Educação&Realidade, 35(2), p. 89-113.

Pizarro, Ana. (2005) *Imaginario y Discurso: la Amazonía*. Lima-Hanover: Revista de Crítica Literária Latino-Americana, Ano XXXI, nº 61. Lima-Hanover, p. 59-74.

Pollock, Della. (1998) Performative Writing. Em: Phelan, Peggy e Lane, Jill (eds.). *The Ends of Performance*. New York: New York University Press. p.73-103.

Phelan, Peggy. (1998) *A Ontologia da Performance: representação sem produção*. Trad. André Lepecki. Revista de Comunicação e Linguagens, n. 24, p. 171-192. (1ª ed. 1997)

Preciado, Paul B. (2014) *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições. (1ª ed. 2002).

_____. (2008) *Museo, Basura Urbana y Pornografía*. Acessado em 30 de outubro de 2016, em: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A6016>.

_____. (2010) *Entrevista com Beatriz Preciado por Jesús Carrillo*. Rio de Janeiro: Revista Poiésis, nº 15, p. 47-71.

_____. (2011) *Multidões queer: notas para uma política dos anormais*. Trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira. Em: Revista Estudos Feministas. Florianópolis, p. 11-20.

Quijano, Aníbal. (2002) *Colonialidade, poder, globalização e democracia*. Novos Rumos, ano 17, nº 37.

Rolnik, Suely. (1996) *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. São Paulo: Percurso - Revista de Psicanálise, Departamento de Psicanálise, Instituto Sapientae, ano VIII, nº 16, p. 43-48.

_____. (2002) Arte cura? Lygia Clark e o limiar do contemporâneo. Em: Bartucci, Giovanna (Org.) *Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Editora.

_____. (2006) *Geopolítica da Cafetinagem*. Acessado em 20 de novembro de 2016, em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>.

Rubio, Miguel. (2001) *Notas sobre teatro*. Lima: Minneapolis: Yuyachkani e University of Minnesota, 2001.

Santos, Boaventura Sousa. (2009) Para além de um pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Em: Santos, Boaventura Sousa e Menezes, Maria Paula (Org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: CES, p. 21 a 72.

Sarlo, Beatriz. (2007) *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguair. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG.

Schechner, Richard. (2011) Restauración de la conducta. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados*

- de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 31-50. (1ª ed. 2000)
- Schneider, Rebecca. (2011) El performance permanece. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 215-240. (1ª ed. 2001)
- Schmid, Christian. (2012) *A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional*. São Paulo: Revista GeoUSP Tempo e Espaço, nº 32, p. 89-109.
- Sedgwick, Eve S. (2003) *Epistemologia do Armário*. Trad. Ana R. Luís e Fernando Matos Oliveira Coimbra: Angelus Novus. (1ª ed. 1990)
- Segato, Rita Laura. (2012) *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, e-cadernos CES, 18, p. 106-131.
- Spivak, Gayatri Chackravorty. (2010) *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed.UFMG. (1ª ed. 1985)
- Stambaugh, Antonio Pietro. (2013) *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy by Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes*. Acessado em 05 de Outubro de 2016, em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/prieto>
- Taylor, Diana. (2013) *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: EDUFMG, 2013 (1ª ed. 2003).
- Taylor, Diana e Fuentes, Marcela. (2011) *Estudios Avanzados de Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance e Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Thiong'o, Ngugi Wa. (2011) Actuaciones del poder: la política del espacio de performance. Trad. Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino, Silvia Peláez. Em: Taylor, Diana e Fuentes, Marcela (eds.) *Estudios Avanzados de la Performance*. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University, p. 343-376.
- Tucherman, Ieda. (2012) *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Portugal: Paisagens.
- Turner, Victor. (2012) *Liminal e Liminoide em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de Simbologia Comparativa*. Trad. Herbert Rodrigues e Evelise Paulis. Londrina: Mediações, v. 17 n. 2, p. 214-257. (1ª ed. 1982)
- Vergueiro, Viviane. (2014) *Colonialidade e Cisnormatividade*. Acessado em 15 de janeiro de 2017, em: <http://iberoamericasocial.com/colonialidade-e-cis-normatividade-conversando-com-viviane-vergueiro/>
- Villa, Valmer e Villa, Ervill. (2013) Donde llega uno, llega dos, llega três y llegan todos: en sentido de la pedagogización de la escucha en las comunidades negras del Caribe Seco Colombiano. Em: Walsh, Catherine (Org.) *Pedagogías Decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala, Série Pensamento Decolonial, Tomo I, p. 357-399.
- Walsh, Catherine. (2013) Lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. Em: Walsh, C. (org.) *Pedagogías Decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala, Série Pensamento Decolonial, Tomo I p. 23-68.