



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Júlia Jenior Lotufo

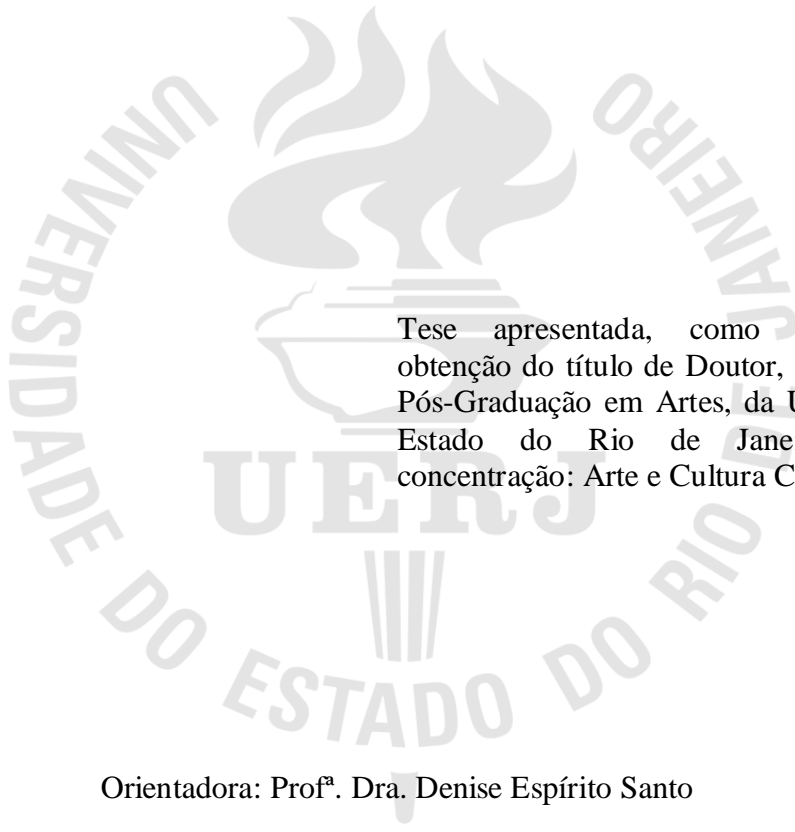
**Ensino de performance e descolonização na América Latina**

Rio de Janeiro

2018

Júlia Jenior Lotufo

**Ensino de performance e descolonização na América Latina**



Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Denise Espírito Santo

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

L884 Lotufo, Júlia Jenior  
Ensino de performance e descolonização na América Latina /  
Júlia Jenior Lotufo. – 2018.  
151 f. : il.

Orientadora: Denise Espírito Santo da Silva.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Performance (Arte) – América Latina – Teses. 2. Corpo como  
suporte da arte – Teses. 3. Imagem corporal nas artes – Teses. 4.  
Arte e sociedade – América Latina - Teses. 5. Arte moderna –  
América Latina – Teses. 6. Descolonização – América Latina –  
Teses. I. Silva, Denise Espírito Santo da. II. Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.041(8=6)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7/4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Júlia Jenior Lotufo

**Ensino de performance e descolonização na América Latina**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de outubro de 2018.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Denise Espírito Santo da Silva (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sheila Cabo Geraldo  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Eloísa Brantes Bacellar Mendes  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Maurício Barros de Castro  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Pablo Assumpção Barros Costa  
Universidade Federal do Ceará

Rio de Janeiro  
2018

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por todo apoio, pelo exemplo e inspiração.

Aos meus irmãos David, André e Gabriel e minhas cunhadas Layza, Dorothee e Leatrice pela amizade e incentivo.

Aos meus sobrinhos Ian, Max e Vida pelo carinho e alegria compartilhada.

Ao Luz, pelo companheirismo, pela parceria e beleza do amor construído.

À Roseni por todos os cuidados de segunda mãe que se tornou.

À Tia Martha, minha madrinha de consideração.

À Denise pela rica contribuição, dedicação, abertura e interesse por esta pesquisa.

Aos professores e professoras Sheila Cabo, Pablo Assumpção, Maurício Barros e Eloísa Brantes por aceitar nosso convite para participar dessa banca, e pelas enormes contribuições dadas.

À Eloísa Brantes por tantas portas abertas e inquietações semeadas.

À Ana Emília e João Paulo pelas boas conversas e pelo lar que compartilhamos.

Às amigas e amigos Ana Lúcia, Camila Duarte, Daniela Moreno, Sallisa Rosa, Anna Behatriz, Izabela Nascente, Elisabeth Hess, Elisângela Mira, Gabriela Martins, Mirella Ferraz, Nathalia Gomes, pela amizade, pelos projetos e desejos compartilhados.

Ao Daniel Alves Lopes pelo generoso trabalho de leitura e correção do presente texto.

Aos professores e funcionários do PPGARTES -UERJ.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

## RESUMO

LOTUFO, Júlia Jenior. *Ensino de performance e descolonização na América Latina*. 2018. 151f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A presente tese – *Ensino de Performance e Descolonização na América Latina* – é uma reflexão sobre possibilidades educativas em *performance art*. Pesquisa que tem como enfoque metodologias de ensino em performance na América Latina e sua potência decolonial. Nesse sentido, busca-se identificar as propostas metodológicas, procedimentos, temáticas, apontamentos conceituais que sustentam as práticas pedagógicas de diferentes artistas investigados, e refletir sobre a potência decolonial desses processos formativos/educativos por vias da arte da performance. O recorte da presente abordagem prioriza performances que dialoguem com processos decoloniais, feministas, interseccionais. Compreende o performer como um cronista do seu tempo/espço, que reflete e problematiza os fluxos, formações e composições contemporâneas. As práticas, procedimentos e conceitos desenvolvidos nos programas performativos dos diferentes artistas são pensados no contexto da pesquisa enquanto modo de descolonizar nossos corpos, imaginários, saberes e criar complicações em torno de representações vigentes, ampliando noções de identidade e diferença em seu lugar de trânsito: o corpo.

Palavras-chave: Arte da Performance. Pedagogia da Performance. Descolonização. América Latina.

## ABSTRACT

LOTUFO, Júlia Junior. *Teaching performance and decolonization in Latin America*. 2018. 151f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present thesis - *Performance Education and Decolonization in Latin America* - is a reflection on educational possibilities in performance art. Research that focuses on performance teaching methodologies in Latin America and its decolonial power. In this sense, we seek to identify the methodological proposals, procedures, thematic, conceptual notes that support the pedagogical practices of different artists investigated, and reflect on the decolonial power of these formative / educational processes through the performance art. The cut of this approach prioritizes performances that dialogue with decolonial, feminist, intersectional processes. He understands the performer as a chronicler of his time / space, which reflects and problematizes contemporary flows, formations and compositions. The practices, procedures and concepts developed in the performative programs of the different artists are thought in the context of research as a way of decolonizing our bodies, imaginary, knowledge and creating complications around existing representations, expanding notions of identity and difference in their place of transit: the body.

Keywords: Performance Art. Performance Pedagogy. Decolonization. Latin America.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Nuestro norte es el sur</i> de Joaquín Torres García .....	13
Figura 2 – Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña na performance <i>Two Undiscovered Amerindians Visit the West</i> .....	17
Figura 3 – Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña na performance <i>Two Undiscovered Amerindians Visit the West</i> .....	17
Figura 4 – Michelle Mattiuzzi em <i>Merci beaucoup, blanco!</i> .....	32
Figura 5 – Michelle Mattiuzzi em <i>Merci beaucoup, blanco!</i> .....	33
Figura 6 – Performance <i>Que dios se quiede huérfano</i> do coletivo Mujeres Creando ..	37
Figura 7 – Frase escrita pelo coletivo Mujeres Creando em um muro da cidade .....	38
Figura 8 – <i>Experiência n° 3</i> de Flávio de Carvalho .....	55
Figura 9 – <i>Experiência n° 3</i> de Flávio de Carvalho .....	55
Figura 10 – <i>Arquiteturas biológicas</i> de Lygia Clark .....	56
Figura 11 – <i>Parangolés</i> de Hélio Oiticica .....	57
Figura 12 – <i>Corpobra</i> de Antonio Manuel .....	58
Figura 13 – Hélio Oiticica no evento <i>Mitos Vadios</i> .....	59
Figura 14 – <i>Efêmero Pânico</i> por Alejandro Jodorowsky .....	60
Figura 15 – Polvo de Gallina Negra na ação <i>¡MADRES! Madre por un día</i> .....	61
Figura 16 – Jesusa Rodríguez .....	62
Figura 17 – Felipe Ehrenberg em <i>Por qué pinto como pinto</i> .....	63
Figura 18 – Guillermo Gómez-Peña na performance <i>Cruci-Fiction Project</i> Realizada com Roberto Sifuentes .....	64
Figura 19 – Antonieta Sosa e Helena Villalobos em <i>Conversación con baño de agua tibia</i> .....	66
Figura 20 – Ação <i>Caja del cachicamo</i> realizada por Diego Barboza .....	67
Figura 21 – Carlos Zerpa em <i>Ceremonia con armas blancas</i> .....	68
Figura 22 – Marta Minujín em <i>Leyendo las noticias</i> .....	69
Figura 23 – <i>Siluetazo</i> .....	70
Figura 24 – <i>Monumento al prisionero político desaparecido</i> por Luis Pazos .....	71
Figura 25 – Pichação do grupo Escombros .....	72
Figura 26 – <i>Glass on body</i> de Ana Mendieta .....	73
Figura 27 – <i>Una cosa es una cosa</i> de María Teresa Hincapié .....	74
Figura 28 – <i>Las Yeguas del Apocalipsis</i> .....	75



Figura 29 – <i>La Conquista de América</i> por Las Yeguas del Apocalipsis .....	76
Figura 30 – Divulgação do <i>Kurso Kuir</i> por Jota Mombaça.....	77
Figura 31 – <i>Take a Picture With a Real Indian</i> por James Luna .....	82
Figura 32 – <i>Take a Picture With a Real Indian</i> por James Luna .....	82
Figura 33 – <i>The Artifact Piece</i> por James Luna .....	84
Figura 34 – <i>Half Indian/Half Mexican</i> por James Luna .....	85
Figura 35 – Pichação do grupo Mujeres Creando .....	86
Figura 36 – Pichação do grupo Mujeres Creando .....	87
Figura 37 – <i>Espacio para abortar</i> do grupo Mujeres Creando .....	88
Figura 38 – <i>Espacio para abortar</i> do grupo Mujeres Creando .....	89
Figura 39 – Performance <i>La Verdad</i> por Regina José Galindo .....	92
Figura 40 – <i>Limpieza Social</i> performance de Regina José Galindo .....	93
Figura 41 – <i>Confesión</i> performance de Regina José Galindo .....	94
Figura 42 – <i>Bare Life Study #1</i> por Coco Fusco .....	96
Figura 43 – Jesusa Rodríguez e Liliana Felipe .....	98
Figura 44 – Jesusa Rodríguez .....	100
Figura 45 – Jesusa Rodríguez e <i>Resistencia Creativa</i> .....	101
Figura 46 – <i>Sussurro de Tatlin #6</i> por Tania Bruguera .....	103
Figura 47 – <i>Sussurro de Tatlin #6</i> por Tania Bruguera .....	103
Figura 48 – <i>Requiem para una tierra perdida</i> por Violeta Luna .....	105
Figura 49 – Performance com Mónica Mayer .....	106
Figura 50 – Performance <i>Madre por un dia</i> por Polvo de Gallina Negra .....	107
Figura 51 – Performance <i>Madre por un dia</i> por Polvo de Gallina Negra. ....	107
Figura 52 – Projeto <i>Carta a mi madre</i> por Polvo de Gallina Negra .....	108
Figura 53 – Performance <i>Interditados</i> .....	117
Figura 54 – Wagner Schwartz em <i>La Betê</i> .....	118
Figura 55 – Performance de estudantes da UFT.....	120
Figura 56 – Material do coletivo <i>La Lleca</i> .....	125
Figura 57 – Convite para o projeto <i>Evidencias</i> .....	126
Figura 58 – <i>Mientras Dormíamos</i> de Lorena Wolffer .....	127
Figura 59 – Material de divulgação da oficina <i>Performance-guerrilha: Corpos, máquinas de guerra, campos de batalha</i> .....	129
Figura 60 – Material de divulgação do workshop de Dani D’Emilia .....	137

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>COLONIALIDADE, DECOLONIALIDADE E DESCOLONIZAÇÃO NO CONTEXTO TEÓRICO, SOCIAL E ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO .....</b>	<b>21</b>
<b>2</b>	<b>A ARTE DA PERFORMANCE NA AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>45</b>
<b>2.1</b>	<b>Performance na América Latina .....</b>	<b>50</b>
<b>3</b>	<b>PERFORMANCE E DECOLONIALIDADE NA AMÉRICA LATINA ....</b>	<b>79</b>
<b>4</b>	<b>ENSINO DE PERFORMANCE E DECOLONIALIDADE NA AMÉRICA LATINA .....</b>	<b>111</b>
<b>4.1</b>	<b>Educação e decolonialidade .....</b>	<b>114</b>
<b>4.2</b>	<b>Performance, educação e decolonialidade .....</b>	<b>118</b>
<b>4.3</b>	<b>Pedagogias da performance e decolonialidade na América Latina .....</b>	<b>123</b>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>140</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>143</b>

## **SUMÁRIO COMENTADO**

### **Introdução**

**Capítulo 1:** Colonialidade, decolonialidade e descolonização no contexto teórico, social e artístico contemporâneo.

Nesse capítulo os conceitos de colonialidade, decolonialidade e descolonização serão analisados em relação aos contextos teóricos, sociais e artísticos. Analisaremos ainda os saberes subalternos a partir das temáticas: representação cultural, estereótipos, identidade/diferença, performatividade de gênero. Temas que serão articulados a partir da produção artística contemporânea.

**Capítulo 2:** A arte da performance na América Latina

Nesse capítulo a ênfase residirá numa abordagem histórica da performance, com enfoque maior nas práticas, programas e propostas artísticas de performers no contexto da América Latina.

**Capítulo 3:** Performance e decolonialidade na América Latina

Esse capítulo será dedicado a análise das práticas artísticas e das questões conceituais desenvolvidas por performers latino-americanos selecionados que dialogam com as temáticas abordadas.

**Capítulo 4:** Ensino de performance e decolonialidade na América Latina

Esse capítulo prioriza a compreensão e a prática educativa dos performers selecionados, analisadas a partir de programas educativos, planos de aulas, vivências práticas, entrevistas. Nesse momento iremos analisar a existência de uma pedagogia decolonial sendo formada no contexto das práticas educativas em performance na América Latina.

## INTRODUÇÃO

Início essa introdução contando um pouco do meu processo formativo. Fui inspirada por duas autoras que me tocaram muito e me provocaram a perceber a importância de incluir em nossos escritos acadêmicos nossa experiência, nossa vivência única, como perspectiva política e educativa: bell hooks e Gloria Anzaldúa. Apesar de já ter consciência dessa importância, foi através desses encontros que essa necessidade vibrou em meu corpo.

Nesta introdução exponho um pouco de minhas experiências pessoais, assumindo aqui a escrita em primeira pessoa. Esta reflexão retoma aspectos do processo árduo vivenciado, em meio a um sistema/mundo que nos consome e suga, em um momento extremamente difícil na perspectiva do Brasil e da América Latina, mas que também mostra como é importante estarmos juntas e juntos. Retomo aqui uma frase amplamente ecoada durante as diversas manifestações e mobilizações de resistência que houveram nos últimos anos em todo Brasil, reconhecendo a importância da juventude e a convicção de que sempre estamos em processo de ensino e aprendizagem e, conjuntamente digo, porque ‘amanhã vai ser maior’! E, assim, seguimos lutando.

Ao longo da minha vida tive bastante contato com movimentos políticos e sociais, movimento estudantil, manifestações e discussões críticas em torno dos modelos de ensino. Formada em Artes Cênicas, habilitação em licenciatura, desejava trabalhar com a potência formativa do teatro. Alimentava-me a experiência do quanto o teatro tinha sido importante para mim; para me perceber, assumir minha identidade, me entender enquanto ser integral em minhas diversas potências.

?Durante a graduação fui conhecendo um pouco mais da dança e do teatro contemporâneos e pós-dramáticos, percebendo uma abertura e um aspecto de desconstrução e formação integral que me despertaram para outras possibilidades das Artes Cênicas. Por essa via, fui me aproximando da performance, sem perder minhas inquietações políticas e a busca de práticas libertadoras. Ressalto aqui a importância que teve o *Coletivo Líquida Ação* (RJ) na minha aproximação com o universo da performance e das intervenções urbanas, ao qual participei convidada pela professora Eloísa Brantes, diretora artística do coletivo.

Meu percurso sempre passou pela educação e meu desejo de ser educadora sempre me inquietou. Foi buscando práticas educativas em performance que encontrei o coletivo *La Pocha Nostra*, que desenvolveu como resultado de um longo processo de trabalho e

experiências em performance, o *Método Pocha*. Metodologia de ensino desenvolvido pelo grupo que me abriu muitas portas para pensar questões relacionadas com a decolonialidade, discussão que também estava sendo realizada no contexto de algumas disciplinas no mestrado. A percepção de que tínhamos pouco contato com material de performers latino-americanos me motivou a escolher este recorte político-geográfico.

Ao escrever o projeto, percebi como ele conseguia reunir uma gama de aspectos que estavam amplamente ligados aos meus principais interesses e práxis artísticas, acadêmicas e docentes, aproximação que ficou muito clara no período em que fui docente na Universidade Federal do Tocantins – UFT. Percebi, ao ingressar no doutorado, o quanto existiam autores incríveis que eu até então desconhecia, que não eram abordados nos espaços artísticos de um modo geral. Ainda hoje sinto tal sensação, de que portas foram abertas, que este doutorado foi um universo que foi descoberto, que seguirei trilhando e me embrenhando em suas entranhas por muito tempo, talvez por uma vida, em função da potência e da força das questões, questionamentos e provocações despertadas em mim,

Diante das configurações geográficas, políticas, econômicas, sociais e culturais da atualidade, nos deparamos com uma paisagem complexa, marcada por fissuras, rastros, cicatrizes e feridas ainda abertas, resultantes das variadas maneiras de exploração, apropriação, expropriação e disputas de poder que marcam nossa história. A complexidade da configuração social e política contemporânea narra sobre os inúmeros encontros realizados ao longo dos tempos entre as diferentes referências, origens e culturas que nos compõem, marcadas pelos inúmeros atravessamentos, conflitos, deslocamentos, invasões, saqueamentos realizados entre diferentes povos e territórios, em tempos passados e presentes. Encontros que não ocorreram necessariamente de forma pacífica e consentida entre as partes e, muitas vezes, não sem o prejuízo de alguma delas, envolvendo inúmeras formas de violência, disputas de poder, exploração e dominação.

Herdeiros desta história sangrenta, de dominação, doutrinação, opressão e exploração, em que a diferença foi exterminada e perseguida, inicialmente com os processos de colonização e escravização, posteriormente enfrentando ditaduras, repressões, fanatismos religiosos, que novamente tentaram extirpar o pensamento divergente, seguimos ainda coexistindo com um sistema capitalista extremamente desigual e perverso. Boaventura de Sousa Santos sugere a existência de uma violência matricial, herança das cicatrizes coloniais que ainda vigoram na construção da sociedade contemporânea, responsável por silenciar diferentes culturas e povos, quando não exterminá-los.

Há dois problemas teóricos muito importantes: o do silêncio e o da diferença. O silêncio é o resultado do silenciamento: a cultura ocidental e a modernidade têm uma ampla experiência histórica de contato com outras culturas, mas foi um contato colonial, um contato de desprezo, e por isso silenciaram muitas dessas culturas, algumas das quais destruíram. (SANTOS, 2007, p.55).

A colonização nos diferentes países latino-americanos deixou marcas profundas na constituição desses territórios, os lastros são feridas não cicatrizadas, presentes em nossa formação, imaginário social, mobiliário urbano, memórias e constituição social, marcas que ainda repercutem de forma incisiva em nossa realidade social, cultural, política e econômica. Falamos aqui de uma situação que evidencia que ainda vivenciamos uma configuração extremamente injusta e desigual, em que herdeiros dos processos de colonização continuam exercendo um enorme poder político, social, econômico e cultural, agindo segundo os interesses de uma pequena elite dominante da população, coligada com interesses externos. Dessa forma, apesar do fim do colonialismo enquanto sistema político, permanecemos dentro de uma ordem baseada no que Aníbal Quijano (2005) denomina como colonialidade do poder, evidenciando a nocividade do colonialismo e a extensão de seus desdobramentos.

No campo das relações sociais, de acordo com a perspectiva de onde falamos, pode-se perceber a existência de uma série de desigualdades, herdeiras da escravidão e da colonização. A violência policial é responsável por um número altíssimo de homicídios no Brasil, principalmente contra a juventude negra. A 4ª maior população carcerária do mundo, em sua maioria negra, encontra-se aqui. Neste país existe um dos maiores índices de feminicídio e milhões de pessoas ainda passam fome. O conflito agrário ainda é responsável por chacinas e as demarcações de territórios indígenas não são respeitadas. O neoliberalismo avança em larga escala, desmantelando os poucos direitos sociais básicos que ainda existem e privatizando os mais diversos setores. As elites dominantes se apoderaram do poder de forma ilegítima, desrespeitando a democracia, sistema político em que oficialmente vivemos.

Tais desdobramentos do colonialismo, bem como do capitalismo, alcançam diversos âmbitos sociais, incluindo a questão epistemológica, subjetiva, cultural, ontológica, gerando prejuízos que deixam marcas profundas relativas, inclusive, à autoimagem, autoestima, autorreferência dos diferentes povos e nações um dia colonizados. “A perda de uma autorreferência genuína não foi apenas uma perda gnosiológica, foi também, e, sobretudo, uma perda ontológica: saberes inferiores próprios de seres inferiores.”<sup>1</sup> Desconstruir esses lastros coloniais é de suma importância para pensarmos uma nova ‘cartografia’. Homi Bhabha

---

<sup>1</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez, 2010, p.17.

ressalta a importância de nos voltarmos em direção às construções de subjetividades articuladas a partir das diferenças culturais, nos ‘entre-lugares’, onde novos signos, relações identitárias e modos de colaboração podem ser traçados.

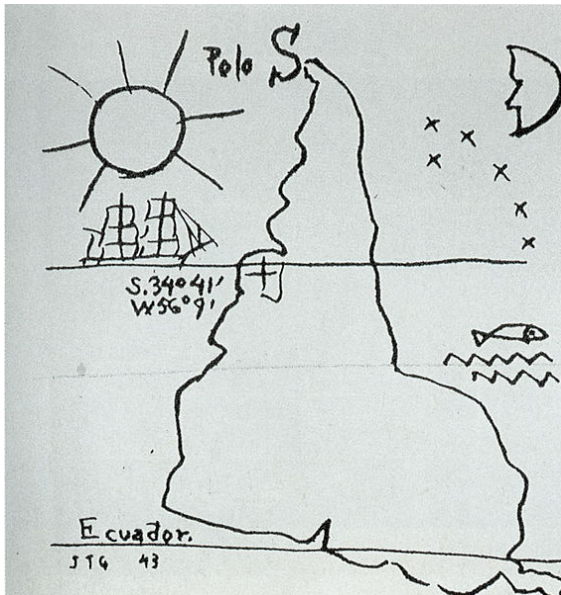
O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 2013, p. 20)

Neste intuito partimos em direção das diferentes práticas, epistemologias, metodologias e processos de criação, que buscam contribuir com esse ‘giro decolonial’, com uma ‘ecologia de saberes’, que colaborem com a afirmação e multiplicação dos espaços para que as diferentes vozes, versões, perspectivas, olhares e sensibilidades existentes e presentes no mundo possam aflorar. Para tanto, buscamos partir do lugar de onde nos encontramos, nos debruçando sobre o contexto que nos é próprio. Indo ao encontro de pesquisadores, artistas, agentes que dialogam e refletem sobre essa localidade que foi nomeada como América Latina, nos aproximando, como na obra de Torres García ‘Meu norte é o sul’, da busca de nos nortear em direção ao sul, um sul não somente geográfico como também metafórico. Caminhando na mesma direção de uma chamada epistemologia do Sul<sup>2</sup>, que busca ‘aprender que existe o Sul’, ‘aprender a ir para o Sul’, ‘aprender a partir do Sul e com o Sul’.

---

<sup>2</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) Epistemologias do Sul. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

Figura 1 – ‘Nuestro norte es el sur’ de Joaquín Torres García



Fonte: <http://www.socialistamorena.com.br/nosso-norte-e-o-sul/> . Acesso em: 05 mar. 2016.

Assim, optamos por investigar no campo da performance, nossa área de atuação, experimentos, práticas, artistas, educadores, pesquisadores, propostas metodológicas, que buscam construir esses ‘entre-lugares’, enquanto locais férteis para que pessoas que habitam fronteiras, que se encontram às margens do sistema, que são silenciadas, possam narrar a partir de suas próprias perspectivas e evidenciar outras versões da história, possibilitando, desse modo, um descentramento dos locais de emissão de fala vigentes, a multiplicação das vozes de representação encontradas na sociedade atual, bem como o questionamento em relação a quem nomeia e quem narra em nossa sociedade.

Historicamente podemos reconhecer nas origens da performance e ao longo de sua existência um desejo intenso de tencionar e criar ruídos nas referências hegemônicas, no sistema vigente, no mercado artístico, nas instituições e demais órgãos que regulam a vida social. Podemos reconhecer também a performance enquanto linguagem que frequentemente possibilitou que se evidenciasse a luta e o empoderamento de grupos marginalizados e minorias sociais, e as desigualdades sociais ainda tão presentes em nossa sociedade, questionando as tentativas, ainda vigentes, de imposição de modelos que buscam eliminar a diferença e estabelecer parâmetros normativos de existência.

Homi Bhabha (2005), refletindo sobre as possibilidades da performance, aponta para essa potência latente de evidenciar os grupos minoritários em detrimento de uma lógica da arte estabelecida enquanto mundial: “(...) tendo em vista a invisibilidade de certos setores na



arte tida como mundial, se torna necessário voltar a performance como possibilidade de autobiografar a experiência de vida de sujeitos localizados em grupos minoritários.”. Podemos perceber na performance a recorrência de trabalhos que abordam questões de gênero, sexualidade, etnia, raça, classe social, que buscam investigar e problematizar tais categorias, invertendo e questionando a lógica vigente, levando ao centro as culturas subalternizadas e às margens o suposto *mainstream*, evidenciando narrativas dissidentes e não-normativas, questionando estereótipos e tabus.

Encontramos na arte da performance uma opção estética em que, não só são aceitas, como também estimuladas, as contradições, ambigüidades, pluralidades e paradoxos do nosso tempo. Apresentando-se, segundo Guillermo Gómez-Peña (2005, p.204), como um lugar privilegiado para nômades, emigrantes, híbridos, desterrados, queers, um espaço de investigação e criação “(...) para artistas, teóricos e rebeldes expulsos dos campos monodisciplinares e das comunidades separatistas.”. Mostrando-se, por fim, aberta às experimentações em torno das complexidades próprias do nosso tempo, e um campo extremamente rico para que possamos investigar nossos corpos enquanto territórios ocupados a serem descolonizados.

Nossos corpos também são territórios ocupados. Talvez o objetivo final da performance, especialmente se você é mulher, gay ou pessoa "de cor" (não- Anglo saxão), é descolonizar nossos corpos, e deixar evidentes estes mecanismos de descolonização para o público, com a esperança de que eles se inspirem e façam o mesmo por conta própria.  
(GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.205)<sup>3</sup>

E é acreditando na importância da descolonização do corpo, bem como do imaginário, do ser e do saber que chegamos ao enfoque dessa pesquisa: investigar na performance e em seus diferentes processos educativos suas possíveis potências em tais processos de descolonização. Nesse sentido, reconhecemos na performance uma abertura de sentido, própria da linguagem performática, que permite que em meio a desvios, fragmentações, desacordos, dissonâncias, não encaixes e contradições, os sujeitos possam experimentar modos de auto-representação, de paródia, de desmontagem, que subvertem os padrões vigentes de existência e representação cultural, abrindo espaço para investigações da complexidade que envolve a busca de nos descolonizarmos.

Assim, tomamos a performance como esse território aberto à experimentações, fronteiro por natureza, questionador dos separatismos disciplinares, e, portanto, propício à

---

<sup>3</sup> “Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona “de color” (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos; y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta.”(tradução nossa).

busca de criação de ‘outra gramática’, de ‘outra epistemologia’. Território que nos permite que sejam evidenciados saberes negados, histórias apagadas, corpos violentados, sexualidades reprimidas, denunciando tais processos de violência, opressão, colonização, mas também criando novas possibilidades para afirmação dos desejos latentes, das memórias pulsantes, dos corpos em ebulição, por muito subjugados. A performance se torna, assim, uma zona em que podemos nos autobiografar, investigar, desconstruir, experimentar, o que permite o trânsito por entre diferentes códigos, culturas, identidades, gêneros, sexualidades, ancestralidades, pertencimentos, localidades, etc..

Nesse contexto, a identidade individual e coletiva não é compreendida como unidade, fixa, coerente, mas complexa, mutante, móvel, fluída, composição própria e precária formada a partir de identificações, apropriações, montagens, contradições, disputas, negociações. E é nesse sentido, que Tomas Tadeu da Silva reflete com maestria sobre a noção de identidade:

Já sabemos que a identidade e a diferença são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva. O processo de adiamento e diferenciação linguísticos por meio do qual elas são produzidas está longe, entretanto, de ser simétrico. A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (SILVA, 2000, p. 81).

O autor, assim, problematiza e desnaturaliza noções que tendem a fixar, estigmatizar e estereotipar as supostas identidades e diferenças, refletindo sobre as intrínsecas relações sociais e de produção que as envolve. O que torna a questão um campo fértil para a problematização de relações em que interesses econômicos e de mercado, pessoas, representações sociais e culturais, disputas de poder e preconceitos se entrelaçam, questões que surgem como uma necessidade urgente em meio ao momento presente.

Walter Mignolo evidencia a importância de se investigar politicamente a produção da identidade em meio a um projeto decolonial. Ele cita Fausto Reinaga, intelectual e ativista aymara, que evidencia os mecanismos de poder envolvidos na criação dos estereótipos e identificações reducionistas do ‘outro cultural’.

As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcais. Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: “Danem-se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação”. A identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar descolonialmente (o que significa pensar politicamente em termos e projetos de descolonização). Todas as outras formas de pensar (ou seja, que interferem com a organização do conhecimento e da compreensão) e de agir politicamente, ou seja, formas que não são descoloniais,

significam permanecer na razão imperial; ou seja, dentro da política imperial de identidades. (MIGNOLO, 2008, p.290).

Nesse sentido, tentamos enxergar de onde fala o corpo, de suas especificidades, afirmando a importância de pensarmos a ‘identidade em política’, de um corpo que fala por si, que se reconhece, e narra, reflete, coloca em evidência suas vivências a partir do seu lugar de fala, da sua história, das suas questões, do seu corpo, da sua voz e da sua autorrepresentatividade. Podemos pensar essa questão em relação às diversas perspectivas ligadas a gênero, sexualidade, raça, etnia, classe social, nacionalidade e a intersecção dessas diferentes categorias em suas singularidades.

A necessidade de repensar as implicações entre poder e construção de conhecimento e de identidade, e de discutir criticamente as noções de representação, apontam ainda para uma questão contemporânea latente: o direito de autodefinição. Ressalta-se assim, a importância de repensarmos os processos de representatividade. Quem representa quem? Quem é representado? Como e o que é representado? Essa imagem condiz com o modo que cada um se representaria ou gostaria de ser representado?

Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco se perguntam “¿Cómo representar (física o discursivamente) un cuerpo ‘minoritario’ sin caer en el repertorio de imágenes patriarcales y coloniales que existen en nuestras sociedades?”<sup>4</sup> E podemos acrescentar: “Que outras imagens seriam construídas pelos próprios grupos minoritários para representar a si mesmos?” Nesse sentido, a arte da performance parece se mostrar como um modo ‘bom para pensar’ a contemporaneidade. Nesse contexto, como sugere Guillermo Gómez-Peña, o performer se apresenta como um cronista do seu contexto imediato<sup>5</sup> que reflete e problematiza os fluxos, formações e composições contemporâneas.

Na performance *Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992), Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, evidenciam essa questão, abordando os modos de representação desse ‘outro’ e questionando os inúmeros estereótipos e preconceitos criados. Nessa performance eles são expostos em uma jaula durante três dias como ameríndios não descobertos de uma suposta ilha do Golfo do México, nomeada Guatinai, traçando uma correlação entre os dias de hoje e as exposições de seres humanos realizadas nos EUA e na Europa, do século XVII até o século XX. Enquanto habitantes dessa dita ilha, os performers

---

<sup>4</sup> “Como representar (física ou discursivamente) um corpo ‘minoritário’ sem cair no repertório de imagens patriarcais e coloniais que existem em nossas sociedades?” (tradução nossa) TAYLOR, Diana. Estudios avanzados de performance. Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 12.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://idanca.net/o-artista-da-performance-e-um-cronista-do-seu-contexto-imediato/>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

realizam atividades supostamente ‘tradicionais’ do local, desde costurar bonecas vudú, dançar, cantar, levantar pesos, assistir televisão e utilizar um notebook.

Figura 2 - Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña na performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*.



Fonte: <http://psmuseummuseum.blogspot.com.br/2010/03/guillermo-gomez-pena-and-la-pocha-nostra.html>. Acesso em: 15 fev. 2015.

Figura 3 – Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña na performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*.



Fonte: <http://project1975.smba.nl/en/article/article-kerstin-winking-postkolonialisme-nieuwe-stijl-metropolis-m>. Acesso em: 14 fev. 2015.

A problematização dos processos de representação possibilita evidenciar questionamentos de extrema importância em relação aos modos folclorizantes e aos

estereótipos criados em torno da alteridade cultural e étnica, dos diferentes gêneros, transgêneros e sexualidades não binárias. Formas que tendem, sob uma perspectiva hegemônica, patriarcal, heteronormativa e racista, estigmatizar o ‘outro’, entendido neste contexto como não-branco, não-homem, não-heterossexual, não-ocidental, criando imagens, projeções e representações que reiteram práticas coloniais de opressão, dominação e subjugamento.

É corroborando com essa perspectiva que o campo da performance nos parece extremamente fértil para tais investigações que partem de noções como identidade/diferença, alteridade, eu/outro, representação, possibilitando evidenciar o corpo do performer – em suas diversas implicações, características, marcas, cicatrizes. Surgindo como lugar privilegiado para que possamos investigar e experimentar diferentes modos de interromper e complicar as construções imagéticas vigentes. Nesse sentido, abrem-se espaços em que os estereótipos, estigmas, preconceitos, violações infligidas às diferentes identidades culturais não hegemônicas podem ser evidenciados, investigados, questionados, denunciados.

Seguindo todos esses indícios de que a performance pode ser um território de grande valia para a descolonização do ser e do saber, nos deparamos com o desejo de pesquisar práticas educativas desenvolvidas por diferentes performers. Propostas que parecem nos apresentar interessantes caminhos de investigação, experimentação e troca nessa busca de nos descolonizarmos. Assim, chegamos ao tema da presente pesquisa, investigar metodologias, propostas, táticas, exercícios, métodos, programas, procedimentos que esses performers estão desenvolvendo e refletir em que medida dialogam com a questão da decolonialidade.

Práticas de ensino em performance tendem a ser propostas abertas, que se reconfiguram a partir da relação direta dos encontros entre os diferentes integrantes do processo, na interação do educador/performer com os participantes e na situação e espaço específico em que ocorrem. As diversas propostas de ensino em performance realizadas atualmente possibilitam a criação de situações que complexificam as relações de sentido e lógica dos padrões estéticos, culturais e sociais dominantes.

Corroborando com essa ideia, Valentín Torrens (2007) sugere, como marca das diferentes práticas, programas e procedimentos performativos a geração de ideias complexas em vez de explicações, de modo que as contradições, paradoxos, ruídos, fricções sejam aceitos e desejados, possibilitando uma maior abertura de leituras e a criação de pausas e rupturas nas representações simplistas e hegemônicas. A fim de desafiar o estabelecido são propostas reconfigurações estéticas, sociais, culturais e políticas. Nesse sentido, a arte da

performance parece apontar um caráter educativo de extrema importância que possibilita vislumbrar práticas pedagógicas decoloniais enquanto formas de ‘re-existência’.

Valentín Torrens é uma das principais referências na área da pedagogia da performance, apresentando um importante trabalho bibliográfico publicado em torno do tema. O livro *Pedagogia de la performance – programas de cursos y talleres* (2007) inclui a investigação e compilação de diferentes propostas e programas pedagógicos de educadores e performers. Nesse livro é possível encontrar um rico material que abrange diferentes enfoques, temas, exercícios e táticas utilizadas, o que o torna uma referência importante para a área. Sua perspectiva, porém, é prioritariamente formada por referências européias e norte-americanas.

Enxergamos, assim, a importância de uma abordagem que prioriza práticas educativas em performance realizadas na América Latina, evidenciando nosso contexto latino-americano. A escolha que configura a presente abordagem, de englobar um grupo relativamente grande de performers, visa a tentativa de enxergar, de modo um pouco mais amplo, o que tem sido desenvolvido enquanto práticas educativas nesse contexto. A opção por uma pedagogia descolonizadora parece ainda pertinente em função das práticas, procedimentos, cursos e oficinas realizados por esses artistas, e do nosso contexto social, político e econômico contemporâneo.

Desse modo, enxergamos que as práticas educativas realizadas pelos performers abordados no presente trabalho parecem possibilitar a criação de comunidades temporárias em que o corpo assume um papel central e as relações coloniais podem ser investigadas e transformadas. Um exemplo claro dessa relação encontra-se explicitado nos objetivos de um dos programas de uma oficina realizada pelo performer Guillermo Gómez-Peña.

O objetivo, ou um dos objetivos pedagógicos da oficina, é descolonizar o corpo. Reocupá-lo intelectualmente, politizá-lo e converte-lo em um lugar de reinvenção permanente da identidade. E para conseguir esse objetivo, precisamos começar a nos ressocializar. A deixar de pensar o corpo como um objeto de desejo erótico. E pensar o corpo como um território, como um mapa, como a linguagem, como texto aberto, como um instrumento musical, como um veículo para múltiplas identidades, como metáfora permanentemente mutante, como símbolo; como um artefato estético também.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://jolgriocultural.wordpress.com/entrevistas/>> Acesso em: 10 dez. 2015.

“El objetivo, o uno de los objetivos pedagógicos del taller, es descolonizar el cuerpo. Reocuparlo intelectualmente, politizarlo, y convertirlo en un sitio de reinvención permanente de la identidad. Y para lograr este objetivo tenemos que empezar a resocializarnos. A dejar de pensar el cuerpo en un objeto de deseo erótico. Y pensar el cuerpo como territorio, como mapa, como lenguaje, como texto abierto, como instrumento musical, como vehículo de identidades múltiples, como metáfora permanentemente mutante, como símbolo; como artefacto estético, también.” (tradução nossa).

Nesse contexto são evidenciadas nas práticas artísticas e educativas dos performers selecionados as identidades ‘multi’, ‘poli’, ‘cross’, dando visibilidade à complexidade das formações, dos desejos e agenciamentos contemporâneos. Para tanto buscamos, como sugere Tadeu Tomaz da Silva (2000, p.81-82), reconhecer, evidenciar e questionar os jogos de poder que compõem e validam determinadas identidades, realizados a partir de um “(...) exercício constante de incluir/excluir (‘estes pertencem, aqueles não’); demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’); classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’); normalizar (‘nós somos normais; eles são anormais’)”.

Portanto, a presente abordagem pretende traçar uma aproximação entre as práticas educativas de performers que investigam as diversas implicações do corpo em suas diferentes interfaces – raça, etnia, nacionalidade, gênero, sexualidade, classe social – e que radicalizam o questionamento em torno dos códigos, valores e modos de representação vigentes. Apontamos assim como questão norteadora, a hipótese investigada de que é possível reconhecer uma pedagogia descolonizadora sendo desenvolvida em meio aos diferentes processos formativos, cursos e oficinas em performance realizados na América Latina.

Por essa via, a presente pesquisa pretende abordar inter-relações entre educação, arte da performance no contexto do continente latino-americano e perspectivas decoloniais. Buscando compreender o conceito de decolonialidade em relação ao conhecimento, ao imaginário, aos desejos, ao corpo e à produção artística contemporânea. Discussão que busca articular diferentes abordagens relativas à opção decolonial, epistemologias de fronteira, saberes subalternos, interseccionalidade, ecologia de saberes, epistemologias do sul, pedagogias decoloniais, teorias feministas, e demais saberes que nos auxiliam a ‘prover outra gramática’.

Enfocando práticas pedagógicas em performance no contexto latino-americano, a pesquisa se baseia principalmente em bibliografia específica da área, experiências práticas, análise de documentos, manifestos, diários, escritos de artistas, programas educativos, planos de aulas desenvolvidos por diferentes performers. Produções relativas à decolonialidade, à arte da performance na América Latina, às pedagogias decoloniais e ao ensino de performance são a base norteadora dessa pesquisa.

## 1 COLONIALIDADE, DECOLONIALIDADE E DESCOLONIZAÇÃO NO CONTEXTO TEÓRICO, SOCIAL E ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO.

Nesse capítulo buscaremos compreender melhor os conceitos de descolonização, colonialidade, decolonialidade, articulados a partir de um contexto mais amplo, em suas dimensões e desdobramentos teóricos, econômicos, políticos, culturais, sociais, epistemológicos e estéticos. Entre as questões abordadas iremos dialogar com conceitos relativos à ‘representação cultural’, aos ‘saberes subalternos’, aos ‘estereótipos’, às ‘relações entre identidade/diferença’, ‘performatividade de gênero’, ‘relações étnico-raciais’, ‘desobediência epistêmica’, ‘pensamento abissal’, ‘ferida colonial’, ‘gesto decolonial’, ‘gnose liminar’, ‘epistemologias de fronteira’, ‘feminismo interseccional’, entre outros.

Para falarmos sobre decolonialidade é necessário iniciar pontuando as especificidades de cada termo, o que estamos compreendendo como colonial, colonização, colonialismo, colonialidade, o que implicam esses termos, o que os diferencia, a que fatos históricos ou tempos remetem. Para pensarmos estas questões dialogaremos com autores vinculados aos estudos decoloniais e pós-coloniais, incluindo entre eles Aimé Césaire, Franz Fanon, Edward Said, Aníbal Quijano, Stuart Hall, Homi Bhabha, Boaventura de Sousa Santos, Arturo Escobar, Bell Hooks, Catherine Walsh, Silvia Rivera Cusicanqui, Paulo Freire, Gloria Anzaldúa, Enrique Dussel, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, Walter Dignolo. Estes autores investigam a intrínseca relação entre modernidade e colonialidade, afirmando a impossibilidade de existência de um sem o outro e buscam compreender os desdobramentos da colonialidade na atualidade. Tais pesquisadores também questionam a suposta neutralidade de uma epistemologia tida como universal, além de procurar promover uma ampliação das epistemologias e vozes existentes.

Para pensarmos sobre a importância de discutirmos, praticarmos e investigarmos processos decoloniais na atualidade é importante que tenhamos em vista o que foi historicamente a colonização e os malefícios causados à humanidade. Dominação, exploração, escravização, genocídio cultural, pilhagem, extermínio, fizeram parte dessa série de ataques que massacraram vários povos, suas culturas e saberes, que usurparam suas riquezas, e escravizaram sua força de trabalho. Em documentos da época podemos perceber como foram negados aos povos indígenas o direito de exercerem seus cultos, sabedorias, danças, formas de vida. Não puderam afirmar a sua própria história, seus valores, seu conhecimento, seu



modo de cultivo da terra e de subsistência, devendo então apenas servir aos interesses do colonizador.

Editos dos tempos de colonização “Os índios não deveriam ir longe, nas florestas (...) sob pena de açoitamento ou prisão”; “Os caciques não devem fazer reuniões, nem circular à noite, depois que se tocam os sinos pelas almas no purgatório”. “Todos devem dobrar os joelhos diante do sacramento”; “nenhuma pessoa batizada possuirá ídolos, sacrificará animais, tirará sangue ao furar as orelhas ou narizes, nem praticará nenhum rito, nem queimará incenso ou jejuará em adoração a seus falsos ídolos”; “Não serão organizados bailes a não ser de dia”, “Todos os arcos e flechas deverão ser queimados” (TAYLOR, 2013, p.80)

De modo muito perverso tudo aquilo que até então era próprio daquele povo passa a ser desvalorizado, apropriado, cooptado, assimilado, quando não destruído e negado, seus conhecimentos deslegitimizados, seus cultos, rituais e hábitos proibidos, transformados em errados e suas histórias apagadas. Estabelecendo o que Boaventura de Sousa Santos (2010) designa como pensamento abissal, que acarreta na divisão dos saberes e agentes sociais em dois pólos opostos, um referente àqueles que são úteis, inteligíveis e visíveis e por outro lado aqueles que são inúteis, ininteligíveis, perigosos, e que por isso devem ser banidos, esquecidos, civilizados ou cooptados. Assim, através da violência ou da apropriação, são destituídos daquilo que possuíam, obrigados a servir e a se adaptar aos modos de vida do colonizador, sendo inferiorizados tanto juridicamente quanto epistemologicamente.

A apropriação e a violência tomam diferentes formas na linha abissal jurídica e na linha abissal epistemológica. Mas, em geral, a apropriação envolve incorporação, cooptação e assimilação, enquanto violência implica destruição física, material, cultural e humana. Na prática, é profunda a interligação entre a apropriação e a violência. No domínio do conhecimento, a apropriação vai desde o uso de habitantes locais como guias e de mitos e cerimônias locais como instrumentos de conversão, à pilhagem de conhecimentos indígenas sobre a biodiversidade, enquanto a violência é exercida através da proibição do uso das línguas próprias em espaços públicos, da adoção forçada de nomes cristãos, da conversão e destruição de símbolos e lugares de culto, e de todas as formas de discriminação cultural e racial. (SANTOS & MENESES (Org.), 2010, p.37/38)

Dessa forma são gerados diferentes modos de colonialidade: da natureza, do poder, do ser, do saber, da sensibilidade, processos que repercutem em práticas de subordinação, apropriação, apagamento, exploração, exclusão, inferiorização, invisibilização, extremamente nocivas, não somente para as gerações viventes, como também para as vindouras, não somente naquilo que se mostra aparente, mas também intersubjetivamente. Tais tentativas sistemáticas de apagamento das culturas originárias, de proibição e criminalização de seus rituais e cultos religiosos, o processo contínuo de branqueamento, a negação e proibição do uso das línguas originárias, são continuamente retomadas. Reconhecer as inúmeras tentativas

de colonização, homogeneização e hierarquização dos saberes e seres, segundo padrões de poder impostos, é extremamente importante para retomarmos tudo aquilo que foi e ainda continua sendo esquecido, negado e apagado.

Partimos da compreensão do colonialismo como um processo que enquanto fato histórico surge antes da colonialidade, mas que esta, porém, se torna ‘mais profunda e duradoura’, perdurando no tempo. Dessa forma, mesmo em contextos e países onde aparentemente não há mais processos de colonização instituídos, a colonialidade se encontraria presente, sendo entendida como um elemento constitutivo do padrão mundial do poder capitalista, enquanto ‘matriz colonial do poder’.

O Colonialismo é, obviamente, mais antigo; no entanto a colonialidade provou ser, nos últimos 500 anos, mais profunda e duradoura que o colonialismo. Porém, sem dúvida, foi forjada dentro deste, e mais ainda, sem ele não teria podido ser imposta à inter-subjetividade de modo tão enraizado e prolongado. (QUIJANO, 2005, p.93)

A colonialidade é assim pensada como constitutiva da modernidade e não derivada, como fato que proporcionou a modernidade. Sendo responsável inclusive pelo poderio assumido pela Europa, e pela ciência européia enquanto conhecimento que foi estabelecido como superior e universal, gerando o apagamento de outras epistemologias, externas aos territórios ocidentais. Nesse sentido, tudo aquilo que foge ao seu alcance, ao seu poder de explicação e aos seus valores é rebaixado, tornando-se essa uma estratégia de dominação dos povos colonizados. Assim, outros modos de transmissão de conhecimento, de expressão e compreensão de mundo além da escrita como, por exemplo, a narrativa oral, a reencenação, a mímica, o gesto, a dança são inferiorizados enquanto formas de construção de conhecimento menores.

Estabeleceu-se uma divisão que buscou hierarquizar os povos europeus como superiores, racionais, civilizados, modernos, enquanto outros povos eram rebaixados a inferiores, irracionais, primitivos, tradicionais, selvagens. Violência social, cultural, epistêmica e simbólica que, não podemos esquecer, estava diretamente relacionada a interesses econômicos e políticos, fatores que foram imprescindíveis para o estabelecimento do capitalismo. A utilização da mão-de-obra escravizada, a exploração de matéria-prima e dos metais preciosos, a apropriação das terras, a expansão do mercado, estiveram diretamente ligados à formação do capitalismo.

Podemos enxergar a modernidade não somente como período histórico, mas como momento que marca o início de uma autonarração que passa a estabelecer a Europa como centro do mundo. Esse marco repercute amplamente no cenário contemporâneo geopolítico,

gnoseológico e econômico global. Influenciando nas histórias que serão narradas, no conhecimento legitimado, na auto-imagem dos povos, nas línguas utilizadas, no acesso aos bens de consumo.

Nesse sentido, o colonizador destrói o imaginário do outro, invisibilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe novos. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do outro não-europeu e a própria negação e o esquecimento de processos históricos não-europeus.<sup>7</sup>

Reconhecemos a necessidade de investigar, identificar, tomar consciência, desconstruir, aspectos dessa colonialidade que estão cravados e introjetados em nossa constituição social. Segundo Walter Mignolo (2012), o termo descolonização não é um termo novo, surge no contexto das guerras pela libertação dos países colonizados pela França e pela Inglaterra, ligado à Conferência de Bandung (1955) e aos processos de descolonização da Ásia e da África, causando grande impacto na esfera do conhecimento, ao introduzir o racismo como questão. Em diferentes momentos da história o termo reaparece, tanto em insurgências indígenas, como nas lutas pelos direitos civis e em diferentes movimentos sociais e políticos. É esse histórico de lutas que nutre o conceito de decolonialidade.

Nos anos 80 o conceito de descolonização ressurgiu repensado a partir do conceito de colonialidade enquanto essa espécie de matriz de poder exercida pela Europa e pelos Estados Unidos em relação aos demais países fora do eixo euroamericano. Em contraponto a este termo, e associado à descolonização epistêmica, surge o conceito de descolonialidade, ou decolonialidade, referindo-se aos processos de enfrentamento e desprendimento da lógica colonial e de criação de novos modos de organização social e de produção de conhecimento, não capturáveis por essa matriz colonial de poder.

Tal perspectiva compreende e busca evidenciar que a epistemologia vigente, baseada em preceitos ocidentais e científicos, supostamente universais e neutros, também é constituída por formas de conhecer e pensar que devem ser contextualizadas, localizadas geograficamente e temporalmente, de modo que seja colocada enquanto uma entre tantas outras formas, e não como a única ou mais verdadeira. Ao reconhecer isso nos aproximamos do que Boaventura de Sousa Santos (2010) nomeia como uma ‘ecologia de saberes’, marcada pela pluralidade, pela interculturalidade, pela busca do reconhecimento do valor das diferentes formas de conhecer, ser e saber.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-46982010000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982010000100002)> Acesso em: 10 out. 2016.

Valorizar a riqueza da coexistência entre as diferentes epistemologias desenvolvidas pelos diversos povos a partir de suas marcas históricas, características geográficas, sociais e culturais é de suma importância para romper com a pretensa universalidade do conhecimento que o colonialismo trouxe ao mundo. Tal crítica a esta ‘uni-versalidade’, enquanto versão única, estabelecida pelos estudos centrados no poderio colonial e ocidental é evidenciada na opção decolonial, enquanto proposta que visa desestabilizar projetos supostamente universais, evidenciando-os apenas como uma das versões possíveis.

Surge então, nesse contexto, a necessidade de desenvolvimento de novas formas de compreensão epistemológica. Walter D. Mignolo irá sugerir a criação de uma ‘Epistemologia de Fronteira’, criada nos entre-lugares do pensamento ocidental hegemônico, reivindicando o descentramento dos lugares de produção de conhecimento e o poder das margens. Tal perspectiva requer pensar, criar e teorizar a partir das especificidades próprias dos países que se encontram à margem em relação à matriz colonial de poder. Evidencia-se nessa proposta a importância de perder o medo de pensar o próprio, o que não significa não ler autores localizados no centro do poder, mas lê-los a partir do nosso lugar, no sentido de construir o nosso, a partir da nossa perspectiva. Para o desenvolvimento de uma epistemologia de fronteira ou decolonial é necessário desprender do ‘Eurocentrismo epistêmico’, o que não significa, porém, ignorar as contribuições do pensamento e dos pensadores europeus.

Mesmo reconhecendo a importância dos marcos emancipadores dentro da modernidade européia, o pensamento decolonial busca estar mais próximo do pensamento e da prática libertadora dos povos originários e africanos nas Américas e dos demais povos subalternizados. Essa opção é claramente uma tomada de partido, um posicionamento contrário a invisibilização e subalternização a que foram submetidos esses povos. Dessa forma, surge como tentativa de retomar histórias, saberes, epistemologias que foram escamoteadas, negadas ou reduzidas ao status de inferioridade, buscando, nesse sentido, ir contra a hegemonia epistêmica européia que foi estabelecida.

Essa tomada de posição evidente na proposta de um ‘giro decolonial’ pressupõe que tomemos consciência da ‘diferença colonial’ enquanto construção que transforma diferença cultural em valores e hierarquias, transformando aquilo que é fruto de processos de colonização e de classificação de quem controla o conhecimento, em algo dado, ontológico. De diferentes maneiras conhecimentos que estão fora desse pensamento ocidental são, quando não eliminados, rebaixados a status de crença, opinião, magia. Apontando aí um racismo epistemológico, assentado sobre o mito da inferioridade epistêmica e conseqüentemente

ontológica dos povos não-europeus, o que serviria como justificativa para que fossem subjugados, explorados, convertidos, escravizados.

A diferença colonial é fácil de entender e fundamental para entender o básico do projeto modernidade/colonialidade. Na “/” [barra] que une e separa modernidade e colonialidade, cria-se e estabelece-se a diferença colonial. Não a diferença cultural, mas a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias: raciais e patriarcais, por um lado, e geopolíticas, pelo outro. Noções como “Novo Mundo”, “Terceiro Mundo”, “Países Emergentes” não são distinções ontológicas, ou seja, provêm de regiões do mundo e de pessoas. São classificações epistêmicas, e quem classifica controla o conhecimento. A diferença colonial é uma estratégia fundamental, antes e agora, para rebaixar populações e regiões do mundo.<sup>8</sup>

Detectadas essas marcas e cicatrizes da ‘diferença colonial’ e da colonialidade do poder, ainda reinante no atual sistema social, político e econômico, descolonizar, nos mais diferentes sentidos, torna-se uma atividade de grande importância para a criação de uma nova cartografia. A partir do reconhecimento dos inúmeros dispositivos de dominação e invisibilização, é preciso criar estratégias decoloniais. Walter Mignolo aponta para dois aspectos cruciais para pensarmos processos de descolonização, ou como o autor prefere, de descolonialidade: desvelar a lógica colonial do poder, de modo que tomemos consciência da sua abrangência, desconstruir e desconectar-se dos valores introjetados, impostos por essa lógica.

Descolonização, ou melhor, descolonialidade, significa ao mesmo tempo: a) desvelar a lógica da colonialidade e da reprodução da matriz colonial do poder (que, é claro, significa uma economia capitalista); e b) desconectar-se dos efeitos totalitários das subjetividades e categorias de pensamento ocidentais (por exemplo, o bem sucedido e progressivo sujeito e prisioneiro cego do consumismo). (MIGNOLO, 2008, p.313).

Escavar o território dos saberes subalternizados, retomar autores, teorias, línguas, memórias e histórias locais, rever significados, são procedimentos imprescindíveis no intuito de buscar outras formas de conhecer, ser e estar. Nesse sentido, explicitar o sujeito de enunciação, nomear aquele que fala, de onde fala, desconstruir o mito do conhecimento universal, verdadeiro e neutro, revelar as estruturas de poder que estão implicadas nos processos de produção e reprodução de conhecimento e reconhecer quem assume o papel de nomear, classificar, significar é de extrema importância para não cairmos no mito de uma superioridade epistemológica e ontológica européia, frutos de um racismo epistêmico.

---

<sup>8</sup>Entrevista de Luciano Gallas a Walter Mignolo. Decolonialidade como caminho para cooperação. Disponível em: <[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5253&secao=431](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431)> Acesso em: 15 nov.2016.

Grosfoguel evidencia e critica esse pretensão conhecimento neutro, ainda presente em nossos dias.

Na filosofia e nas ciências ocidentais, aquele que fala está sempre escondido, oculto, apagado da análise. A 'egopolítica do conhecimento' da filosofia ocidental sempre privilegiou o mito de um 'Ego' não situado. O lugar epistêmico étnicorracial/sexual/de gênero e o sujeito enunciador encontram-se, sempre, desvinculados. Ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnicorracial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (GROSFOGUEL, 2008, p. 46)

No momento em que os saberes de um povo são rebaixados, eliminados e deslegitimados há não somente uma perda gnoseológica, mas também ontológica. A falta de algo próprio, de uma autorreferência, de se sentir produtor de conhecimento, de representatividade, influi na auto-estima e na auto-imagem desses povos, associa-se, assim, à ideia de que saberes inferiores são frutos de seres inferiores. É importante lembrarmos que a relação do eurocentrismo não está ligada apenas a uma visão européia, mas a toda uma imagem de superioridade européia que foi estabelecida, ensinada e incorporada também por povos não-europeus.

A perspectiva decolonial exige que se nomeie o sujeito oculto implícito no conhecimento erigido a partir da matriz colonial de poder, descortinando sua suposta impessoalidade, neutralidade e universalidade. Demonstrando assim, a importância de questionarmos todo conhecimento, teoria, pretensa verdade, e nos perguntarmos constantemente: Por quê? Para que? A que interesses serve? Quem desenvolveu? Quando e onde foi desenvolvido? Sugerindo que pensemos sempre em termos de 'pluri-versalidade' em contraponto à ideia de 'uni-versalidade'. Se algum conhecimento pretende ser tomado como verdade única ou versão correta, devemos 'escová-lo a contrapelo', e compreender as relações de poder que o constituem.

Tal perspectiva, que se baseia na pluralidade de conhecimentos, sugere a possibilidade de interações respeitadas, dinâmicas, que não comprometam a autonomia de nenhuma das partes, compreendendo conhecimento como interconhecimento, defendendo assim a possibilidade da co-presença de diferentes saberes. Perspectiva que poderíamos aproximar da compreensão de Catherine Walsh em relação a uma interculturalidade crítica, que implicaria em:

- Um processo dinâmico e permanente de relação, comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade.

- Um intercâmbio que se constrói entre pessoas, conhecimentos, saberes e práticas culturalmente diferentes, buscando desenvolver um novo sentido entre elas na sua diferença.
- Um espaço de negociação e de tradução onde as desigualdades sociais, econômicas e políticas, e as relações e os conflitos de poder da sociedade não são mantidos ocultos e sim reconhecidos e confrontados.
- Uma tarefa social e política que interpela ao conjunto da sociedade, que parte de práticas e ações sociais concretas e conscientes e tenta criar modos de responsabilidade e solidariedade.
- Uma meta a alcançar. (WALSH *apud* CANDAU, Vera Maria, 2009, p..52)

É importante ressaltar a distinção que os autores dos quais nos referimos fazem em relação a interculturalidade crítica e o multiculturalismo, que pouco problematizaria os conflitos e estruturas de poder que estão por trás desses encontros entre culturas, gerando uma falsa ideia de igualdade. Nesse sentido, a decolonialidade e a interculturalidade crítica visam evidenciar as desigualdades, as relações e conflitos de poder, para problematizá-los e a partir daí gerar uma nova cartografia, uma nova gramática, novas epistemologias.

As proposições em torno de uma ecologia de saberes ou da interculturalidade crítica buscam a geração de novos lugares de enunciação, uma abertura para outras vozes falarem a partir de suas próprias perspectivas, de seus lugares de fala, das especificidades de onde falam. É possível notar um crescente processo de crítica e transformação dessas relações de poder que até então colocavam o ‘subalternizado’ apenas como temática ou objeto de estudo e não como aquele que produz conhecimento. Essa relação está mudando, e os mais diferentes grupos sociais estão questionando o fato de outros falarem por eles, exigindo seu espaço de fala, e falando por si próprios.

Nessa relação de hierarquias entre conhecimentos, de epistemicídios, racismos epistemológicos, um assunto de suma importância é pensarmos o que está sendo colocado como conhecimento a ser aprendido. Nossos currículos escolares e acadêmicos privilegiam saberes advindos da antiguidade greco-romana em detrimento dos saberes de outros povos originários, as versões narradas partem da perspectiva do colonizador. Entramos aí em um assunto de extrema importância para pensarmos a colonialidade, que remete a disputa das narrativas e memórias. Quais memórias perpetuam no tempo? Quais versões da história são narradas e reproduzidas? Que perspectivas são visibilizadas? Um mesmo fato assume diferentes significados a partir de quem o narra, e de que lado da história quem conta está localizado?

As narrativas contidas nos currículos, explícita ou implicitamente, corporificam noções particulares sobre conhecimento, sobre formas de organização da sociedade, sobre os diferentes grupos sociais. Elas dizem qual conhecimento é legítimo e qual é ilegítimo, quais formas de conhecer são válidas e quais não são, o que é certo e o que é errado, o que é moral e o que é imoral, o que é bom e o que é mau, o que é

belo e o que é feio, quais vozes são autorizadas e quais não o são. As narrativas contidas no currículo trazem embutidas noções sobre quais grupos sociais podem representar a si e aos outros e quais grupos sociais podem apenas ser representados ou até mesmo serem totalmente excluídos de qualquer representação. Elas, além disso, representam os diferentes grupos sociais de forma diferente: enquanto as formas de vida e a cultura de alguns grupos são valorizadas e instituídas como cânone as de outros são desvalorizadas e proscritas. Assim, as narrativas dos currículos contam histórias que fixam noções particulares sobre gênero, raça, classe – noções que acabam também nos fixando em posições muito particulares ao longo desses eixos. (SILVA, 1995, p.195)

Nossas memórias em sua grande maioria são as européias, não a dos povos originários, as histórias que aprendemos são narradas a partir da perspectiva do colonizador, muitos dos monumentos levantados e dos nomes das ruas homenageiam não aqueles que estiveram na luta pela libertação, mas aos que contribuíram para a exploração, expropriação e extermínio dos povos originários. Na perspectiva dominante os colonizadores são representados como homens bons, salvadores e civilizadores, homens que deram futuro aos povos ‘bárbaros’ que aqui encontraram, ensinando o caminho da salvação, a religião correta, a língua que deveria ser falada; narrativas que reforçam um ponto de vista único, buscando legitimar as ações de ‘apropriação’ e ‘violência’ a que submeteram outros povos.

Como Aimé Césaire (1978) ressalta, o colonizador, no intuito de justificar suas ações, reivindicando sua superioridade, utilizou da distinção entre cristianismo e o que era considerado como paganismo, para separar os que faziam parte da civilização, daqueles que estariam associados à selvageria. Utilizando-se de discursos evangelizadores, ‘salvacionistas’, de que estariam salvando almas, e levando o que era bom para aquelas pessoas, civilizando-as, realizaram-se os maiores massacres da humanidade.

Falo de milhões de homens arrancados aos seus deuses, à sua terra, aos seus hábitos, à sua vida, à vida, à dança, à sabedoria.  
Falo de milhões de homens a quem inculcaram sabiamente o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a genuflexão, o desespero, o servilismo.  
Lançam-me em cheio aos olhos toneladas de algodão ou de cacau exportado, hectares de oliveiras ou de vinhas plantadas.  
Mas eu falo de economias naturais, de economias harmoniosas e viáveis, de economias adaptadas à condição do homem indígena desorganizadas, de culturas de subsistência destruídas, de subalimentação instalada, de desenvolvimento agrícola orientado unicamente para benefício das metrópoles, de rapina de produtos, de rapinas de matérias-primas. (CÉSAIRE, 1978, p. 25/26)

É importante lembrarmos que este é um território em constante disputa, que coloca em jogo a significação atribuída aos fatos, e nunca nos esquecermos de estarmos atentos a quem narra, o quê narra, como narra e as relações entre saber e poder que permeiam as diferentes narrativas. Refletir sobre a constituição de um currículo é de suma importância tanto para



questionarmos essas narrativas estabelecidas que tendem a estigmatizar e fixar histórias e identidades, bem como para contestá-las, questioná-las, reescrevê-las.

Para tanto, é necessário que nos perguntemos sobre quais grupos ou indivíduos ganham com essas narrativas, quais perdem, quais as bases que as norteiam, a partir de qual perspectiva estão sendo formuladas, que subjetividades e identidades estão sendo construídas, quais visões são legitimadas, quais grupos são representados e quem ganha com essa representação, quais são mal representados ou representados de forma pejorativa, não condizente com a forma que os próprios se representariam. A partir daí, se torna viável pensar em como podemos rever esse quadro e introduzir essas narrativas negadas em nossos currículos, tendo em vista que eles também precisam ser descolonizados.

É importante pensarmos em estratégias de nos conscientizarmos dessas imagens que muitas vezes povoam nosso imaginário, mesmo que inconscientemente e, dessa maneira, complexificar e problematizar esses modos de representação, questionando os privilégios de uma minoria que nomeia e representa. Descortinar em processos pedagógicos aquilo que está posto como conhecimento a ser consumido e assimilado no contexto de uma educação bancária faz parte de processos formativos de extrema importância ligados à constituição de autonomia do ser, de atitude crítica, de uma educação como prática de liberdade, de compreensão do conhecimento como construção e lugar de resistência, fatores de grande importância em processos decoloniais.

Tomar consciência da colonialidade do poder e contribuir para que outros também a vejam e a compreendam em seu cotidiano, em seu corpo, seu imaginário, é um papel de suma importância no exercício de descolonização do ser. Walter D. Mignolo (2014), ao refletir sobre o papel do professor nessa tarefa decolonial e as possibilidades de uma ‘pedagogia decolonial’, sugere não a aplicação de um método e sim um modo de ‘pensar e ser, fazendo decolonialmente’. Tendo em vista o ‘pensar decolonial’ enquanto uma ‘maneira de estar em e pensar o mundo’, de desconstruir o eurocentrismo através de um ato de desobediência epistêmica.

Um procedimento sugerido nesse processo seria ‘aprender a desaprender para poder reaprender’. Perceber o quanto estamos marcados e condicionados a determinados modos de pensar, ser e fazer, é essencial para podermos desaprendê-los e reaprender novas formas não marcadas pela colonialidade do poder. Walter D. Mignolo (2014) sugere a importância de nos desprendermos dos ‘pressupostos, mitos, expectativas da subjetividade moderna Europeia’,

para que outras culturas e memórias invisibilizadas, subalternizadas, possam ressurgir, reemergir e reexistir.

Para nos desprendermos desses padrões coloniais é necessário que reconheçamos como agem sobre nós, e uma das questões essenciais é perceber como agem sobre o corpo. É através do corpo e no corpo que agem inúmeras formas de dominação, sendo o corpo alvo de diferentes processos de colonialidade. É sobre a cor da pele, sobre os padrões de beleza, sobre gênero, sobre sexualidade, que diversas formas de opressão são justificadas, que se busca ensinar aos sujeitos a serem mais dóceis e produtivos, a controlarem seus desejos, a se submeterem, a se sentirem feios e inferiores. Todos esses fatores influenciam na postura e no modo de ser e estar no mundo. A singularidade do gesto, dos estados corporais, dos esquemas posturais, a percepção de si, são aspectos diretamente ligados às imagens sociais projetadas sobre o corpo, bem como aos padrões e ideais de comportamento impostos socialmente sobre ele.

A ação colonial exerce de forma muito perversa sua dominação e opressão sobre o corpo, partindo de estigmas, estereótipos, pré-conceitos e padrões, determinando os lugares a serem ocupados, sugerindo quais capacidades, incapacidades, qualidades ou defeitos aquele corpo possui, sendo homem ou mulher, negro ou branco, heterossexual ou não. Entendemos que é de suma importância tomar o corpo como algo central no processo decolonial, não o corpo de uma pessoa qualquer, sem idade, raça, nacionalidade, gênero, sexualidade, classe social, mas reconhecendo suas especificidades, seu lugar específico de fala, enquanto corpo de mulher, de mulher negra, de imigrante, de homem negro e pobre, homossexual.

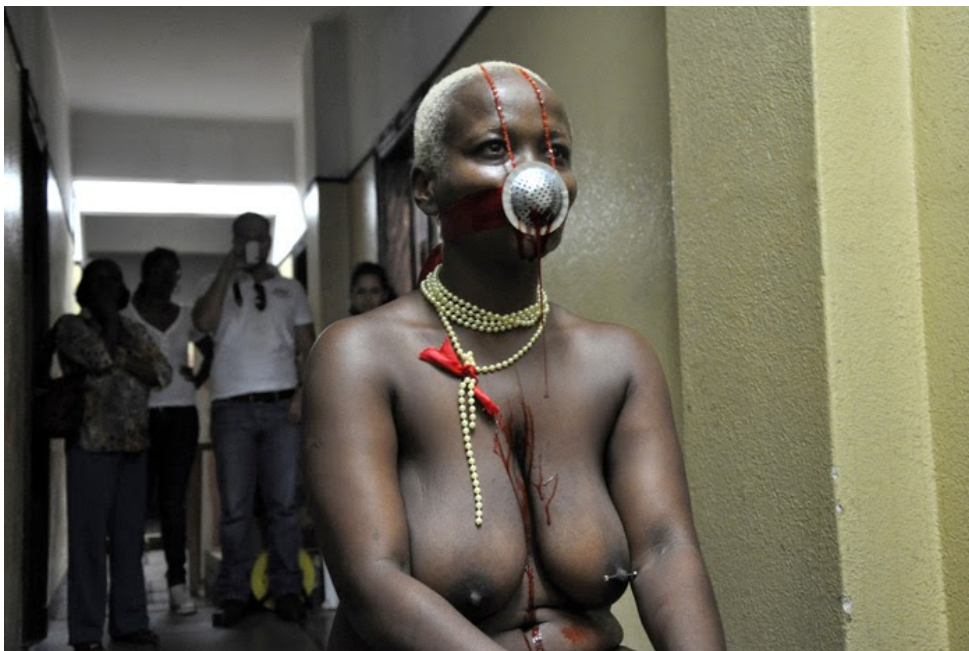
Nesse sentido, os currículos também agem sobre os nossos corpos, modelando-os e disciplinando-os, deixando marcas profundas, impregnadas e dificilmente apagáveis. Somos educados em um processo formativo disciplinar, marcado por um currículo que ainda impõe a dicotomia da relação corpo/mente, e assim levados a repetir essas convenções, e reproduzir a busca pela suposta neutralidade do conhecimento, currículo este que preza por um conhecimento sem corpo, advindo de sujeitos abstratos, assexuados, neutros.

Foi entendendo a importância de processos performativos e formativos que caminham em sentido oposto a este criticado, processos que levem em conta os corpos, e suas questões relativas a gênero, sexualidade, raça, etnia, cultura, classe social, geração, que encontramos na arte da performance, e nos processos de ensino/aprendizagem realizados neste contexto, um rico caminho para contribuir na viabilização dessa mudança de paradigma, que fricção tais

compreensões de produção de conhecimento, ensino/aprendizagem, corpo/pensamento, noções já muito criticadas, mas ainda vigentes.

Michelle Mattiuzzi, mulher, negra, brasileira, nascida em São Paulo, é uma das artistas performáticas que questiona diretamente essas imagens, imaginários, representações, em relação aos corpos invisibilizados, negados e estigmatizados historicamente. Enquanto artista que trabalha diretamente com seu corpo, aborda as implicações sociais de ser uma mulher negra no Brasil. Em sua performance “*Merci beaucoup, blanco!*” (2012) a performer segue a ação de ‘pintar-se de branco’, em um processo que tenciona o embranquecimento, as ‘máscaras brancas vestidas em peles negras’, provocando o público a se posicionar e se questionar em relação às suas próprias atitudes, hábitos e preconceitos, de modo que a performance ocorre enquanto processo que se altera a partir das diferentes interações que acontecem.

Figura 4 – Michelle Mattiuzzi em ‘*Merci beaucoup, blanco!*’



Fonte: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2014/09/michelle-mattiuzzi.html>. Acesso em: 12 fev.2017

Figura 5 – Michelle Mattiuzzi em *Merci beaucoup, blanco!*



Fonte: <http://cargocollective.com/musamattiuzzi/filter/musamattiuzzi/Merci-Beaucoup-Blanco>. Acesso em 12 fev.2017

Na performance, entendida enquanto um trabalho em processo, feito, refeito e recriado a cada tempo e local em que é realizado, a artista busca dialogar e experimentar com novos elementos, que são incorporados e somados à ação a cada nova edição. A artista coloca-se nua sobre um banco giratório e pinta-se de branco, provocando com seu corpo negro a partir de uma serie de posições e situações variadas. ‘Merci beaucoup, blanco!’ expõe e evidencia questões ligadas a branquitude e negritude, aos privilégios e opressões a que somos alvos em nosso cotidiano social, ao nosso corpo como campo de batalha, aos estereótipos e estigmas associados ao corpo da mulher negra, aos inúmeros padrões, exigências, e enquadramentos ditados pelo sistema hegemônico ainda vigente. Michelle coloca o seu próprio corpo em cena e desafia a todas as narrativas, histórias, imagens impregnadas em sua vida e na vida de outras tantas mulheres, se nega a ser silenciada, exige ser enxergada e escutada

Trago aqui para dialogar com a performance citada, o texto poético de Grada Kilomba, ‘Enquanto eu escrevo’, projetado em um de seus projetos artísticos chamado ‘Desejo’. A artista reflete sobre as inúmeras narrativas que já foram silenciadas e a necessidade que sentimos de enunciá-las, de retomar nossas ‘línguas despedaçadas’, de contar a partir da nossa

perspectiva, de desafiar as vozes que nos calaram, de sermos autoras de nossas próprias histórias.

### **Enquanto eu escrevo**

Às vezes, eu temo escrever.  
 Escrever se transforma em medo,  
 de eu não poder escapar de tantas construções coloniais.  
 Neste mundo,  
 Eu sou vista como um corpo que não pode produzir conhecimento.  
 Como um corpo 'sem lugar'.  
 Eu sei que enquanto eu escrevo,  
 cada palavra que eu escolho  
 será examinada,  
 e talvez até mesmo invalidada.  
 Então por que eu escrevo?  
 Eu preciso.  
 Eu estou incorporada em uma História  
 de silenciamentos impostos,  
 de vozes torturadas,  
 línguas despedaçadas,  
 idiomas forçados e,  
 discursos interrompidos.  
 E eu estou cercada por  
 espaços brancos  
 Onde eu dificilmente posso entrar ou permanecer  
 Então, por que eu escrevo?  
 Eu escrevo quase como uma obrigação,  
 para me encontrar.  
 Enquanto eu escrevo,  
 Eu não sou o 'Outro',  
 mas o eu,  
 não o objeto,  
 mas o sujeito.  
 Eu me torno a relatora,  
 e não a relatada.  
 Eu me torno a autora,  
 e a autoridade  
 da minha própria história.  
 Eu me torno a absoluta oposição  
 do que o projeto colonial havia predeterminado.  
 Eu me torno eu.<sup>9</sup>

Aqui trago o trecho de outro texto que acredito dialogar com a performance de Michelle e a obra de Grada Kilomba, escrito por Glória Anzaldúa. A autora reflete sobre as possibilidades de tornar-se escritora e as várias vozes que negavam esse direito, sobre esse ato de embranquecimento constante, a tentativa de apagamento de suas marcas, de suas histórias e memórias, as negociações recorrentes em que são ditas em palavras garrafais ou sussurradas, que é possível entrar, somente pela porta dos fundos, mas que para isso é necessário entregar

---

<sup>9</sup> ANZALDÚA, Glória. Disponível em: < <http://www.pretaenerd.com.br/2015/10/escrita-como-resistencia-e-assentamento.html> > Acesso em 12 set. 2018

a própria ‘alma’. Desse modo atua o que Zizek, citado por Catherine Walsh, chamará de uma ‘nova lógica multicultural do capitalismo multinacional’, em que o ‘outro’ é inserido, mas esvaziado de seu significado: “Zizek (1998), entre outros, sustenta que, no capitalismo global da atualidade, opera uma lógica multicultural que incorpora a diferença, na medida em que a neutraliza e a esvazia de seu significado efetivo.”<sup>10</sup>

O homem branco diz: Talvez se raspem o moreno de suas faces. Talvez se branquearem seus ossos. Parem de falar em línguas, parem de escrever com a mão esquerda. Não cultivem suas peles coloridas, nem suas línguas de fogo se quiserem prosperar em um mundo destro.<sup>11</sup>

Michelle Mattiuzzi em sua obra, ao buscar se conhecer e se compreender no contexto da realidade atual, evidencia uma questão de extrema importância, como as diferentes opressões atuam sobrepostas sobre os corpos, o que modifica quando se é mulher pobre em um país de ‘terceiro mundo’, ou um homem negro na Europa, sendo imigrante ou não, o que é ser mulher negra no Brasil, o que altera quando nos deslocamos de posição social, ou quando saímos de nosso país, uma mesma pessoa é realocada a partir dos diversos deslocamentos que re-configuram sua suposta identidade. Bell hooks alerta para a importância de estarmos atentos ao entrecruzamento de opressões, que agem de modo conjunto.

Trata-se de estarmos atentos, diria bell hooks, ao “entrecruzamento de opressões” (interlocking oppressions). Não é simplesmente questão de se ter em conta a especificidade racial ou étnica da opressão como mais uma variante junto à opressão sexual ou de gênero, mas de analisar a constituição mútua do gênero e da raça, o que poderíamos chamar a sexualização da raça e a racialização do sexo, como dois movimentos constitutivos da modernidade sexo-colonial. Kimberly Crenshaw indicará a necessidade de evitar a criação de hierarquias entre as políticas de classe, raça, nação, sexualidade ou de gênero e, ao contrário, apelar ao estabelecimento de uma “interseccionalidade política” de todos esses pontos de estratificação da opressão. Trata-se, disse Avtar Brah, “de pensar uma ‘política relacional’, de não compartimentar as opressões, mas formular estratégias para desafiá-las conjuntamente, apoiando-se na análise de como se conectam e se articulam.”<sup>12</sup>

As expectativas e projeções feitas ao longo da vida sobre o corpo, os ensinamentos realizados de modo silencioso através das gerações, do que fazer ou não em público, do que é aceitável ou não ser feito, marcam nossos modos de agir e de entender o que é socialmente aceito. Tendo em vista o corpo como processo, pensamos também gênero, raça, sexualidade como processo, como fabricação, como performatividade. Assim como Greiner (2005, p. 44), acreditamos que “(...) nossos conceitos estruturam o que percebemos, como nos relacionamos

<sup>10</sup> WALSH, Catherine. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. 2009. p.16

<sup>11</sup> ANZALDÚA, Gloria Evangelista. Falando em línguas. Estudos Feministas. Ano 8. 2000. p.230

<sup>12</sup> Entrevista de Jesus Carrillo com Beatriz Preciado. Disponível em:

<<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/06/01/entrevista-com-beatriz-preciado-beatriz-preciado/>> Acesso em 05 fev. 2017

com o mundo e com outras pessoas”, tendo em vista que desde o nascimento estamos submetidos a uma série de padrões de movimento que nos molda e nos modela. A singularidade do corpo, do gesto, dos estados corporais, dos esquemas posturais, a visão de si, está diretamente ligada às imagens sociais projetadas sobre nossos corpos, aos padrões de comportamento e forma, impostos socialmente, e ao que fazemos com isso tudo.

Teresa de Lauretis (1994) utiliza a expressão tecnologias de gênero para definir o conjunto de instituições e técnicas que produzem verdades sobre a masculinidade e a feminilidade, incluindo desde o cinema, o mundo da arte, o direito, até os banheiros públicos como essas tecnologias. Estes dispositivos de algum modo, através de imagens, de disposições espaciais, de representações, dos modos de tratar as especificidades e as diferenças, nos ensinam como devemos entender o que é ser homem e o que é ser mulher.

María Galindo, integrante do coletivo Mujeres Creando, um dos grupos abordados nesse trabalho, em um poema chamado “Oración de la virgen barbie” (2011), trás a boneca como uma metáfora sobre essa série de dispositivos a que somos submetidos desde crianças, nomeando-a como ‘patrona do racismo’, ‘protetora do capitalismo’, evidenciando-a como um símbolo dos padrões hegemônicos impostos aos mais diferentes corpos, que contribui para a infelicidade de muitas mulheres que não se enquadram nessa fôrma.

Já não quero ser a Virgem Barbie . Não quero ser a patroa do racismo. Nem a protetora do capitalismo. Não quero ser a Virgem Barbie. Não quero ensinar as meninas a odiar os seus corpos morenos. Não quero ser um ninho de preconceitos, insultos e de complexos. Não quero ser a virgem administradora e santificadora de privilégios. Não quero fazer milagrosos matrimônios. Nem encontrar príncipes azuis. Tiranos, zelosos e violentos. Para mulheres iludidas, ingênuas e equivocadas. Não quero ser perfeita. Nem virtuosa. Não quero ser modelo de beleza. Não quero olhar a vida de cima de um altar. Não quero julgar ninguém. Tampouco ter o direito de perdoar. Não quero ser eu. Quero ser outra distinta. Alegre, amiga, defeituosa, imperfeita e amante. Pisar com meus pés no chão. Passear pela cidade. Dançar nas ruas. Namorar-me. Vagabundear. Esquecer minha condição de virgem. Esquecer minha condição de bela, de branca e virtuosa. Que detrás de mim o capitalismo se derrube e perda até os deuses, as virgens que os sustentam. Que detrás de mim se desmorone o racismo e a cor branca que o sustenta. Que os úteros das mulheres brancas possam parir filhas morenas. Que as morenas tenham filhos loiros. E que o amor e o prazer nos mescle, e nos mescle e nos mescle. Até diluir todas as estirpes de nobres, de patrões e de donos do mundo, Não quero ser a mãe de Deus. Desse Deus branco, civilizado e conquistador. Que Deus fique órfão, sem mãe nem virgem. Que fiquem vazios os alteres e púlpitos. Eu deixo esse meu altar. Os abandono por decisão livre. Me vou, o deixo vazio. Quero viver, curar de todo racismo, de todo julgamento, de toda dominação. Quero curar a mim mesma e ser uma mulher simples. Ser como a música só serve para alegrar os corações. Descobri que para ser feliz só há que renunciar a seus privilégios, a tuas virtudes e perfeições. Proclamo a inutilidade dos privilégios. A tristeza dos altares. A morte do capitalismo. Hoje menino te presenteio o mundo.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nhqYLBmD3mg>> Acesso em 18 fev.2018. (tradução nossa)

O poema é declamado em uma performance do grupo chamada ‘Que dios se quede huérfano’ (2010) em que um grupo de mulheres indígenas é transportado juntamente com uma mulher branca, elevada em um altar, vestida com um longo vestido de tecidos coloridos, com imagens de princesas, e barbies penduradas, na barra do vestido podemos ler os dizeres ‘Virgem patroa do racismo’, em sua cabeça carrega uma coroa e em uma de suas mãos um globo terrestre, na outra uma cabeça de cabrito. A caminhonete estaciona e o grupo de mulheres carrega a Virgem Barbie até a beira de um penhasco de onde se pode ver a cidade de La Paz. Ela então declama o poema e ao final dele, joga o globo terrestre para as mãos de uma criança e desce do altar. Ela então se lava, trança seus cabelos e se veste como *chola*, assim como já estão suas companheiras. A performance foi filmada e transformada em uma videoperformance.

Figura 6 – Performance ‘Que dios se quiede huérfano’ do coletivo Mujeres Creando<sup>14</sup>



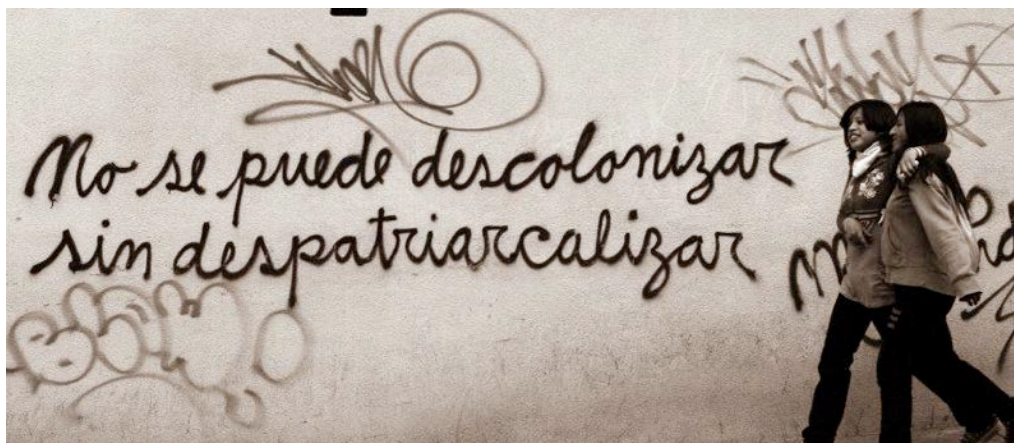
Fonte: <http://rudaxforever.blogspot.com/2010/08/la-virgen-barbie.html>. Acesso em 12 fev.2018.

A autora reconhece no poema um conjunto de padrões que povoam o imaginário social em relação ao lugar das mulheres, ao papel que nos é dado, à imagem de como devemos portar-nos socialmente, à delicadeza que nos é esperada, à maternidade que nos é reservada, questionando e negando assim estes estereótipos, estigmas, padrões que não correspondem a uma essência das mulheres, aos nossos desejos, e sim a uma criação social baseada em mitos como o da virgem Maria, que buscam nortear a conduta de nós mulheres.



María Galindo aponta que o processo de colonização não pode ser entendido de modo separado ao processo de dominação do homem sobre a mulher. Como nos diz: ‘Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar!’.

Figura 7 – Frase escrita pelo coletivo Mujeres Creando em um muro da cidade



Fonte: <http://www.feminicidio.net/articulo/feminismo-urgente-%C2%A1a-despatriarcar-mar%C3%ADa-galindo>  
Acesso em 10 abr. 2017

É nesse sentido que dialogaremos com autoras e artistas que refletem sobre o lugar social, cultural, econômico, da mulher em nossa sociedade, mulheres que lutam pela construção de espaços de liberdade, justiça, buscando contemplar diferentes perspectivas, de modo que não sejam negligenciadas as diferenças dos variados grupos de mulheres, pensando o ser mulher não como uma condição universal, mas em suas vivências específicas e múltiplas, e nas relações intrínsecas entre o pessoal, o social e o político.

Autoras e ativistas de enfoques específicos do feminismo, como o feminismo negro, o feminismo interseccional, o feminismo crioulo têm criticado o que se nomeia como um feminismo branco, hegemônico, de classe média, reivindicando outros lugares de fala, que incluam questões próprias das mulheres negras, indígenas, lésbicas, trans, pobres, que enxerguem o entrecruzamento das opressões de classe, raça, sexualidade, e não reduzam a questão somente ao gênero, mas que seja incluída como questão a intersecção dessas variadas maneiras de opressão.

Enxergamos nessa temática uma questão de suma importância ao discutir decolonialidade, tendo em vista a intrínseca relação entre colonialidade e patriarcalismo. E, nesse sentido, precisamos estar atentos às questões relativas às opressões de gênero, em seus diferentes desdobramentos. Despatriarcalizar, na visão do coletivo ‘Mujeres Creando’, é entender e desvelar as estruturas do patriarcado, em suas diversas configurações, tendo em

vista que ele se apresenta de maneiras diversas segundo seus diferentes contextos históricos e sociais. Sendo um sistema de dominação e privilégios dos homens sobre as mulheres.

É importante esclarecer o que estamos compreendendo como patriarcalismo, pois apesar de não permanecermos mais sob o patriarcado como organização política oficial, o termo ainda é utilizado para nomear os inúmeros desdobramentos da dominação masculina na sociedade contemporânea. Sendo utilizado ainda como metáfora que se refere a certa dinâmica social baseada em privilégios masculinos e na subordinação feminina, desigualdades que ainda persistem enquanto reflexos de um sistema baseado em hierarquias sociais perversas. Nessa estratificação social, o homem branco, proprietário, ocupa os principais cargos políticos, intelectuais e econômicos. Baseando-se em um sistema que reproduz relações desiguais de trabalho, de acesso à educação, de poder social, que dicotomiza homens e mulheres entre a esfera pública e privada, intelectual e doméstica.

Todas nós feministas que usamos a categoria de 'patriarcado' para a nossa análise sócio-política, partimos do fato de definir o patriarcado como um sistema de opressões e não como uma forma única e linear. Isto implica que o patriarcado não é a discriminação contra as mulheres, mas sim a construção de todas as hierarquias sociais, sobrepostas umas sobre as outras e fundadas em privilégios masculinos. Quando falamos sobre o patriarcado, estamos falando sobre a base em que se sustentam todas as opressões; é um conjunto complexo de hierarquias sociais expressas em relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas.<sup>15</sup> (GALINDO, 2014, p. 93/94)

A opressão das mulheres nas sociedades é compreendida como um eixo central, articulador de uma série de outras opressões. Historicamente as mulheres não eram reconhecidas como cidadãs, detentoras dos mesmos direitos dos homens. Mulheres, crianças e escravos, eram considerados como seres inferiores que não tinham poder de decisão autônoma, sendo emudecidos e silenciados historicamente. O gênero era responsável por definir as funções sociais que poderiam ser exercidas por homens e mulheres, sobrando para elas apenas os cargos e tarefas menos qualificados e mais subalternos, fato que refletia no tipo de educação recebida.

As meninas deviam ser doces, obedientes, passivas, dependentes, viver em função de agradar aos homens, enquanto eles eram ensinados a serem ativos, independentes, agressivos,

---

<sup>15</sup> “Todas las feministas que utilizamos la categoría de ‘patriarcado’ para nuestro análisis sociopolítico, partimos del hecho de definir el patriarcado como un sistema de opresiones y no como una forma única y lineal. Esto implica que el patriarcado no es la discriminación de las mujeres, sino la construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos. Cuando hablamos de patriarcado, estamos hablando de la base donde se sustentan todas las opresiones; es un conjunto complejo de jerarquías sociales expresadas en relaciones económicas, culturales, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas.” (tradução nossa)

sendo a mulher estigmatizada em suas capacidades como sentimental, fraca, emotiva e o homem propenso à racionalidade, havendo inclusive uma diferença do currículo de homens e mulheres. Para elas ensinavam as prendas domésticas, enquanto eles eram preparados para universidade. É importante ressaltar que isso diz respeito ao cidadão livre, homem branco, proprietário, e não a todos os homens.

Dessa forma, a mulher deveria pautar sua vida a servir e agradar o homem, sendo ele seu filho ou seu marido. Em relação à sexualidade também podemos ver grandes diferenças na forma de impor à mulher a obrigação da virgindade, da castidade, da passividade sexual, enquanto os homens eram incentivados ao sexo desde cedo, sem cobranças de castidade. Casamentos eram decididos entre os pais e os futuros maridos, que de certo modo passariam a ter a posse sobre o corpo de suas esposas. A mulher é então colocada como propriedade, objeto de posse, do pai ou do marido, objeto de troca. Relações que estiveram fortemente arraigadas no processo de colonização.

As mulheres, nos mais diferentes contextos de colonização, foram violentadas, violadas, sendo, inclusive, entregues pelos próprios colonizados aos colonizadores na tentativa de alcançar certas alianças e privilégios. Quando escravizadas eram violentadas das mais variadas formas pelos patrões que se sentiam donos delas. Assim, podemos refletir como María Galindo (2014) salienta, que a suposta miscigenação símbolo de uma mistura racial exaltada como característica e qualidade dos povos de diferentes países latino-americanos é fruto, muitas vezes, não de relações livres e consentidas, mas que ocorreram de forma violenta, submetida, clandestina, humilhante, baseadas em relações de poder e dominação.

Galindo aponta uma série de formas de violência contra as mulheres como fator que influenciou a complexidade da composição identitária na América Latina, nomeando essa mescla que houve entre indígenas, negros e europeus como ‘bastardismo’ e não como mestiçagem, tendo em vista os processos de dominação, exploração e violência que ocorreram. Sendo assim não foram misturas que ocorreram de relações livres e horizontais, mas que aconteceram de maneira muitas vezes ‘obrigada, submetida, violenta, clandestina, permeada por chantagem, vigilância, humilhação’, resultando em uma série de opressões inter-relacionadas.

Todas essas questões foram ao longo do tempo sendo transformadas a partir de muita luta, porém ainda é possível reconhecer as marcas desse sistema de dominação, de determinação e construção social de gênero, que ainda repercute na vida de nós mulheres. Historicamente o feminismo tradicional buscou destruir o mito da ‘inferioridade natural’,

lutando por acesso e condições igualitárias no trabalho, direito ao voto, acesso à educação, sendo, porém, uma luta muito centrada, na maioria das vezes, na mulher branca, europeia, de classe média ou alta, heterossexual, que estabelecia o feminismo como a luta de uma mulher universal, ignorando as características e os desafios de mulheres que se encontravam em outras situações sociais.

Uma vez denunciada essa pretendida ‘mulher’ universal que não é outra que a branca, burguesa, heterossexual, casada. Uma vez denunciada essa elite que se apropriou da bandeira das mulheres e se converteu automaticamente em porta-voz dos interesses e sonhos das mulheres, uma das respostas viscerais mais contundentes tem sido a enunciação das identidades. A frase chave tem sido: Eu não sou essa, nem temos interesses em comum porque eu sou indígena. Eu não sou essa porque sou lésbica, eu não sou essa porque sou afro, porque sou jovem, porque sou puta.<sup>16</sup> (GALINDO, 2014, p.53/54)

Um novo feminismo busca com que as diferentes mulheres possam falar em primeira pessoa, a partir de suas vivências e perspectivas particulares, enunciando socialmente sua diferença a partir do lugar específico de onde se encontram, evidenciando, desse modo, a complexidade do universo não homogêneo das mulheres e a não existência de uma unidade comum. O que não impede, porém, que não nos aliemos desde que não sejam descartadas nossas diferenças. Assim, a busca de despatriarcalização inicia por entender e desvelar as estruturas do patriarcado, na tentativa de romper silêncios e enunciarmos em nossas próprias vozes, rompendo com a palavra mediada, censurada, generalizada, afirmando-nos, buscando nossas parceiras, enxergando o patriarcado como estrutura passível de transformação. Assim a despatriarcalização é entendida como uma forma de desfazer as inúmeras camadas de opressão a que somos submetidas enquanto mulheres.

Na perspectiva dos artistas abordados, se abre um espaço amplo de questionamento que possibilita vislumbrar a igualdade e a diferença como direitos, com vistas para uma sociedade que se repensa, dialogando com a perspectiva ressaltada por Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 44) sobre a importância de termos “(...) o direito de ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza” e de termos “(...) o direito de ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza”. A busca não é apagar as diferenças, mas que todos tenham seus direitos assegurados, a partir das suas necessidades específicas.

---

<sup>16</sup> “Una vez denunciada esa pretendida “mujer” universal que no es otra que la blanca, burguesa, heterosexual, casada. Una vez denunciada esa elite que se apropió de la bandera de las mujeres y se convirtió automáticamente en portavoz de los intereses y sueños de las mujeres, una de las respuestas viscerales más contundentes ha sido la enunciación de las identidades. La frase clave ha sido: Yo no soy esa, ni tenemos intereses en común porque yo soy indígena. Yo no soy esa porque soy lesbiana, yo no soy esa porque soy afro, porque soy joven, porque soy puta.” (tradução nossa)

É importante sempre lembrar que as técnicas de coerção não englobam somente a violência física, como também a violência simbólica e as inúmeras formas de censura e silenciamento, e que, como nos diz Robert Post, não existe “(...) uma ontologia especificamente da censura, uma vez que ela está embrenhada em todas as ações. Ou seja, há uma capacidade de censura e silenciamento em toda ação e não apenas nos casos mais evidentes.”<sup>17</sup> São inúmeras as situações, silenciosas ou explícitas, de censura vivenciadas pelas ‘minorias’ cotidianamente. Atos de censura e silenciamento são realizados em meio a ações cotidianas e aparentemente corriqueiras da vida social, censuras estas que nem sempre são verbalizadas, mas que podem ser efetivadas por meio de ações corporais, expressões faciais, etc..

Nossas formações de identidade, gênero, raça são marcadas pela ‘repetição ritualizada de normas’, processo que de modo reiterado nos ensina como devemos ser, como devemos nos portar ou não, de acordo com o lugar social que ocupamos e com o papel social que recebemos. São relações criadas a partir do constante exercício de poder e dominação, das falas audíveis ou silenciosas que nos dizem os que estão dentro e os que estão fora, aqueles que mandam e aqueles que devem obedecer, aqueles que criam, e aqueles que somente devem copiar e repetir, aqueles que representam e aqueles que são objetos de representação, o lugar que devemos ou não ocupar. Inverter, questionar, descortinar essas relações, ocupar os diferentes lugares é essencial para inserirmos a nossa perspectiva, a nossa voz, o nosso lugar de fala, que é único.

Apesar de podermos reconhecer historicamente, no contexto do campo artístico, diferentes movimentos, artistas e obras que buscaram subverter, questionar e denunciar a lógica colonial de poder, os modelos, censuras, e os padrões estéticos dominantes, as culturas artísticas também podem exercer importante papel na manutenção dessa matriz colonial de poder, reafirmando valores, contribuindo na manipulação de subjetividades e imaginários e reproduzindo sua lógica de uni-versalidade. Assim, a arte e a estética em diferentes momentos foram instrumentos de colonização da subjetividade, sugerindo, desse modo, a necessidade de descolonizar a estética para liberar a ‘aesthesis’, revendo os padrões, modelos e regras que buscam definir e diferenciar o artístico do não artístico.

O discurso filosófico impôs um cânone de princípios para definir o fazer artístico e também para definir uma zona em que o artístico se diferencia do não-artístico (artesanato, pintura e poesia popular, mitos e lendas e não literatura, canções folclóricas e não música propriamente dita, etc). Em suma, a estética colonizou a

---

<sup>17</sup> GREINER, Christine. O corpo. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anna Blume, 2005, p.88.

aesthesis. Agora se trata de descolonizar a estética para liberar a aesthesis.<sup>18</sup>  
(MIGNOLO, 2012, p.14)

Walter Dignolo (2012) apresenta a importância de rever os próprios conceitos de arte e estética, enquanto conceitos supostamente universais, baseados em referências européias do que seria o belo, na série de cânones, padrões e normas pretensamente universais que ocultam outras formas de sensibilidade. Sugere-se assim, a necessidade de pensar não somente uma desobediência epistêmica, mas também uma desobediência estética. Uma desobediência das regras estabelecidas pelos cânones, clássicos e tratados estéticos, colocados enquanto normas ou parâmetros a serem utilizados nas produções estéticas dos mais diversos locais e situações.

Ao assumir a ferida colonial como ponto central das investigações, produções e processos artísticos, uma estética decolonial retoma e evidencia histórias e memórias que refletem, questionam, investigam tal ferida, uma estética que busca abordar múltiplas versões, perspectivas, narrativas, memórias, corpos, evidenciando não um corpo qualquer, sem idade, raça, gênero, nacionalidade, mas de latinos, imigrantes, marginalizadas ou em situação de vulnerabilidade social, mulheres, homossexuais, criando espaços para que outras vozes possam ser ouvidas.

Atualmente diferentes estratégias têm sido elaboradas por artistas e curadores na tentativa de repensar, transfigurar e descolonizar obras, museus e acervos da atualidade. No caso dos museus e acervos uma crítica é travada em relação às diversas formas de fetichização e acumulação de objetos da alteridade, coleções que iniciaram com as expedições coloniais. Diversas práticas são atualmente realizadas nesse sentido, desde o reposicionamento de obras, a investigação da história das coleções dos museus e dos objetos e documentos de seu acervo e arquivo, até mesmo a repatriação de objetos ou a criação de museus de grupos, como estratégia para possibilitar a descentralização do patrimônio cultural e artístico.

Apesar da importância dessas práticas, a construção de uma estética decolonial pode ir muito além dessas investigações e procedimentos mais ligados a coleções e acervos. Libertar a 'aesthesis' dos limites da estética, ampliando as possibilidades de sensações e percepção através dos sentidos, desierarquizar as noções de artístico e não artístico, negar a existência de um belo universal, incluir outros modos de expressar e compartilhar sentimentos, compreensões e emoções são formas de descolonizar a estética e reivindicar espaço para os diferentes modos de sentir, perceber e expressar.

---

<sup>18</sup> "El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (artesanado, pintura y poesía popular, mitos y leyendas y no literatura, canciones populares y no música propiamente dicha, etc.). En suma, la estética colonizó la aesthesis. Se trata ahora de descolonizar la estética para liberar la aesthesis." (tradução nossa)

Podemos identificar nas diferentes culturas como as criações estéticas têm significados diversos para aquele determinado povo, assumindo papéis e exercendo funções variadas dentro da comunidade. Assim, a utilização de estruturas de explicação de base ocidental não cabe, na grande maioria das vezes, para compreender em sua totalidade outras formas de criação estética não-ocidentais, que por vezes nem se nomeiam ou se compreendem como arte. Formas muitas vezes praticadas por meio de pinturas, canções, danças, em processos ritualísticos de caça, cura ou reverenciamento aos ancestrais e divindades, por exemplo.

O esforço de descolonizar a estética compreende a construção de algo próprio, a liberação da *aesthesis*, no que diz respeito a nossa experiência sensorial, sensibilidade e percepção. Busca-se assim despojar-se de preconceitos e conceitos apreendidos que limitam e deturpam nossa percepção, refletir sobre a série de condicionamentos aos quais nossos corpos e nossos sentidos são formados, re-conectar com nossos corpos, com a escuta de nós próprios, do espaço e do outro, nos liberar dos padrões que nos prendem a determinados valores, reintegrar os diferentes sentidos e desierarquizá-los.

## 2 A ARTE DA PERFORMANCE NA AMÉRICA LATINA

Todo pensamento produz e reflete corpo assim como todo corpo produz e reflete pensamento. Não é possível a pretensa distinção cartesiana e logocêntrica entre ambos e, nesse sentido, temos consciência de que estamos sempre narrando a partir de uma perspectiva específica, de modo localizado, a partir das particularidades de onde fala o corpo, do lugar de onde se fala, de onde se produz pensamento. Tendo em vista que toda pesquisa é um recorte, que é necessário fazer escolhas, que sempre se fala a partir de pontos de vista específicos, apresentamos aqui um recorte certamente muito influenciado pelas minhas vivências, experiências, meu lugar de fala de mulher latino-americana, brasileira, nascida no centro-oeste do Brasil, cerrado brasileiro, que se tornou um tanto andarilha e amante de fronteiras.

Partimos aqui, então, do princípio de que há uma intrínseca relação entre corpo e pensamento, ambos processos em estado de inacabamento e complementaridade, inter-relação que torna inviável e infrutífero pensar um sem o outro. Somos levados a concordar com Judith Butler (2002), que no exercício teórico precisamos sempre recordar que há uma vida corporal que não pode estar ausente da teorização, que o corpo não pode ser desconsiderado ou reduzido a um objeto do pensamento e que, não havendo um sujeito preexistente, o corpo se constitui também na linguagem e pela linguagem.

Ao pensar a arte da performance em seus primórdios, uma figura de grande importância, que muito influenciou no questionamento dessas divisões e dicotomizações, e logo nas inquietações de muitos artistas que estiveram envolvidos no surgimento da performance foi Antonin Artaud. Nascido na França em 1886 foi figura central no questionamento do teatro europeu de sua época, influenciando fortemente as gerações futuras. Sua crítica à decadência de um teatro burguês, digestivo, direcionado somente ao entretenimento, ou ao teatro subordinado à palavra e aos textos clássicos, foi fundamental para o desenvolvimento das artes cênicas no mundo.

Durante o século XX, e fundamentalmente sob o impulso das vanguardas e a radical proposta de Artaud, a teatralidade começou a variar sua arquitetura e linguagem, com menos peso no discurso verbal, desestruturação da fábula, mudanças radicais na noção psicológica da personagem, ruptura com o princípio de mimese e com o realismo oitocentista, e uma acentuada preponderância do corporal e do vivencial. Esta situação, até a segunda metade do século XX, passou por um acelerado processo de radicalização, fazendo da cena teatral contemporânea um espaço mais híbrido a partir de uma maior presença das artes visuais, as mídias, e as ações da performance. (DIÉGUEZ, 2016, p.19)



Antonin Artaud foi de fundamental importância para as críticas e tentativas de desprogramação e desconstrução desse sistema logocêntrico, cartesiano, dicotômico, cientificista tão vigente em nossa sociedade, exercendo grande influência na criação de um teatro não interpretativo, ritual, visceral, e conseqüentemente no desenvolvimento da performance. Artaud acreditava em um teatro ritualístico, que conseguisse atingir o espectador e transformá-lo, um teatro que interferisse diretamente nos diferentes sentidos do público. Criticava a perda do teatro como cerimônia, encontrando no teatro oriental, em específico no teatro de Bali, uma fisicalidade que não encontrava no teatro ocidental, ainda muito entendido como um ramo da literatura e não como linguagem própria.

Nesse sentido, ele reivindicava que se enxergasse uma linguagem própria do teatro, que possibilitasse explorar seu ‘valor expressivo profundo’, fazendo uso dos diferentes signos e não somente das palavras. “Fazer isso, ligar o teatro à possibilidade da expressão pelas formas, e por tudo o que for gestos, ruídos, cores, plasticidades etc., é devolvê-lo à sua destinação primitiva, é recolocá-lo em seu aspecto religioso e metafísico, é reconciliá-lo com o universo.”<sup>19</sup>

Podemos encontrar entre as propostas de Artaud muitos pontos que foram retomados posteriormente pela performance, como a problematização da divisão entre atores e espectadores, palco e platéia, a tentativa de aproximação entre arte e vida, seu desejo de trabalhar com o visceral, com a concretude, com formas não codificadas, com sons pré-verbais, com o contágio, com a magia, com a dimensão material da palavra e sua força de ação e com o despertar de sentidos adormecidos.

Artaud deixou uma vasta quantidade de escritos, desde cartas, peças, manifestos, artigos, poesias, mas foi na peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de deus* (1947) que citou o ‘corpo sem órgãos’ pela primeira vez, declarando a inutilidade do órgão, e a importância de construir um ‘corpo sem órgãos’ para liberar o corpo dos automatismos.

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. Eu digo, para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído. É preciso desnudá-lo para raspar esse animalúnculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos. Pois, amarrem-me se quiserem, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido fazer um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então o terão ensinado a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.77.

<sup>20</sup> Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade>> Acesso em: 07 ago. 2017.

O termo ficou muito conhecido a partir do conceito *Corpo sem Órgãos (CsO)*, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2012). Entendido não como uma noção, um conceito, mas como uma prática, um conjunto de práticas realizadas para se desfazer os diferentes estratos: o organismo, a significação e a subjetivação. Sendo o organismo entendido enquanto elemento que nos estratifica, nos limita, nos hierarquiza e nos impossibilita de viver a intensidade da experimentação livre de utilidades prévias ou finalidades. O organismo, nesse sentido, é comparado com o juízo de Deus, que nos ordena a realizar determinados comportamentos, seguindo padrões de normalidade, repetição e aceitação. Segundo o organismo devemos ser previsíveis, não fugir à norma ou desviar da conduta esperada, caso contrário rapidamente pode ser considerado ‘um vagabundo’, ‘um depravado’, ‘um desviante’.

O desafio seria desorganizar esse corpo, liberar os órgãos para os seus inúmeros possíveis. Para tanto, os autores sugerem que a experimentação deve substituir a interpretação, e os fluxos de intensidade e devires substituírem o mundo do sujeito e seus fantasmas. Nesse sentido, busca-se criar para si um *CsO*, em que as intensidades passem, desfazendo as individualidades e encontrando aliados para criar coletivos (que podem ser formados pelos mais diferentes elementos), ousando experimentar radicalmente e sem medo de se desorganizar. Diferentes performers, ao trabalhar essa desorganização de seus órgãos, esse questionamento das convenções que limitam o ser dentro de esquemas e papéis sociais, inspiram o público, e transformam questões aparentemente pessoais em problemáticas públicas a serem discutidas, revistas, problematizadas em coletividade: o direito de fala, de ‘autopoiesis’, de experimentar-se a si e à sua própria voz.

A performance surge muito movida por esse desejo de experimentação, o performer tem como matéria seu próprio corpo, ele se coloca em jogo para experimentar-se no tempo e espaço presentes, na relação direta das presenças que lhe atravessam. Buscando assim, se desconstruir, se experimentar, para não responder aos diferentes estímulos de modo automatizado, se desorganizar para liberar seu corpo para novos possíveis, para desafiar a organização dos corpos, se aproximando em muito da busca de construção de um *Corpo sem Órgãos*.

Eleonora Fabião sugere pensar a performance enquanto programa, termo apropriado de Deleuze e Guatarri (2012). Os autores opõem o programa ao fantasma, entendendo o programa como ‘motor de experimentação’ e ‘ativador de experiência’. O programa auxiliaria a liberar o corpo dos fantasmas, do conjunto de significâncias e significações e alcançar o

*Corpo sem Órgãos*. Fabião identifica na performance uma potência latente de descondicionamento, desconstrução do estabelecido e do organismo, que se assemelha ao que é sugerido pelos autores como programa.

Sugiro que a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o programa performativo. Chamo este procedimento de “programa” inspirada pela uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947– como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. (FABIÃO, 2013, p.4)

O programa performativo surge assim como procedimento composicional, enunciado ou roteiro de ações a serem realizadas na performance, ações que devem agir sobre corpos e mover intensidades. Nesse sentido, na performance não se foca mais em um texto dramático a ser representado, mas em acontecimentos, em ações. Através desses programas ‘o artista desprograma a si e ao meio’, possibilitando novos agenciamentos, desconstruindo os trajetos repetidos e os significados viciados, ativando as possibilidades adormecidas de si, do outro e do meio.

Apesar de toda incompreensão ou resistência da sociedade na época de Artaud em relação às suas idéias, ainda hoje sua voz ecoa. Seguimos perseguindo o sonho de Artaud, de uma arte intensa, visceral, que provoque os sentidos do espectador, sujeito que já não está mais sentado, mas que permanece alerta, de corpo vivo e também presente. Assim, também o performer segue tentando construir para si um *CsO*, desafiando as normas e liberando suas possibilidades de ser e estar no mundo e com o mundo.

A arte da performance, enquanto arte experimental marcada pelo encontro híbrido entre diferentes linguagens artísticas, se mostra como gênero aberto às diferentes disciplinas e materiais, onde o corpo adquire papel central no processo de criação, um corpo que investiga e extrapola seus limites, que se experimenta, um corpo presente, ritualístico, que foge às convenções. Encontramos aí uma rica possibilidade para essa busca de desfazer o organismo, de experimentar outras possibilidades para os nossos órgãos, de desafiá-los a serem livres para fazer aquilo que jamais fizeram, e provocar em outros órgãos que também se experimentem de outros modos.

A arte da performance é marcada por momentos de intensidades da presença, que afirmam a dimensão corpórea e temporal da existência. A investigação da presença aparece em contraponto às práticas de representação que retomam o real através da repetição e da

imitação. Em performance a obra se apresenta enquanto acontecimento, encontro único entre presenças, evidenciando as distinções entre presentificação e representação.

Hans Ulrich-Gumbrecht (2010, p.9), um importante autor sobre o estudo da presença, sugere a importância de desierarquizar as relações entre interpretação, corporeidade e materialidade, ressaltando a importância de nos atentarmos a produção da presença. O autor, em uma perspectiva ampliada, diz que a “(...) presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido.” A presença é a base das mais diferentes abordagens em torno da performance, surgindo muito a partir das inquietações dos artistas de diversas linguagens em investigar a diversidade de materialidades e corporeidades.

Tendo em vista seu caráter de ‘obra aberta’, a performance permite esgarçar o intervalo entre o signo e o significante, possibilitando uma maior liberdade em relação aos excessos de interpretação e de construção de fábulas lineares. O descolamento das imposições da linguagem e da lógica pela qual fomos educados desde a infância também são desafios para a performance, mostrando-se extremamente aberta à experimentação e à investigação de ações pré-linguísticas. Descentrando o excessivo domínio da fala e da visão assumidos na modernidade.

A performance enquanto atitude frente ao mundo, presença intensificada, sugere como questão as possibilidades de diluição das fronteiras entre arte e vida, próprias do gênero. Tal compreensão contraria uma metafísica que tende a humilhar a realidade em função de um ideal inalcançável, que não aceita o imprevisto e o perecível, características próprias da vida. No prisma dessa outra perspectiva a realidade é compreendida a partir do eterno devir, da mudança como única realidade, do desejo do presente e do inesperado.

O rompimento das fronteiras entre arte e vida, a explosão da compreensão do que são espaços destinados à arte, os tipos de materiais utilizados, possibilitam à arte da performance uma grande liberdade, de estar onde acredita que deve estar, de ocupar os mais diversos lugares e alcançar os mais variados públicos. Exercendo, historicamente, uma forte crítica à institucionalização da arte, à dificuldade de acesso aos espaços, às diferentes formas de censura, ao poder exercido por diretores, coordenadores, patrocinadores, curadores, etc..

Mas a arte da performance também desempenhou um papel importante na quebra dos laços políticos, institucionais e econômicos que excluíam os artistas sem acesso a teatros, galerias, museus, ou espaços oficiais, elitistas, ou comerciais de arte. De repente, uma performance poderia surgir a qualquer momento. O artista só precisava

de seu corpo, suas palavras, sua imaginação, para expressar frente a um público que se via, às vezes, desafiado pelo evento de forma involuntária ou inesperado. Os espaços e tempos da performance apagaram as fronteiras entre ‘vida’ e ‘arte’, entre ‘público cotidiano’ e ‘espectador’.<sup>21</sup> (TAYLOR, 2012, p.64)

De difícil definição, a arte da performance pode ser apresentada de tantas maneiras quanto forem as tentativas de explicá-la e defini-la, formulações que se fazem e refazem a partir de cada processo, sendo uma linguagem artística que se propõe em permanente processo de transformação, reinvenção e abertura. Muitos teóricos buscaram conceituar, historicizar, catalogar, registrar a performance e podemos encontrar um crescente número de publicações sobre a temática.

Apesar dessa crescente investigação referente à performance, o crescimento do número de publicações, festivais, disciplinas e cursos, é possível notar que ainda temos muito mais fácil acesso ao que é produzido nos Estados Unidos e na Europa. Sem desmerecer tal produção, tendo em vista a importância que exerceram e ainda exercem, ressaltamos a necessidade de ampliar as referências relacionadas à especificidade do nosso objeto de pesquisa, a performance na América Latina, ao qual nos debruçaremos.

## 2.1 Performance na América Latina

Encontramos marcos inaugurais da performance, como linguagem artística independente, localizados já nos anos 60. Seus traços iniciais, porém, podem ser associados com diferentes práticas culturais e artísticas, que já evidenciavam questões latentes ao campo da performance. Entre elas podemos elencar a busca pelo entrecruzamento entre as diversas linguagens artísticas, o questionamento do confinamento da arte aos lugares institucionalizados como museus, galerias e teatros, a busca de aproximação entre arte e vida, artistas e espectadores. Propostas que enxergavam o ato criador como tema de arte e o processo de criação como parte integrante da obra, que traziam o corpo do artista como parte central e não mais apenas como instrumento de sua realização. Entre essas práticas podemos

---

<sup>21</sup> “Pero el performance art también jugó un papel importante al romper los lazos políticos, institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías, museos, o espacios oficiales, elitistas, o comerciales de arte. De repente, un performance podía surgir en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada. Los espacios y tiempos del performance borrarán las fronteras entre ‘vida’ y ‘arte’, entre ‘público cotidiano’ y ‘espectador’.” (tradução nossa)

reconhecer os *happenings*, a *body art*, as ações do Fluxus, a arte não-objetual, as práticas realizadas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, entre tantas outras.

(...) foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais frequentes, assim como suas denominações: happening, Fluxus, akzion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, body art entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo. Todavia, a partir dos anos 1970, não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, acompanhada ainda dos protestos de muitos artistas das artes visuais, todas essas denominações foram agrupadas sob a terminologia única de performance art. (MELIM, 2008, p.10/11)

Enquanto tentativa de uma abordagem histórica da performance, sabemos das limitações e dificuldades em conseguir mapear a amplitude de propostas, práticas e ações que estão na origem da performance, propostas estas que inclusive em sua maioria não utilizavam o termo para descrever suas realizações. Nesse sentido, como nos diz Rebecca Schneider, precisamos falar no plural quando nos referimos às origens da arte da performance e ter em vista ainda as diferentes perspectivas geográficas, que apontam para diferentes influências, movimentos, artistas e demais referências que estão nas origens da performance naquele determinado contexto.

Alguns estudiosos, como RoseLee Goldberg, situam os antecedentes da performance em práticas dos futuristas, dadaístas e surrealistas que enfocavam mais no processo criativo do que no produto final. Maris Bustamante e Mónica Mayer situam o início da prática da performance no México com a chegada do surrealismo e o desenvolvimento da arte não-objetual. Outros identificam as genealogias dessas práticas em seus respectivos países. No Brasil poderíamos pensar em seus precursores como Flávio de Carvalho que trabalhou nos anos 30, e em artistas visuais como Hélio Oiticica e Lygia Clark nos 50 e 60. Como nos recorda Rebecca Schneider, sempre há que se falar no plural ao referir-se as histórias do surgimento da performance art para não fetichizar a noção de suas origens, práticas específicas e autorais. (TAYLOR, 2012, p.61)<sup>22</sup>

Encontramos na bibliografia disponível sobre a arte da performance no contexto internacional, poucas referências em relação a artistas, grupos e movimentos performáticos latino-americanos. As abordagens específicas sobre tal produção ainda se mostram tímidas e em processo de ampliação, se reduzindo principalmente a artigos, coletâneas de textos,

---

<sup>22</sup> “Algunos estudiosos, como RoseLee Goldeberg, sitúan los antecedentes del performance en las prácticas de los futuristas, dadaístas y surrealistas que se enfocaban más en el proceso creativo que en el producto final. Maris Bustamante e Mónica Mayer ubican los inicios de la práctica del performance en México con la llegada del surrealismo y el desarrollo del arte no-objetual. Otros identifican las genealogías de estas prácticas en sus respectivos países. En Brasil podríamos pensar en su precursores como Flávio de Carvalho que trabajó en los años '30, y en artistas visuales como Hélio Oiticica y Lygia Clark en los '50 e '60. Como nos recuerda Rebecca Schneider, siempre hay que hablar en plural al referirse a las historias del surgimiento del performance art para no fetichizar la noción de sus orígenes, prácticas específicas y autorías. (tradução nossa)

catálogos de festivais, trabalhos que abordam um único artista, grupo ou país específico, o que dificulta traçarmos um panorama mais completo dessa produção.

Um livro de grande importância para o tema é *Performance y Arte Acción en América Latina* (2005), organizado por Josefina Alcázar e Fernando Fuentes, obra que reúne textos de artistas pioneiros da performance e arte-ação latino-americanos. Entre os artigos encontramos: “*El arte en las calles*”, de Clemente Padín, do Uruguai, “*Lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel*”, de Carlos Zerpa, da Venezuela, “*Performance para la inmensa minoría*” de Miguel González da Colombia, “*Las fronteras del performance latino en California*” de Karina Hodoyán, “*Entre la intimidad, la tradición y la herencia*” de Rodrigo Alonso, da Argentina, “*La soga invisible del performance en Cuba*” de Guillermina Ramos Cruz, “*Confronta tu icono*”, de Alexander Del Re do Chile, “*Fusión de lenguajes*” de Paula Darriba do Brasil, “*Arte de los resquicios*” de Josefina Alcázar e Fernando Fuentes. Além desses autores, entre outros que poderíamos citar, ressaltamos alguns que também têm dado grandes contribuições às pesquisas relativas à temática: Lúcio Agra, Mónica Mayer, Diana Taylor, Coco Fusco, Víctor Muñoz, Silvio de Gracia, Ileana Diéguez Caballero, Eleonora Fabião.

Mesmo sabendo das especificidades de cada país, e da pluralidade de práticas, temáticas, enfoques, metodologias e táticas acreditamos ser possível reconhecer pontos em comum, que nos auxiliam a mapear melhor esta produção ainda tão pouco abordada. Temos consciência de que todo mapeamento será sempre parcial, e que este pequeno panorama será sempre incompleto, mas buscaremos aqui identificar algumas das produções que nos parecem relevantes para localizarmos artistas que foram fundamentais para a formação da cena performativa latino-americana.

De início, é possível notar essa grande diversidade, inclusive, a partir dos termos utilizados na América Latina para nomear tais práticas. Nomenclaturas que englobam desde ‘arte da performance’, ‘arte vivo/arte viva’, ‘arte-ação/arte-acción’, ‘accionismo’, todas palavras utilizadas para designar práticas semelhantes, mas que se diferem em aspectos como origem, afiliações, movimentos, localização geográfica, etc..

É possível reconhecer nos diferentes movimentos, práticas e artistas que influenciaram o surgimento da performance nos países latino-americanos alguns pontos recorrentes entre eles, como a crítica ao academicismo, à arte institucional, ao mercantilismo reinante, ao mercado de arte e à produção de obras como objetos decorativos a serem comercializados, a busca de sair do cubo branco e da sala preta e invadir as ruas, o questionamento da separação

entre artistas e espectadores, o desejo de romper as fronteiras estabelecidas entre as diferentes linguagens artísticas, a arte e a vida. Entre as diferentes motivações destacamos a recuperação e a valorização da própria história, o encontro com anciãos e práticas ancestrais, a apropriação de elementos de identidade, sentido de pertencimento e enraizamento na cultura pré-colonial, a problematização de discursos que impõem versões sobre as origens, representações e construções identitárias.

As décadas de 60 e 70 foram tempos de muita agitação política na América Latina, alguns países viviam ditaduras militares, havia um crescimento e fortalecimento do movimento estudantil, do feminismo, das lutas pelos direitos civis, e é nesse contexto que a performance surge na América Latina muito influenciada pelas mobilizações políticas. Exercendo assim um forte papel de denúncia, indo contra o autoritarismo, exigindo liberdade de expressão e democracia. A performance nesses países surge muito enquanto diálogo e denúncia em relação ao passado colonial, às desigualdades, conflitos sociais, violência policial e ditaduras militares que marcam as diferentes histórias desses países, no passado e no presente.

A preocupação política, entendida como compromisso com as problemáticas emergentes da realidade social, é a tendência que mais fortemente tem marcado as práticas da arte de ação na cena latinoamericana. Ainda que extensa e diversa em sua geografia e em seus povos, quase toda América Latina compartilha elementos culturais e um passado histórico eminentemente traumático. Desde a experiência colonial até a recente sujeição a poderes hegemônicos globalizantes, a história latinoamericana tem sido marcada por males recorrentes: instabilidade política, economias fracas ou vulneráveis e marcado conflito social. Em quase todos os países da região houveram golpes militares que quebraram a ordem democrática e instalaram modelos ditatoriais e repressivos. Nesse contexto de profunda efervescência política, de controle policial e de violações aos direitos humanos, era de se esperar que a arte de ação fosse assumida como estratégia de resistência e como meio de tornar visíveis os traumas do “corpo social” condenado à invisibilidade e ao silêncio.<sup>23 24</sup>

Encontramos também na poética de diferentes performers latino-americanos a busca de desestabilizar convenções em torno das definições essencialistas de gênero, raça,

---

<sup>23</sup> GRACIA, Silvio de. *Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia*. 2007. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>> Acesso em 18 jun. 2017.

<sup>24</sup> La preocupación política, entendida como compromiso con las problemáticas emergentes de la realidad social, es la tendencia que más fuertemente ha marcado las prácticas de arte acción en la escena latinoamericana. Aunque extensa y diversa en su geografía y en sus pueblos, casi toda Latinoamérica comparte elementos culturales y un pasado histórico eminentemente traumático. Desde la experiencia colonial hasta la reciente sujeción a poderes hegemónicos globalizantes, la historia latinoamericana ha estado signada por males recurrentes: inestabilidad política, economías débiles o vulnerables y marcada conflictividad social. En casi todos los países de la región se han sufrido golpes militares que quebraron el orden democrático y que instalaron modelos dictatoriales y represivos. En este contexto de profunda efervescencia política, de control policiaco y de violaciones a los derechos humanos era de esperar que el arte acción se asumiera como estrategia de resistencia y como medio de hacer visibles los traumas del “cuerpo social” condenado a la invisibilidad y al silencio. (tradução nossa)



sexualidade e a geração de novos códigos de representação que desnaturalizam os estereótipos produzidos, inclusive, entorno do ser latino. São assim questionadas formações sexistas, coloniais e machistas que permanecem presentes em nossa constituição pessoal e relações sociais. Sexualidade, religião, opressão de gênero e classe, surgem como questões pessoais, autobiográficas, intimistas, mas também enquanto questões políticas, borrando as delimitações entre público e privado. Nesse sentido, o corpo surge enquanto território ocupado, militarmente, religiosamente, politicamente, sexualmente, etc., enquanto ‘campo de batalha’ a ser investigado, bem como enquanto território privilegiado de questionamento acerca dos fenômenos sociais e políticos contemporâneos.

É possível também notar uma vertente ritual recorrente entre os performers latino-americanos, que trazem em seus trabalhos tradições ancestrais e originárias, ritos religiosos, xamânicos, tradições afro-latino-americanas, ameríndias, festividades, jogos e brincadeiras populares, pinturas corporais, perfurações, ritos de passagem e purificação, trazendo diferentes elementos da natureza e materiais utilizados em contextos ritualísticos, por vezes mesclados a experimentos tecnológicos.

A performance toma força na América Latina nos anos 70, mas podemos encontrar diversas manifestações anteriores que criaram um terreno fértil para o surgimento da performance no continente, como a ‘arte não-objetual’, entre outras. A arte não-objetual é reconhecida como uma grande influência em diferentes países latino-americanos para o surgimento da performance, referindo-se às práticas como a ‘arte corporal’, ‘instalações’ e ‘intervenções’ em espaços públicos. Tais propostas faziam uso de diversos meios e materiais artísticos, não estando mais interessados em se limitar a representação do objeto, ou a produção de objetos decorativos, valorizando mais o conceito e o processo de criação em relação ao objeto.

No Brasil, podemos reconhecer o pioneirismo de Flávio de Carvalho enquanto artista que fez uso do seu próprio corpo para questionar as normas, tabus e valores burgueses e religiosos da sociedade de sua época. Duas de suas experiências são fatos marcantes nesse sentido. Em uma delas intitulada *Experiência nº 2* (1931) ele caminha de chapéu na cabeça em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, tendo que sair correndo perseguido pelos fiéis. Na *Experiência nº3* (1956) o artista sai caminhando vestido com o seu ‘*new look*’ pensado para um homem que vive em um país dos trópicos, composto por saia de pregas e blusa de mangas bufantes, criticando, assim, o uniforme padrão utilizado pelo trabalhador

brasileiro, baseado em vestimentas utilizadas pelos europeus e importada como modelo para os brasileiros.

Figura 8 – *Experiência nº 3* de Flávio de Carvalho (1956)



Fonte: <http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>. Acesso em: 20 jun. 2017

Figura 9 – *Experiência nº 3* de Flávio de Carvalho (1956)



Fonte: <http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/costurando-ideias/349/o-new-look-de-flavio-de-carvalho/>. Acesso em: 20 jun. 2017

Lygia Clark foi outra artista que esteve muito ligada à quebra dessas divisões entre arte e vida, trazendo o corpo do espectador para o centro da obra, sendo uma das fundadoras do movimento neoconcreto no Brasil. Ao longo de seu percurso foi cada vez mais tomando o corpo, a sensorialidade, as experiências corporais, como foco de seus trabalhos, ‘abandonando o objeto’ e se aproximando do que poderiam ser entendidos como ‘acontecimentos’. A artista assumia o papel de propositora de experiências, aproximando seus trabalhos cada vez mais de um sentido terapêutico. Nesse contexto, o espectador passava então a ser compreendido como um participante, co-autor, estando diretamente imbricado na obra. Podemos aqui encontrar uma semelhança com a proposição de Walter D. Mignolo de descolonização da estética para liberação da ‘aesthesis’, em que a artista com suas proposições experimentais já anunciava um descontentamento com a arte enrijecida em seus cânones e lugares institucionais.

Figura 10 – *Arquiteturas biológicas* de Lygia Clark (1969)



Fonte: <http://nonsenselab.tumblr.com/post/118737528426/lygia-clark-arquiteturas-biológicas-ii-hôtel>. Acesso em: 20 mai. 2017

Hélio Oiticica também deve ser mencionado como um artista de grande importância para o desenvolvimento da arte corporal no Brasil, que também desconstruiu e questionou o lugar da arte em nosso contexto latino-americano, tendo transitado entre suas primeiras obras bidimensionais para àquelas mais experimentais, que incluíam diretamente o corpo do público, entendidos então como participantes e ativadores das obras. Entre seus trabalhos, que surge a partir de sua aproximação com o samba e com a Mangueira (RJ), podemos destacar os

*Parangolés*, capas feitas de tecidos coloridos para serem vestidas, dançadas, colocadas em movimento e ativadas coletivamente pelos participantes, que dessa forma tornam-se a própria obra. O artista propunha deslocar a arte, desinstitucionalizá-la, rever as referências européias comuns à arte no Brasil, aprender com outros lugares e culturas que eram marginalizadas e silenciadas, visibilizar outros corpos que não aqueles do *mainstream* carioca, implodir as separações entre arte erudita e cultura popular. Podemos reconhecer em suas ações e proposições posicionamentos muito próximos à compreensão decolonial.

Figura 11 – *Parangolés* de Hélio Oiticica (1969)

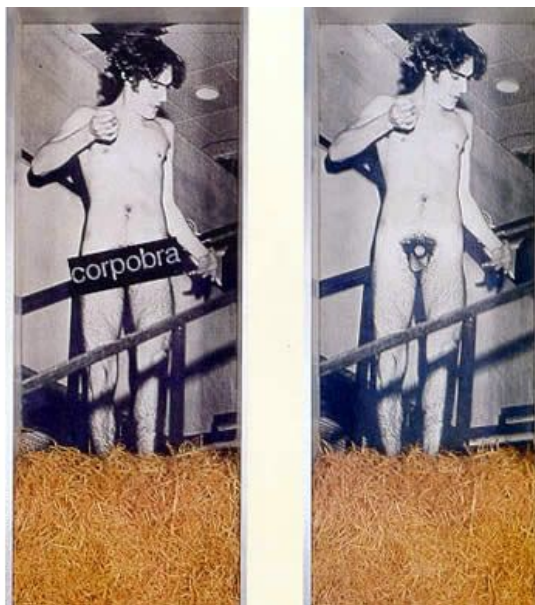


Fonte: [http://obviousmag.org/narrativas\\_visuais/2015/09/arte-e-cultura-brasileira-um-enfoque-nas-vivencias-e-experiencias-de-helio-oiticica.html](http://obviousmag.org/narrativas_visuais/2015/09/arte-e-cultura-brasileira-um-enfoque-nas-vivencias-e-experiencias-de-helio-oiticica.html). Acesso em: 20 mai. 2017

Podemos ainda citar várias outras figuras que foram marcantes para a aproximação entre arte e vida, para a inserção e centralidade do corpo do artista e do público na obra, para a crítica às instituições de arte e o extravasamento da arte para os mais diferentes lugares. Entre eles ressaltamos Antonio Manuel, que em 1970, após enviar para o 19º Salão Nacional de Arte Moderna seu nome e suas medidas como dimensão da obra a ser exposta e não ter sido aceito, apresentou-se nu na abertura da exposição, provocando e questionando os limites da arte a partir de sua ação/proposição que nomeou como *Corpobra*.



Figura 12 – *Corpobra* de Antonio Manuel (1970)



Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/corpobra-acaoproposicao-1970-de-antonio-manuel/index.html>. Acesso em: 20 mai. 2017

É importante ressaltar que o Brasil viveu sobre o regime da ditadura militar de 1964 a 1985, período que foi marcado por forte censura, falta de liberdade, assassinatos, desaparecimentos e exílios. De forma que a performance, os happenings e a arte de ação surgem como uma possibilidade de expressão política efêmera, que consegue estar nos mais diferentes lugares, surgindo assim como uma linguagem artística alternativa e de resistência ao sistema oficial vigente.

Um evento importante que aconteceu em 1978, ano em que o Ato Institucional nº 5 foi revogado, foi o evento organizado por Ivaldo Granato, chamado “Mitos Vadios”, nome que estabelece uma relação clara com a 1ª Bienal Latino-Americana, realizada no mesmo ano, nomeada ‘Mitos e Magia’. Evento, experimental de muita liberdade artística e de forte cunho performativo, que foi convocado enquanto um ‘acontecimento’ e envolveu um grande número de artistas, entre eles Hélio Oiticica, Claudio Tozzi, Artur Barrio, Ana Maria Maiolino, José Roberto Aguilar, Antonio Manuel, Júlio Plaza, Regina Vater, Antonio Manuel, ‘Grupo Viajou sem Passaporte’, Regina Silveira, Lygia Pape. De caráter contestatório, provocativo, lúdico, participativo, irônico, precário, efêmero e crítico, o evento questionava o regime político da época e a institucionalização da arte, propondo um espaço alternativo de criação e exposição da produção artística marginal da época.

Figura 13 – Hélio Oiticica no evento *Mitos Vadios* (1978)



Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/livro-retrata-helio-oiticica-por-waly-salomao-8996hwszaiy7y5404hwdoebx0>. Acesso em: 18 mar. 2017

Seguindo para outro país, entre os precursores da performance no México podemos reconhecer um movimento que causou grande impacto em sua época - o “Movimento Pânico”, criado no país em 1962 pelo artista chileno Alejandro Jodorowsky e o espanhol Fernando Arrabal, durante a temporada que lá viveram. No contexto do movimento, que leva em seu nome uma homenagem ao deus Pã, foram elaborados os “Efêmeros Pânicos”, práticas cênicas que buscavam romper com a narratividade do teatro tradicional e tirar o teatro do teatro, apresentando-se enquanto uma ‘festa-espetáculo’. Tais ações efêmeras e irrepetíveis buscavam criar um espaço em que o público e os artistas se encontravam reunidos. Integrando diferentes linguagens artísticas, trabalhavam a partir da indeterminação, do acaso, do acidente, da espontaneidade, de modo que não buscavam mais a construção de personagens, mas sim que cada sujeito encontrasse sua real expressão, abandonando seus moldes cotidianos e desenvolvendo-se em sua totalidade.

Figura 14 – ‘Efêmero Pânico’ por Alejandro Jodorowsky<sup>25</sup>



Fonte: <http://rayosc.blogspot.com.br/2014/09/terror-humor-y-euforia-las-andanzas-y.html>. Acesso em: 30 jun. 2017

Outro momento importante para o desenvolvimento da performance no México pode ser reconhecido no final dos anos 60 e ao longo da década de 70, movimento que ficou conhecido como a ‘Geração de Grupos’. A partir da busca de formas de criação coletiva, se uniram artistas das mais variadas áreas que buscavam a interdisciplinaridade, saindo de meios acadêmicos ou institucionalizados, ocupando as ruas e misturando experimentação com crítica social e política. Muito influenciados pelo movimento estudantil, que teve muita força no México a partir de 1968, e também pelo movimento feminista, buscavam liberdade de expressão indo contra todo tipo de autoritarismo e em defesa da democracia. Entre os grupos que tiveram mais destaque citamos *Proceso Pentágono*, *TAI - Taller de Arte e Ideologia*, *No-Grupo*, *Tetraedro* e *Polvo de Gallina Negra*.

O coletivo *Polvo de Gallina Negra*, formado por Maris Bustamante e Mónica Mayer, é considerado o primeiro grupo de arte feminista do México. Inspiradas em suas próprias experiências enquanto mulheres artistas em um mundo patriarcal e machista realizaram durante 1983 e 1993 diversas propostas que questionavam a imagem da mulher nos meios de comunicação, o papel doméstico atribuído à mulher, a obrigatoriedade e arquétipos da maternidade, evidenciando situações de violência de gênero, utilizando, para tanto, dos mais

---

diversos meios, desde performances, manifestações, conferências, intervenções em rádios, televisão e mídia impressa.

Figura 15 – Polvo de Gallina Negra na ação *¡MADRES! Madre por un día*



Fonte: <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=132&e=>. Acesso em: 18 abr. 2017

Outra artista que destacamos é Jesusa Rodríguez, reconhecida como uma das mais importantes artistas cênicas mexicanas. Envolvendo em seu trabalho cabaré e performance política, música e ritual, possui ainda uma forte veia de humor e paródia em seus trabalhos. Junto à revisão dos mitos e papéis da mulher na história mexicana, e da crítica às instituições políticas e religiosas do país, desenvolve um ativismo político através de seus trabalhos comunitários com a comunidade LGBT, com grupos indígenas e ecologistas, denunciando a invasão da cultura imperialista e capitalista e a forte ameaça dos transgênicos e do agronegócio em relação à diversidade da cultura mexicana.



Figura 16 - Jesusa Rodríguez



Fonte: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-61/rodriguez>. Acesso em 22 jun. 2017

Felipe Ehrenberg, artista, nélogo, também exerceu grande influência na cena performática mexicana, tendo realizado trabalhos individuais, mas também participado do grupo Processo Pentágono. Sua primeira ‘performa’, nome dado pelo artista para diferenciar da palavra inglesa ‘performance’, foi realizada em 1967 enquanto uma ‘anti-confêrencia’ nomeada ‘Por qué pinto como pinto’. Nessa ação o artista expunha sua concepção de pintura vestido com roupas em tamanhos maiores do que o seu e cheio de gravatas, enquanto dirigia a ação do público utilizando placas com os dizeres: risos, aplausos, etc.. Outra ação que gerou grande repercussão na época ocorreu em 1973 quando ele criou uma ‘zona de arte’ e se expôs como obra na galeria em que

Figura 17 – Felipe Ehrenberg em *Por qué pinto como pinto* (1967)<sup>26</sup>



Fonte: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/articulos/mexico/mexico.htm> . Acesso em: 15 jan. 2017.

Outro artista mexicano de grande expressividade, radicado nos EUA, que já foi citado no texto, é Guillermo Gómez-Peña, um dos fundadores do grupo La Pocha Nostra. Em seus trabalhos, realizados sozinho ou em parceria com outros artistas, foca em questões ligadas à sua própria experiência enquanto imigrante mexicano residente nos EUA, bem como na identidade cultural, estereótipos, fronteiras, imigração, representação. O artista em diferentes trabalhos cria *dioramas vivos* que buscam questionar e parodiar práticas de representação surgidas no período colonial como os *tableaux vivants* etnográficos realizados em museus, os *freak shows* ou exposições realizadas em feiras, onde eram expostas pessoas de modo a fetichizar, rebaixar e expor, de modo desrespeitoso, as culturas colonizadas. Subvertendo e parodiando tais práticas, são expostas relações racistas ainda existentes, como, por exemplo, em relação aos imigrantes.

Figura 18 – Guillermo Gómez-Peña na performance *Cruci-Fiction Project* realizada com Roberto Sifuentes<sup>27</sup>



Fonte: <https://contemporarycritique.wordpress.com/tag/guillermo-gomez-pena/>. Acesso em: 08 fev. 2016.

Além dos citados, poderíamos ainda mencionar outros tantos nomes relevantes para a performance mexicana, entre eles ressaltamos a importância de Victor Muñoz, Elvira Santamaría, Lorena Wolfffer, Pancho López.

Na Venezuela também podemos reconhecer a presença da arte não-objetual, marcada pela busca de extrapolar os limites das linguagens artísticas, a aproximação entre arte e vida, a criação de propostas mais participativas, a valorização do popular e do local, a busca de ocupar espaços não-institucionais e sair da lógica de museus e galerias que reinava na época, para tanto buscavam formas de criação coletivas e a ocupação de espaços alternativos, sendo as décadas de 70 e 80 as épocas de maior efervescência da arte corporal no país. Entre os temas abordados podemos reconhecer questões como as relações econômicas, sociais e políticas associadas ao país como produtor de petróleo, bem como aos meios de comunicação, a indústria cultural, as manifestações, festas, jogos populares, os sincretismos religiosos, a natureza venezuelana e suas questões ambientais, além de aspectos biográficos e memórias dos próprios artistas.

Entre os coletivos de grande expressividade no país ressaltamos o ‘El Techo de la Ballena’, grupo marcado por certa agressividade, de caráter anárquico e provocativo, que

reuniu um grande número de jovens artistas plásticos e poetas desejosos de renovar a literatura e a cultura venezuelana. Um de seus trabalhos que teve grande repercussão na época foi o happening '*Homenaje a la cursilería*', realizado em 1961, em que questionavam diretamente o *status quo*, os costumes provincianos, a moralidade católica e a concepção pequeno burguesa que reinavam na cultura do país na época.

Outro grande nome foi Marco Antonio Etedgui, artista venezuelano que enxergava na performance uma forte potência política, tendo em vista o compromisso do artista com o público ao expor-se por completo, seu corpo, sua identidade, sua maneira de criar. O artista que assinava em seus textos como 'Etedgui/el artista informa/el artista educa', defendia a importância do artista propor novos conceitos e códigos, assumindo seu papel de educador. Entre suas ações ressaltamos *Arteología: una presentación*, consideradas pelo artista como uma série de eventos informacionais, sendo arteología entendida como uma nova linguagem interdisciplinar, uma forma de comunicação de arte-do-corpo / através-do-corpo; ações que eram estruturadas enquanto esquemas básicos, improvisados a partir da relação do artista consigo e com o público.

Outra pessoa com um vasto trabalho em performance na Venezuela é Antonieta Sosa, artista que primeiramente desenvolve seu trabalho a partir de objetos, de sua manipulação e interação com o público, mas que posteriormente inicia um trabalho mais voltado para o próprio corpo. Em 1969 Antonieta Sosa destrói sua obra Plataforma II como protesto em relação à participação oficial da Venezuela na 10ª Bienal de São Paulo, chamando atenção para a situação política e social da época no país. Em uma de suas ações nomeada "Conversación con baño de agua tibia" a artista é enrolada lentamente com papel higiênico por Helena Villalobos até ficar completamente coberta, enquanto se escuta uma conversa gravada entre o artista Héctor Fuenmayor e o compositor Alfredo del Mónoco sobre as operações propostas pela obra de arte como forma discursiva ou uma maneira de pensar. No final da ação Villalobos molha Antonieta desmanchando a forma que havia sido criada.

Figura 19 - Antonieta Sosa e Helena Villalobos em *Conversación con baño de agua tibia*<sup>28</sup>



Fonte: <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/in-their-words/antonieta-sosa-por-franklin-fern%C3%A1ndez>. Acesso em: 10 maio. 2017

Diego Barboza é outro artista Venezuelano de grande importância, que começou a investigar o potencial participativo da cultura popular, desenvolvendo trabalhos voltados ao popular-festivo, à criação de comunidades lúdicas, buscando a valorização de tais manifestações, mas também a crítica diante de um sistema que marginalizava tais práticas, dentro do contexto de um acelerado processo de ‘modernização’, fruto da ascensão dos preços do petróleo, e de uma seguida decaída econômica do país. Um desses eventos realizados por Diego Barboza, que os nomeava como ‘poemas de acción’, foi *La caja del cachicamo* (1974), realizado em espaços públicos por corpos coletivos lúdicos que eram criados com o público presente.

Figura 20 - Ação *La caja del cachicamo* realizada por Diego Barboza<sup>29</sup>



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/333055334914314871/>. Acesso em: 10 mai. 2017

Outro artista venezuelano que deve ser citado é Carlos Zerpa, artista não convencional que desenvolveu seu amplo trabalho utilizando diferentes meios artísticos, partindo em seus trabalhos de memórias pessoais, da cultura popular e urbana, daquilo que encontra em seu contexto e cotidiano, com a indústria cultural e seus ícones, relações de violência social e urbana, aspectos sociais, culturais e históricos da Venezuela, religiosidades autênticas e imposições institucionais e sociais, relações entre âmbitos políticos e religiosos, sincretismos e hibridações culturais e religiosas, questões ligados aos patriotismos e nacionalismos, aos símbolos e códigos culturais latinoamericanos e venezuelanos e ícones da indústria cultural.

Figura 21 - Carlos Zepa em *Ceremonia con armas blancas* (1981)



Fonte: <http://accionesfrentealaplaza.blogspot.com.br/2007/09/ceremonias-con-armas-blancas-reificacin.html>. Acesso em: 15 mai. 2017

Entre outros tantos nomes que poderíamos citar ressaltamos a importância histórica de trabalhos como os de Rolando Peña, Nela Ochoa, Pedro Terán, Alfred Wenemoser, Juan Loyola, Claudio Perna, Yeni y Nan, dupla formada pelas artistas Jennifer Hackshaw e María Luisa González.

No contexto da Argentina, podemos reconhecer diferentes fases da performance, tendo seu início sido marcado por uma série de ações de caráter experimental radical, anti-acadêmicas, que davam maior importância ao processo do que ao objeto, uma arte desmaterializada, de maior cunho conceitual, que buscava explorar novas experiências sensoriais com o espectador, criticando a supremacia do visual, propostas marcadas pela interdisciplinaridade entre dança, música, teatro, artes visuais e arte tecnológica. De forte cunho urbano, muitas performances da época traziam reflexões sociais e culturais latentes, como o impacto dos meios de comunicação massivos.

Marta Minujín é uma das artistas pioneiras da performance na Argentina, tendo abordado muito em seus trabalhos a questão da influência dos meios de comunicação na vida

cotidiana. Em suas diferentes propostas estabelece uma forte relação com os espectadores, a quem buscava provocar, causando novas experiências sensoriais, lúdicas, surpreendentes e inesperadas, com intenção de tirá-lo do cotidiano habitual.

Figura 22 - Marta Minujín em *Leyendo las noticias* (1965)



Fonte: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2\\_intro.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/accion/2_intro.php). Acesso em: 20 jan. 2017

Já nos anos 60 as performances na Argentina começam a tomar um caráter mais político, tendo em vista o sistema de censura do regime militar vigente na época. Uma ação que teve muita repercussão foi *Siluetas de los desaparecidos*, que ficou conhecida como *Siluetazo*, ação que consistia em uma caminhada em que milhares de pessoas levavam desenhos de silhuetas em tamanho real na busca de dar visibilidade aos desaparecidos pelo regime militar.

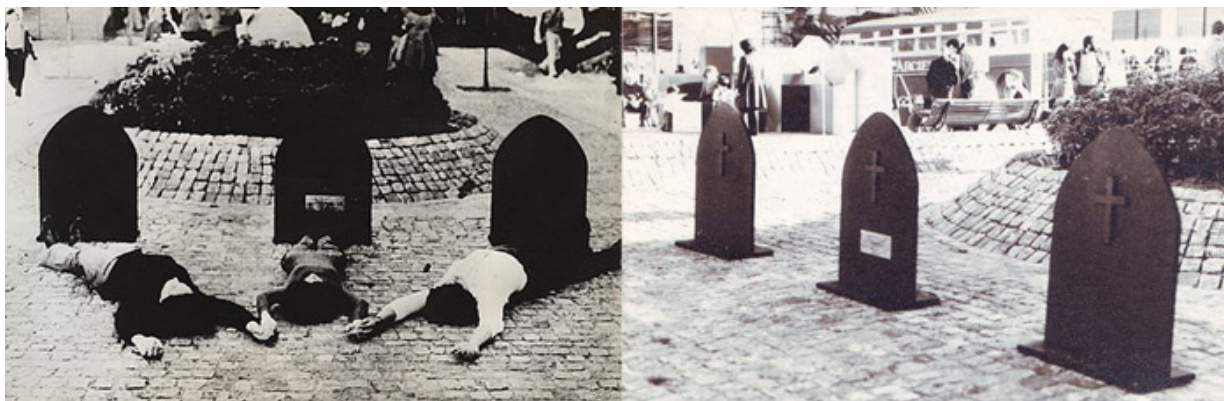


Figura 23 – *Siluetazo*

Fonte: <https://rivkahetherington.files.wordpress.com/2011/08/imagen-siluetazo-1.jpg>. Acesso em 26 jun.2017

Outro artista bastante atuante na Argentina foi Luis Pazos, que se definia como um ‘fabricante de modos de vida’; com um forte tom lúdico buscava unir arte e vida cotidiana, e que suas obras convidassem a participação coletiva, criando formas de ativação poética e política que invadissem os mais diferentes espaços. Crítico da arte tradicional e estabelecida fez trabalhos sozinho, mas prezava pela realização de ações coletivas em espaços não-convencionais, tomando a arte como um ato de liberdade. Em suas ações, questões políticas e sociais, relações entre arte e consumo, tecnologia, meios de comunicação, criação de outros modos de vida, eram temáticas recorrentes. Uma questão de grande relevância para pensarmos a performance latino-americana, que surge como temática constante, foram as inúmeras ditaduras militares que ocorreram em diferentes países da América Latina, em um dos trabalhos realizados por Luiz Pazos, nomeado ‘Monumento al prisionero político desaparecido’, podemos ver claramente esse tema como mote central.

Figura 24 - *Monumento al prisionero político desaparecido* (1972) por Luis Pazos



Fonte: <http://www.document-art.com.ar/artists/pazos>. Acesso em: 21 maio 2017.

Outro grupo importante no contexto da Argentina foi o Grupo Escombros, que surge em 1988, em um momento de hiperinflação e grave crise econômica, social e política no país. O grupo faz uso dos mais diversos meios, como instalações, performances, intervenções urbanas, pichações, pôsteres, murais, cartões postais, propondo que os artistas saíssem para o espaço público. Em seus diferentes trabalhos trazem como temáticas a situação sócio-política do país, questões ecológicas e de crítica às injustiças sociais, propondo que a partir da criação com os mais variados públicos todos sejam co-autores das propostas. Sua primeira ação, dentro de um contexto em que o país parecia ruir é a realização de uma pichação em um terreno baldio com os dizeres “Somos artistas de lo que queda. Nos sorprende seguir vivos cada mañana, sentir sed, e imaginar el agua”.<sup>30</sup> Se auto nomeando como ‘artistas de lo que queda’, seguem realizando suas ações e atuações ainda nos dias de hoje.

---

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc07-exhibits/item/1022-enc07-grupo-escombros>> Acesso em: 18 jun. 2017.

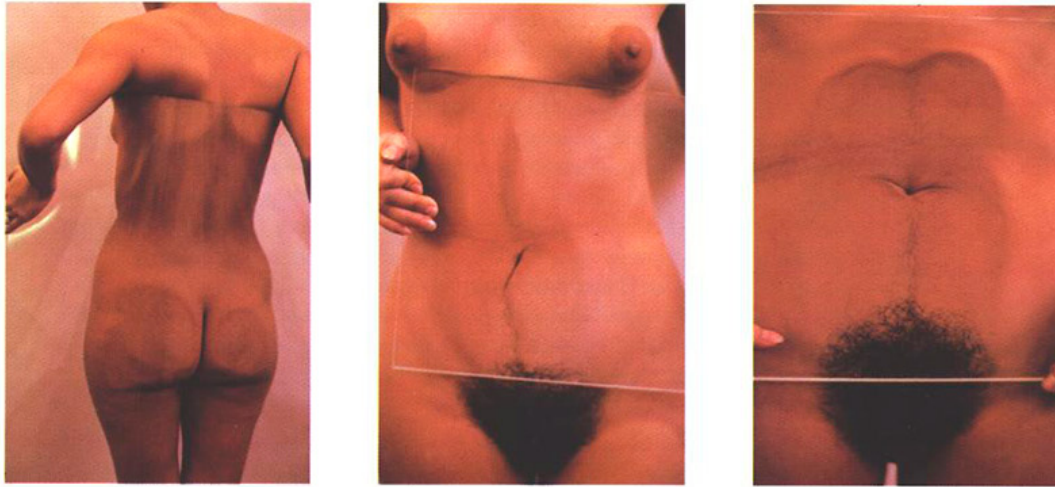
Figura 25 – Pixação do grupo Escombros (1988)



Fonte: <http://www.grupoescobros.com.ar>. Acesso em: 20 mai. 2017

Em Cuba, podemos reconhecer um forte caráter ritual da performance. Uma artista pioneira no país foi Ana Mendieta, com enfoque feminista, a artista foi fortemente marcada pelo exílio, momento em que teve que abandonar Cuba e seguir para os Estados Unidos. Em seus trabalhos a crítica social é recorrente, retomando temas como racismo, política, violência, violência contra mulher, catolicismo, marginalização, exílio, imigração, gênero, sexualidade, relação entre corpo e natureza, tendo forte caráter espiritual e ritualístico.

Figura 26 – *Glass on body* (1972) de Ana Mendieta<sup>31</sup>



Fonte: <http://colaboracionum2013.blogspot.com.br/2013/05/ana-mendieta.html>. Acesso em: 22 mai. 2017

Na Colômbia, um nome fundamental é María Teresa Hincapié, que traz em seus trabalhos de forte espiritualidade ações e atos cotidianos de maneira a torná-los sagrados. Suas performances de longa duração, em grande parte realizadas de forma lenta, traziam como temáticas a vida e a realidade cotidiana das mulheres, a mulher enxergada enquanto objeto de desejo e posse, o trabalho doméstico, a relação do corpo com o meio ambiente e suas diversas energias. Em uma de suas performances, que ficou muito conhecida, chamada *Una cosa es una cosa* (1990), a artista dispõe objetos pessoais dos mais variados criando uma espiral quadrada, uma espécie de labirinto. Em uma ação extremamente cuidadosa e ritual, ela passa horas compondo variadas combinações, alimentando muitos possíveis imaginários sobre a simbologia daqueles objetos. A artista, que também era professora, buscava que sua vida estivesse diretamente ligada a busca de suas obras.

Figura 27 – *Una cosa es una cosa* de María Teresa Hincapié



Fonte: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=229305>. Acesso em 08 jun. 2017

No Chile destacamos o coletivo CADA - Colectivo Acciones de Arte, grupo que utiliza o termo ação ou ações de arte para denominar suas variadas formas de atuação, borrando as fronteiras entre arte e política. Em uma de suas ações, denominada ‘¡Ay Sudamérica!’ (1981), realizada na época da ditadura, o grupo jogou a partir de aviões folhetos sobre a cidade com os escritos ‘Cada homem que trabalha pela amplificação, ainda que seja mental, de seu espaço de vida, é um artista’.

Ainda no Chile um coletivo de grande importância para o cenário da performance chilena é Las Yeguas del Apocalipsis, formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas. No dia 12 de outubro de 1989, conhecido como ‘Dia da Raça’, data que oficialmente marca a chegada de Cristovão Colombo ao continente, eles realizaram uma de suas performances mais conhecidas, chamada ‘La conquista de América’ (1989). Nessa performance realizada na Comissão Chilena de Direitos Humanos os dois dançam a Cueca, dança popular no país, sobre um mapa da América Latina cheia de cacos de vidro de garrafas de coca-cola. Com essa ação eles traçam uma conexão direta entre a primeira colonização da América e suas novas caras, a partir da ditadura e suas fortes relações com o imperialismo.



Figura 28 – *La Conquista de América* por Las Yeguas del Apocalipsis



Fonte: <http://www.biobiochile.cl/noticias/2016/01/14/arder-la-muestra-que-pedro-lemebel-se-inaugurara-en-el-museo-de-la-memoria.shtml>. Acesso em: 03 jun. 2017.

Em seus trabalhos atuavam na militância contra a ditadura militar, mas também traziam questões relativas a gênero e sexualidade, reivindicando direitos e o reconhecimento da comunidade LGBTTs. Ressaltamos a importância das questões referentes a gênero e sexualidade para os questionamentos trazidos de forma bastante crítica e contundente relativos aos inúmeros processos de colonização e violência cometidos aos grupos sociais excluídos e silenciados pelo modelo hegemônico, marcado por ser branco, masculino, cisgênero e heteronormativo.

Figura 29 – Las Yeguas del Apocalipsis



Fonte: <https://www.artsy.net/artist/las-dos-fridas-yeguas-del-apocalipsis-slash-francisco-casas-y-pedro-lemebel>. Acesso: 30 mar. 2017

Aqui trago para dialogar com os questionamentos feitos a esse modelo hegemônico, Jota Mombaça, também conhecida como *Monstrx* e *K-trina Erratik*, escritora, artista e performer trans, do Nordeste Brasileiro. Automeada como uma bicha não binária, seu trabalho perpassa temáticas como as relações entre monstrosidade e humanidade, os estudos cuir/kuir, decolonialidade, interseccionalidade política, justiça anticolonial, redistribuição da violência. Sua crítica à violência e invisibilidade aplicada ao corpo e à voz negra, aos corpos desobedientes e dissidentes de sexualidades e gênero, aos corpos empobrecidos e racializados, a colonialidade em suas intersecções geopolíticas e de raça, classe, gênero, sexualidade, são assuntos recorrentes em seus trabalhos que envolvem não só performances.

Em seu texto “Rumo a redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência” a artista expõe a necessidade de denunciar a norma e os privilégios:

Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não-marcação é o que garante as posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, ‘o outro’ – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens

dos projetos identitários dos ‘sujeitos normais’ – é hiper Marcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora.<sup>32</sup>

Em um curso oferecido em Recife, *Kurso Kuir*, Jota Mombaça propõe um espaço em que se pense sobre o Queer no nosso contexto, na América Latina, rebatizado como Kuir, ou Cuir, onde ‘artistas-ativistas-articuladoras’ possam se reunir em um ambiente em que seja possível expressar suas questões, sem violentar outros corpos minoritários. Para tanto seriam utilizados: “Textos-bomba, videos pornodissidentes, performances e outras produções estéticas monstruosas a partir de nossas próprias experiências periféricas, mestiças, generodesobedientes, anticoloniais e sexualmente transmissíveis.”<sup>33</sup> A artista aponta a necessidade da luta pela descolonização e a necessidade de denuncia de um ponto de vista hegemônico, que se reproduz enquanto norma, violentando outros corpos, de forma a aproximar claramente da busca de uma abordagem da performance a partir de uma perspectiva decolonial.

Figura 30 – Divulgação do *Kurso Kuir* por Jota Mombaça



Fonte: <https://monstruosas.milharal.org/files/2015/08/kuir.jpg>. Acesso em: 20 jul. 2018.

<sup>32</sup> Disponível em: < [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo\\_a\\_uma\\_redistribuic\\_\\_a\\_\\_o\\_da\\_vi](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi) > Acesso em: 20 jul. 2018.

<sup>33</sup> Disponível em: <<https://monstruosas.milharal.org/files/2015/08/kuir.jpg>> Acesso em: 20 jul. 2018.



Enquanto um breve panorama histórico de importantes artistas, grupos, coletivos que exerceram grande influência no campo da performance, somente foi possível escolher alguns e deles abordar brevemente pontos que pareceram-nos essenciais. Neste próximo capítulo escolhemos alguns artistas latino-americanos, que dialogam mais profundamente com as discussões que queremos traçar. Pretendemos agora pensar a arte da performance em sua interface com a perspectiva decolonial.

### 3 PERFORMANCE E DECOLONIALIDADE NA AMÉRICA LATINA

Não me lembro do meu nome, mas sei que não me chamo América.  
 Eu sei que não sou hispanoamericana também.  
 Para mudar meu nome, você não me batizou, mas me violou impondo outro nome.  
 Você esperava me dobrar e que me esqueceria quem eu sou.  
 Mas eu sei que não te pertencço,  
 Sei que não sou um pedaço seu,  
 Que não sou uma parte de você.  
 Sou outro continente,  
 Outro lugar do mundo,  
 Outra pessoa,  
 Distinta,  
 E diferente  
 Não me lembro do meu nome  
 Mas eu sei quem eu sou.  
 (GALINDO, 2014, p.133)<sup>34</sup>

Iniciamos este capítulo com o poema que retoma a formação da nossa identidade, os inúmeros processos de apagamento e exclusão a que foram submetidas nossas memórias e histórias, a série de violências a que foram acometidos os povos originários e mulheres de nossas terras, de branqueamento, de mudança de sobrenome, de racismo, de negação de nossas origens, mas que também aponta para o movimento de afirmação e retomada do que foi esquecido, apagado ou negado. Poema que diz muito do que queremos com esse trabalho, que consigamos olhar para o nosso passado, mas também para o nosso presente, que possamos ver, criticar, identificar e denunciar as atrocidades cometidas, mas que também possamos enxergar caminhos que estão sendo formados, e que eles nos fortaleçam para seguir lutando.

Neste capítulo, enfocamos a performance na América Latina em seus diferentes diálogos com temas pertinentes à discussão que queremos tratar, os diferentes aspectos do

---

<sup>34</sup> “Yo no recuerdo mi nombre, pero sé que no me llamo America.

Sé que no soy Hispanoamericana tampoco.

Para cambiarme el nombre, no me bautizaste, sino que violándome me impusiste otro nombre.

Esperabas doblegarme y que me olvidara de quién soy.

Pero yo sé que no te pertenezco,

Sé que no soy un pedazco tuyo,

Que no soy una parte de ti.

Soy otro continente,

Otro lugar del mundo,

Otra persona,

Distinta,

Y diferente

No me recuerdo mi nombre

Pero sé quien soy.”

(tradução nossa)

colonialismo histórico e contemporâneo, as implicações e relações implícitas deste sistema colonial, capitalista e neoliberal com as diferentes frentes do patriarcalismo. Os artistas selecionados para a presente investigação trazem em suas obras imagens de denúncia, crítica e visibilidade em relação a questões como dominação entre gêneros, preconceito racial, segregação social, desigualdade econômica, abuso de poder, colonização, violência, tratamento desumano a presos e demais minorias, procedimentos estes que englobam não somente aspectos físicos, como também simbólicos, estruturais e sistêmicos.

Pretendemos agora pensar a arte da performance em sua interface com a perspectiva decolonial. Algumas perguntas surgem a partir dessa questão: Haveria uma maior abertura no campo da performance para a reinvenção do que se entende por arte e estética? Como poderiam contribuir na descolonização de sujeitos e subjetividades, de modos de ser, de fazer e de sentir? Como performers contemporâneos têm lidado com a diferença colonial e como têm conseguido evidenciar saberes, memórias e histórias subalternizadas? Qual o poder de denúncia e transformação da performance em relação aos processos sistêmicos de violência e violação dos direitos humanos? Como ela pode dar luz à questões marginalizadas e invisibilizadas?

Seria importante esclarecer que acreditamos não ser possível pensar a performance em si enquanto linguagem decolonial por excelência. Assim como percebemos a importância de descolonizar a arte e a estética, de pensar uma estética decolonial, talvez também possamos investigar a existência de experiências performáticas decoloniais. Devemos, porém, tomar cuidado para não cair no erro de estabelecer novos modelos universais que trairiam a busca de pensar ‘pluri-versalmente’ a performance. Assim, localizar esses trabalhos no tempo e no espaço, nos perguntar quem e para quem performam, que corpos são esses que performam, que histórias e memórias estão sendo evidenciadas? O que move esses corpos é de grande importância para pensarmos a existência de performances decoloniais.

Sugerimos que nos trabalhos abordados podemos enxergar a potência da performance no sentido de perturbar, denunciar, questionar e visibilizar questões pouco discutidas e escamoteadas pelo sistema colonial de poder. Desse modo, corroboram com a tentativa de tornar visíveis, audíveis e perceptíveis as inúmeras lutas e resistências em relação ao poder dominante. Esses artistas em sua maioria habitam os interstícios e espaços fronteiriços, encontrando-se à margem da hegemonia da matriz colonial de poder, eles buscam dar visibilidade e expor as marcas e cicatrizes dessa história colonial, tomando essa ferida como matéria de criação e resistindo ao poder estabelecido.

Os diferentes trabalhos que, de algum modo, podem ser inseridos dentro do que estamos chamando de performance decolonial, apresentam questões muito diversas, podemos, porém, reconhecer algumas que são bastante recorrentes como: as representações e imagens criadas por instituições oficiais e pela indústria cultural, a mercantilização da cultura popular em situações turísticas, os estereótipos sociais relacionados a gênero, raça, orientação sexual, as inúmeras formas de violência e violação sofridas por populações marginalizadas, histórias e memórias de exploração e opressão e ainda os diversos saberes e memórias subalternizados. Eles trazem questões específicas de suas realidades, de seu contexto social e cultural, de suas localidades, das histórias e memórias de seu povo, de seus antepassados, partindo de onde fala o corpo, do lugar de onde se fala, de suas experiências e vivências, interrogando esse corpo, sua constituição e as construções nos quais ele está inserido.

Um dos nomes que trazemos para pensarmos essa produção contemporânea é o artista James Luna, de origem indígena, nascido na ‘Reserva Jolla’ em San Diego, Califórnia. Em seu trabalho, problematiza as diversas identidades fetichizadas, partindo de sua experiência pessoal de ser índio nos Estados Unidos, demonstrando a hipocrisia da sociedade dominante que reproduz estereótipos romantizados em relação aos povos originários. Os trabalhos de James Luna, em sua maioria, exigem que o público se posicione diante da situação apresentada, evidenciando preconceitos internalizados e contradições latentes.

Como exemplo de um de seus trabalhos citamos a performance ‘*Take a Picture With a Real Indian*’ (1991), em que o artista problematiza a imagem desse suposto ‘índio real’. O que seria esse ‘índio real’? O que o caracterizaria? Que representações e imagens são difundidas desse dito ‘índio real’? No imaginário dominante em que lugar ele estaria? O que estaria fazendo? Que roupas vestiria? James Luna expõe essas questões e contradições demonstrando os preconceitos que ainda persistem na sociedade e desconstruindo-os frente ao público.

Figura 31 – *Take a Picture With a Real Indian* por James Luna



Fonte: <http://www.artperformance.org/article-take-a-picture-with-an-real-indian-james-luna-121557933.html>. Acesso em: 16 jul. 2017.

Figura 32 – *Take a Picture With a Real Indian* por James Luna <sup>35</sup>



Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-4315-final/deck/11121105>. Acesso em: 16 jul. 2017.

James Luna problematiza os clichês impregnados, e questiona a exigência de produção de uma arte reconhecida como indígena, realizada, por vezes, para agradar o mercado e as expectativas dos consumidores, gerando até trabalhos que não correspondem à etnia da pessoa que o fez, nem com sua origem, ou com sua existência e experiência no mundo de hoje. James Luna encontra na performance um campo aberto em que ele pode aliar tanto aspectos de sua origem e ancestralidade quanto questões contemporâneas, com uma liberdade imensa em relação a meios e linguagens.

É meu sentimento que o trabalho de arte na mídia de performance e instalação oferece uma oportunidade como nenhuma outra para o povo indígena se expressar sem compromissos em formas de arte tradicionais de cerimônia, dança, tradições orais e pensamento contemporâneo. Dentro desses espaços (não tradicionais), pode-se ter uma variedade de mídias, como objetos, sons, vídeos, slides, para que não haja limite em como e o que é expresso.<sup>36</sup>

Em seu trabalho busca além de quebrar preconceitos em relação ao indígena, também desmistificar o lado romântico que por vezes é atribuído a vida do índio, mostrando também todo o lado trágico e as dificuldades que são enfrentadas em suas vidas. Questionando os modos de representação dos povos indígenas em uma crítica a falta de auto-representatividade, tendo em vista que os primeiros artistas a representá-los foram e, muitas vezes, ainda são artistas brancos, evidenciando e colocando como tema em suas obras a objetificação do indígena.

Trago aqui para dialogar com as obras de James Luna, a citação de Adolfo Albán Achinte, autor que reflete sobre as imagens exotizantes em relação aos povos não-brancos, que foram enquadrados em campos relacionados ao atraso, à selvageria, ao não racional, retirando seu direito a auto-representação e silenciando tais culturas.

O contemporâneo torna-se problemático por causa dessa coexistência, o atual se converte em um campo de disputas para o re-conhecimento, as auto-afirmações étnicas e identitárias e as apostas políticas da sociedade que visam colocar no presente, neste hoje, a aqueles que foram historicamente confinados ao pré, estigmatizados e difamados, exotizados e transformados em peças de museu imóveis e sem a oportunidade de mudança com o risco de perder suas identidades. O contemporâneo nos remete a questionar a concepção da história e os dispositivos com os quais tem sido construídas suas narrativas excludentes, nos remete também a desvelar os sistemas de re-presentação atuando em função da minorização e da infantilização, ou do desconhecimento e do silenciamento.<sup>37</sup> (ALBÁN, 2009, p.445/446)

<sup>36</sup> Disponível em: < <https://front.bc.ca/events/performance-by-james-luna/>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

“It is my feeling that art work in the media of performance and installation offers an opportunity like no other for Indian people to express themselves without compromises in traditional art forms of ceremony, dance, oral traditions and contemporary thought. Within these (non-traditional) spaces, one can have a variety of media such as objects, sounds, video, slides, so that there is no limit in how and what is expressed.” (tradução nossa)

<sup>37</sup> Lo contemporáneo se vuelve problemático por esa coexistencia, lo actual se convierte en un campo de disputas por el re-conocimiento, las auto-afirmaciones étnicas e identitarias y las apuestas políticas de sociedad que

Em seus trabalhos James Luna reflete e questiona essas instâncias de poder, diretamente ligadas a processos de narratividade, visibilidade e representatividade, problematizando noções de eu e outro, entre quem representa e quem é representado, entre espectadores e aqueles que são observados. Como mais um exemplo de um dos seus trabalhos em *The Artifact Piece* (1987) o performer se “expõe” no Museu do Homem em San Diego deitado em uma cama de areia coberto por uma cúpula de vidro cheia de etiquetas que explicam as cicatrizes do performer sugerindo que estavam relacionadas ao excesso de álcool, ao lado são colocados documentos relativos a fatos da sua vida como o papel de seu divórcio. Durante o tempo de exposição o performer interage com os visitantes, abrindo, por exemplo, os olhos inesperadamente.

Figura 33 - *The Artifact Piece* por James Luna



Fonte: <https://neopou.wordpress.com/research/james-luna/>. Acesso em: 16 mar. 2017.

---

apuntan a colocar en el presente, en este hoy, a quienes han estado históricamente confinados a lo pre, estigmatizados y vilipendiados, exotizados y convertidos en piezas de museo inmóviles y sin la oportunidad de cambio a riesgo de perder sus identidades. Lo contemporáneo nos remite a cuestionar la concepción de la historia y los dispositivos con los cuales se han construido sus narrativas excluyentes, nos remite también a develar los sistemas de re-presentación actuando en función de la minorización y la infantilización, o del desconocimiento y el silenciamiento. (tradução nossa)

Figura 34 – *Half Indian/Half Mexican* por James Luna

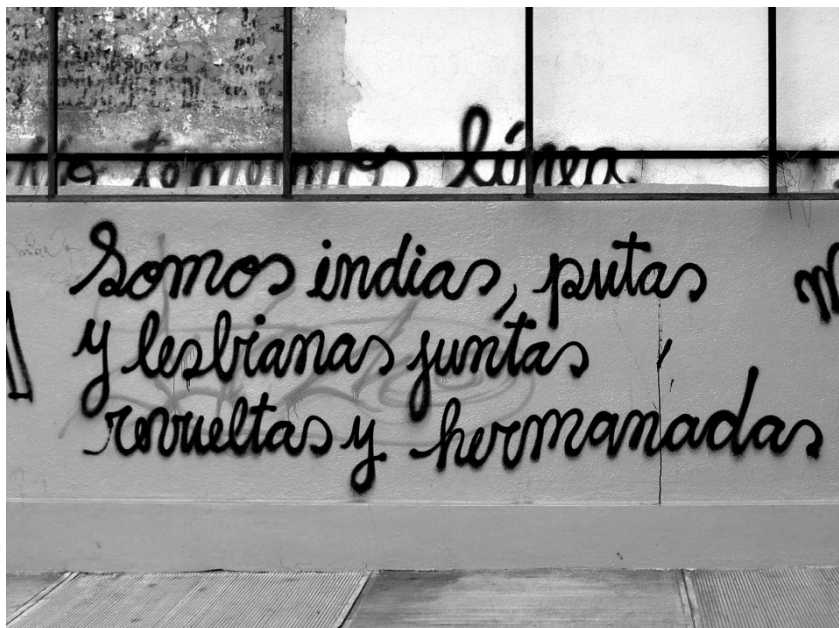


Fonte: <https://neopou.wordpress.com/research/james-luna/>. Acesso em: 16 mar. 2017.

Seguindo nosso percurso para a próxima parada, escolhemos abordar o coletivo ‘Mujeres Creando’, movimento artístico e social boliviano, construído por mulheres ativistas, feministas e anarquistas, que investiga em seus trabalhos em performance, ativismo e artes visuais, as relações entre os sistemas colonial, neoliberal e capitalista e o patriarcalismo. Nesse sentido, apontam que não se pode descolonizar sem despatriarcalizar, buscando evidenciar, retomar e promover o potencial subversivo do feminismo e o empoderamento das mulheres, questionando o machismo e os abusos de poder nos mais diversos âmbitos. O coletivo é formado por um grupo variado de mulheres, de diferentes idades, gerações, origens e ocupações sociais, indígenas, artesãs, donas de casa, empregadas domésticas, vendedoras, antropólogas, prostitutas, artistas, professoras, poetas, etc., sendo um grupo de ‘indias, putas y lesbianas, juntas, revueltas y hermanadas’ como sugere María Galindo, uma de suas fundadoras.



Figura 35 – Pichação do grupo Mujeres Creando



Fonte: [http://www.mujerescreando.org/pag\\_columna/quienesomos/quienessomos.html](http://www.mujerescreando.org/pag_columna/quienesomos/quienessomos.html). Acesso em: 20 ago. 2017.

Criado em 1992, na Bolívia, o coletivo teve como suas principais fundadoras María Galindo e Julieta Paredes. O grupo se identifica enquanto anarco-feminista e anti-imperialista, tendo como focos principais a liberdade da mulher, a luta contra a violência de gênero, contra o sistema financeiro e contra qualquer forma de injustiça, racismo, homofobia, xenofobia, etc.. Entre seus diferentes trabalhos e formas de atuação podemos encontrar ações ligadas a performance, ao ativismo e as artes visuais, incluindo murais, pichações, instalações, comunicação comunitária, periodismo, bem como oferecendo apoio a mulheres vítimas de agressão.

O grupo tem uma grande preocupação em acolher mulheres em situação de prostituição, mães solteiras, ou vítimas de violência, oferecendo, inclusive, assistência jurídica em seu espaço nomeado '*La Virgen de los Deseos*', casa autogestionária que funciona como centro de formação de caráter feminista, de geração de atividades econômicas e de construção de solidariedade entre homens e mulheres, incluindo no espaço a sede de uma rádio comunitária '*Radio Deseo*'.<sup>38</sup>

Focadas nas ruas, muros, e na vida nas cidades, utilizam da pichação para divulgar suas ideias, fazendo uso de letras cursivas, com formas arredondadas, para espalhar frases de grande força e impacto pelos mais variados lugares. Citamos aqui alguns exemplos: 'Não há

<sup>38</sup> Disponível em: < [http://www.mujerescreando.org/pag\\_columna/quienesomos/quienessomos.html](http://www.mujerescreando.org/pag_columna/quienesomos/quienessomos.html) > Acesso em: 10 jan.2018.

nada mais parecido com um machista de direita do que um machista de esquerda’, ‘Para ela a culpa, para ele a desculpa’, ‘Soberania no meu país e no meu corpo’, ‘Pensar é altamente feminino’, ‘Mulher, nem submissa, nem devota, livre, linda e louca’, ‘A rua é minha casa sem marido, a rua é meu trabalho sem patrões’, ‘As ruas nunca calam’, ‘Mulher, não gosto quando calas’.

Figura 36 – Pichação de Mujeres Creando<sup>39</sup>



Fonte: <http://fromspanish.com/communitarian-feminism-a-new-way-of-thinking-about-feminism-to-fit-the-latin-american-context>. Acesso em: 10 jan.2017.

Em outro de seus trabalhos chamado *Espaço para abortar – Nem boca fechada, nem útero aberto* (2014), o grupo trás outra discussão de grande importância, que ainda gera muita discordância e polêmica em nossa sociedade: a descriminalização do aborto. Conjuntamente a essa questão, são levantados aspectos relevantes como o empoderamento, o direito e a soberania de nós mulheres sobre o nosso próprio corpo e sobre o nosso destino, a luta por sermos enxergadas como sujeito e não objeto, exigindo que tenhamos o poder de decisão de quando queremos ser mães, se queremos ser mães, desconstruindo a maternidade como uma obrigação da mulher.

*Espaço para abortar* é um dos trabalhos do coletivo que já foi realizado de diferentes maneiras, em sua primeira versão na Bolívia foi concebido enquanto uma intervenção urbana, ‘uma passeata-performance pública e participativa’. Um grupo de mulheres carrega pela cidade um grande par de pernas abertas feitas de arame, de suas entranhas sai um ‘útero’,

espaço feito de tecido em que as mulheres entram e compartilham seus relatos. Neste espaço diferentes mulheres contam suas experiências, seus traumas, suas convicções, seus incômodos, suas cargas em relação à questão do aborto, de como se sentem não tendo o direito de abortar legalmente, do perigo e violência aos quais foram submetidas em casos de abortos clandestinos. No projeto levado para a 31ª Bienal de São Paulo, a estrutura carregada pelas mulheres, foi transformada em uma instalação fixa, e se multiplicaram o número de úteros, em cada um deles o público pôde ouvir depoimentos em relação a abortos, gravados por mulheres de diferentes lugares.

Figura 37 – *Espacio para abortar* do coletivo Mujeres Creando



Fonte: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1579>. Acesso em: 10 jun.2017

Figura 38 – *Espacio para abortar* do coletivo Mujeres Creando



Fonte: <http://ovelhamag.com/mujeres-creando/>. Acesso em: 16 jun.2017.

Reúnem, em seus trabalhos, temáticas relativas ao público e ao privado, ao trabalho político, intelectual, manual e criativo, sem hierarquias e distinções entre os diferentes aspectos e perspectivas, buscando ‘incomodar, lutar e transformar’. Enfocam as relações entre os sistemas colonial e capitalista com o patriarcalismo, e, nesse sentido, apontam que não se pode descolonizar sem despatriarcalizar. Entendendo o colonialismo enquanto estrutura de um passado remoto, mas que ainda perdura no tempo, que tem vigência e prolongamento em estruturas de dominação contemporâneas, e o patriarcalismo enquanto sistema intrínseco ao colonialismo, entendido enquanto um conjunto complexo de hierarquias sociais expressas em relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas, cotidianas e históricas.

Desse modo, a despatriarcalização surge enquanto uma palavra motriz que serve para nomear a busca de ‘desfazer, destruir, desarmar, desmontar, desestruturar, demolir, derrubar e desarticular todas e cada uma das opressões que nos sujeitam’. Prática que auxilia a produção de novos sentidos, solidariedades, conexões e conceitos que ajudem a elaboração de discursos e a sair do silêncio imposto, criticando e subvertendo as mediações, silenciamentos, censuras da palavra da mulher. Apontando para a importância do discurso em primeira pessoa, reivindicam que não deixemos falar em nossos nomes, mas sim que tomemos a palavra. O grupo torna-se assim um elemento de coesão, projeto coletivo que reúne e move mulheres de

diferentes contextos, servindo ainda para dessacralizar e desmistificar lugares sagrados como a cultura, a família, a pátria, a igreja.

Buscam retomar o potencial subversivo do feminismo, exercendo uma forte crítica à domesticação do feminismo, enquanto liberal e neoliberal, branco, burguês, que na verdade representaria uma classe e uma origem eurocêntrica. Neste caso, apontam como um feminismo que não constitui ameaça ao sistema vigente ou para a ordem estabelecida, tampouco aos valores patriarcais ou privilégios masculinos mais elementares. Subvertendo e questionando o sistema, criticando todo o modelo hegemônico que nos cerca, vão contra a política de dominação do corpo feminino que inclui como um dos seus pontos a proibição do aborto, buscando assim a soberania do corpo feminino e o poder de decidir sobre nossos corpos, frisando que não necessitamos ser mãe para sermos felizes.

Mujeres Creando desconstrói e questiona a ideia de uma pretensa mulher universal, homogênea, que na verdade é branca, burguesa, heterossexual, casada. De modo contrário a essa pretensa mulher universal, emerge um movimento de enunciação das identidades que se faz como afirmação e empoderamento, ressaltando a importância de que reconheçamos e renunciemos nossos privilégios:

Uma vez denunciada essa pretendida ‘mulher’ universal que não é outra que a branca, burguesa, heterossexual, casada. Uma vez denunciada essa elite que se apropriou da bandeira das mulheres e se converteu automaticamente em porta-voz dos interesses e sonhos das mulheres, uma das respostas viscerais mais contundentes tem sido a enunciação das identidades. A frase chave tem sido: Eu não sou essa, nem temos interesses em comum porque eu sou indígena. Eu não sou essa porque sou lésbica, eu não sou essa porque sou afro, porque sou jovem, porque sou puta. (GALINDO, 2014, p.53/54)

Elas constroem seus trabalhos e ações a partir de metáforas, de lugares simbólicos e poéticos, no contexto de espaços de luta, de lugares impossíveis de tragar, de cooptar, de deglutir ou absorver, nesse sentido o grafite, ou a pichação, a criatividade, surgem como instrumentos de luta e a rua como cenário principal. Não se enxergam enquanto artistas, mas enquanto agitadoras da rua. Criticam a coisificação do corpo das mulheres enquanto um eixo de dominação patriarcal, tanto quanto a perda de memória sobre nossa soberania, nossa autonomia e sobre nossos saberes ancestrais. Busca-se o negado, o desconhecido, o proibido, enquanto aspectos a serem investigado, como impulsionadores do empoderamento.

O grupo propõe que façamos alianças desestruturantes do poder, que possamos nos unir em nossas diferenças, em nossas identidades em nossas complexidades, para que possamos dismantelar as estruturas patriarcais que comandam nossa sociedade, criando dessa forma ‘alianças insólitas’, entre aquelas que estão proibidas de se reconhecer, de se olhar, de

se unir e se juntar, buscando quebrar a fragmentação patriarcal a que somos impostas, e que assim que criemos juntas.

O coletivo Mujeres Creando busca atuar de maneira a não segregar, mas olhar para as especificidades, desejos e necessidades de cada uma, de cada realidade, experiência, vivência, gerando um processo de ‘enunciação desses outros lugares de pertencimento’, uma enunciação em primeira pessoa, levando em conta a importância da tomada de voz em primeira pessoa, não deixando com que outros falem em nosso nome. María Galindo, fundadora e integrante do grupo, alerta para o cuidado com o auto-vitimismo e auto-mistificação, para que não caiamos em fundamentalismos, apontando para a razão de que querem que nos enxerguem como vítimas para que nos tornemos impotentes. Dessa forma, explicita a importância de termos em vista o conjunto e a inter-relação entre as opressões, enxergando-as enquanto integrantes de um sistema. Ao que nos aponta para a interseccionalidade enquanto compreensão que nos auxilia a não fragmentar o sujeito político.

Passando para outro contexto e país, encontramos a artista Regina José Galindo, performer da Guatemala que aborda em seus trabalhos a realidade latino-americana herdeira da ‘ferida colonial’. Diferentes modos de violência, principalmente sofridas por mulheres, injustiças sociais, saques e roubos a que foram acometidos os países colonizados, discriminações raciais e de gênero, diferentes abusos ligados a relações desiguais de poder, são temáticas recorrentes em seus trabalhos.

Na performance *La Verdad* (2013), Regina José Galindo lê durante uma hora testemunhos de mulheres sobreviventes de conflitos armados na Guatemala, enquanto lê os testemunhos, um dentista aplica em sua boca uma série de anestésias, em uma evidente tentativa de silenciamento. A sua voz vai, aos poucos, perdendo a força, a sua boca quase já não mais articula, o tom de denúncia vai aos poucos sendo substituído por uma voz que sussurra, que já não tem mais alcance, que balbucia sons como se estivesse tapada.



Figura 39 – Performance *La Verdad* por Regina José Galindo



Fonte: <http://www.fkv.de/en/content/regina-jos%C3%A9-galindo-mechanisms-power>  
Acesso em: 24 set. 2017.

Em suas performances Galindo evidencia a violência a que é acometido o corpo, mas também exalta o poder de resistência, denúncia e revolta a que este corpo é capaz. Nessa performance claramente ela alude a esse silêncio que reinou durante períodos de grande violência, de uma voz que não consegue se fazer ouvida. Em uma entrevista a Francisco Goldman ela deixa bem claro certa indignação e perplexidade em relação ao medo, ao silêncio e à submissão que permeiam a história da Guatemala, e de outros tantos povos que foram massacrados, violentados e exterminados.

Diante da pergunta de Francisco Goldman sobre o que a Guatemala havia feito para merecer tantas tragédias ela responde: ‘Você me pergunta o que a Guatemala fez para merecer tudo isso. Talvez as perguntas apropriadas seriam: O que é que nós não fizemos? Por que temos sido tão temerosos e tolerado tanto medo? Por que não despertamos e reagimos? Quando vamos parar de ser tão submissos?’<sup>40</sup> (GALINDO apud TAYLOR, 2012, p.139)

Ainda no contexto das inúmeras tentativas de controle sobre o corpo, a performance *Limpieza social* (2006) evidencia novamente um contexto de extrema violência em nossas sociedades. Nessa performance ela é alvejada com um forte jato d’água de uma mangueira de

<sup>40</sup> “Diante da pergunta de Francisco Goldman sobre o que a Guatemala havia feito para merecer tantas tragédias ela responde: ‘Me preguntas qué há hecho Guatemala para merecer todo esto. Tal vez las preguntas apropiadas serían: ¿Qué es lo que nos no hemos hecho? ¿Por qué hemos sido tan temerosos y tolerado tanto miedo? ¿Por qué no nos hemos despertado y reaccionado? ¿Cuándo vamos a dejar de ser tan sumisos?’” (tradução nossa)

alta pressão, tática utilizada para dispersão de manifestações e para lavagem dos presos recém chegados nas prisões. Diante da violência de tal ação, seu corpo frágil se contorce e resiste à pressão do jato d'água.

Figura 40 - *Limpieza Social* por Regina José Galindo (2006)



Fonte: <http://www.reginajosegalindo.com/limpieza-social>> Acesso em: 27 set. 2017.

O termo limpeza social, conhecido também por higienização social ou gentrificação, remete a uma prática bastante recorrente em diferentes partes do mundo, que tem como objetivo o 'enobrecimento' de certas áreas. Entre as táticas utilizadas nesse intuito estão desde a expulsão de seus antigos moradores, na grande maioria de classe pobre, até o extermínio de moradores de rua e outras pessoas indesejadas para o empreendimento em curso. A chamada revitalização da área normalmente visa uma valorização econômica da localidade. E, nesse sentido, expulsar as populações marginalizadas das áreas de localização central faz parte do 'negócio'. Em diferentes situações são efetivadas execuções sumárias de grandes grupos de moradores de rua, meninos de rua, prostitutas, que são simplesmente encontrados mortos, normalmente executados pela própria polícia.

O corpo aparentemente frágil de Galindo, corpo pequeno, magro, feminino, resiste aos jatos de água e denuncia essa agressão naturalizada. A água tenta submeter o corpo: corpo silenciado, corpo imobilizado, corpo encharcado, corpo atingido, corpo alvejado, corpo que resiste. O corpo se mostra vulnerável diante da violência das armas da sociedade policiada, repressora e militarizada. Para que a população não se revolte, para impedir motins,



manifestações, organizações populares, são utilizadas armas de extrema violência física e simbólica.

A performance *Confésion* (2007) é uma performance clandestina, realizada no porão de um edifício no centro histórico de Palma. Os participantes secretamente convocados por telefone assistem Galindo ser submetida à técnica de tortura, realizada em interrogatórios, de simulação de afogamento, conhecida como *waterboarding*. Situação em que a pessoa é submetida a longos períodos com a cabeça dentro de tonéis cheios de água, várias vezes subsequentes, causando uma sensação de afogamento.

Figura 41 – *Confésion* por Regina José Galindo (2007)



Fonte: <http://www.reginajosegalindo.com/confesion>. Acesso em: 27 set. 2017.

Galindo em suas diferentes performances coloca seu corpo em situações de extrema violência e violação como forma de denunciar situações ignoradas, atos abusivos e de agressão aos mais vulneráveis. Ela expõe de modo público aquilo que é velado, que todos sabem, mas fingem não saber, o extermínio de minorias e populações marginalizadas segue acontecendo, tortura existe e temos paralelamente ao estado de direito um ‘submundo’, um extrato da sociedade que segue sem ter o mínimo de seus direitos humanos resguardados.

Tenho experiência em episódios da vida, não sei se tristes ou não. Simplesmente experiências e essas experiências são as que me fizeram. Elas têm sido minha fonte de conhecimento, do que posso falar, do que sei. Experiências que se aparecem muitas de visita, em forma de memória. E prefiro-as, antes de tudo, prefiro-as.

Sem as imagens de violência que ocorreram na minha frente quando criança, eu poderia ser diferente...

Sem os tremores, os sustos, as bombas. Sem os golpes de estado, seu pai, sua mãe. Sem os juramentos para a bandeira, os primos nos Estados Unidos, as meninas da casa ... Sem os vulcões no fundo, o tempo chuvoso, o céu cinzento. Sem as pessoas morrendo de fome, a coca barata, as tortilhas de limão. Sem os abutres rondando-nos, os policiais de negro e os 'mareros' matando. Sem Pana, o Cerrito, minha mansão na zona 2.

Sem a imagem maravilhosa de uma menina dentro de mim, em contraste com o pensamento de 15 'Kaibiles' estuprando-me grávida de sete meses ... Sem o tiro na janela da minha filha, Sem os tiros todos os dias ... sem o desejo de querer ir-me, de querer ficar ...

Sem a vida que escolhi, nem a que me escolheu. Eu poderia fazer outra coisa. Sem o que vi, vivi, ouvi dizer, soube, talvez, eu faria tudo seria diferente. Mas me tocou o que me tocou. Nasci onde nasci, vi o que vi, fiz o que fiz e agora faço o que faço.

E o que eu faço é simples. Revejo, reinterpreto. Crio a partir de algo já criado. Converto minhas próprias experiências ou alheias em novas imagens, novas ações nas quais a ordem dos fatores afeta o produto. Um produto, de arte, sim ... mas um produto no final.<sup>41</sup>

A performer deixa claro como sua vida enquanto mulher, mãe, nascida na Guatemala, latino-americana fazem parte intrínseca do seu trabalho. Suas experiências de vida são sua fonte e material de criação, a violência presenciada desde criança, a cultura e a história da Guatemala, suas memórias, a pobreza e as injustiças sociais em seu país estão presentes e influenciaram diretamente em seus trabalhos e na elaboração de suas performances.

A próxima performer que iremos abordar apesar de estar em outro contexto também está relacionada à questão da violência em diferentes situações. Coco Fusco, artista cubano-americana, dá luz em seu trabalho a violência acometida em processos de colonização, contra imigrantes e presos, denunciando situações desumanas acontecidas no passado e no presente.

---

41 "Tengo experiencia en episodios de vida, no sé si tristes o no. Simplemente experiencias y esas experiencias son las que me han hecho. Han sido mi fuente de conocimiento, de lo puedo hablar, lo que conozco.

Experiencias que se me presentan muchas veces de visita, en forma de memoria.

Y las prefiero, ante todo, las prefiero.

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

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

Sin la maravillosa imagen de una niña dentro de mí, en contraste con la sola idea de 15 kaibiles violándome con siete meses de embarazo...Sin el tiro en la ventana de mi hija, si los putos balazos a diario...sin las ganas de querer irme, de querer quedarme...

Sin la vida que he elegido, ni la que me eligió a mí. Yo quizás haría otra cosa. Sin lo que he visto, he vivido, he oído, he sabido, quizás, todo sería distinto. Pero me tocó lo que me tocó. Nací donde nací, vi lo que vi, hice lo que hice y ahora, hago lo que hago.

Y lo que hago es sencillo. Replanteo, reinterpreto. Creo a partir de algo ya creado. Convierto las experiencias propias o ajenas en nuevas imágenes, nuevas acciones en donde el orden de los factores sí afecta el producto. Un producto, de arte, sí... pero producto al fin." (tradução nossa)

Disponível em: <<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/galindo-intro>> Acesso em: 25 set. 2017.

Em uma de suas performances *Bare Life Study #1*, realizada no contexto da mostra ‘Memórias Inapagáveis’ proposta pelo ‘Videobrasil’, a performer atua juntamente com um grupo de quarenta outras pessoas, que escova de modo detalhado o Consulado Norte-Americano, suas calçadas e arredores, enquanto a artista vestida militarmente dá ordem para que trabalhem. O local escolhido é o lugar onde muitos brasileiros batalham por um visto, esperando em filas quilométricas sob o sol quente, em busca da realização de viver o sonho americano.

Figura 42 - *Bare Life Study #1* por Coco Fusco (2005)



Fonte: <http://site.videobrasil.org.br/en/festival/arquivo/festival/programa/1402344>. Acesso em: 10 nov. 2017.

A performance retoma situações de humilhação passadas por presos de guerra e presos políticos dos Estados Unidos, e propõe uma reflexão em torno dos papéis exercidos por mulheres nesse contexto. Realizada no ano de 2005 a performance teve como mote de criação as fotografias divulgadas, que retratavam os atos de tortura e abuso cometidos no presídio de ‘Abu Ghraib’, nas prisões secretas de ‘Bagram’ no Afeganistão e na Base Naval de ‘Guantánamo’ em Cuba, registros que colocam em evidência o uso da feminilidade como arma de controle e humilhação, presídios nos quais a força militar norte-americana mantém seus presos políticos e de guerra.

Perplexos com o acontecimento, os passantes ou aqueles que aguardavam na fila, observam desentendidos a cena. A performer, que não pede licença para expor a ferida aberta, não resolve a questão, e deixa quem observa a cena angustiado com a situação que, embora

degradante, é baseada em fatos reais. Em busca de dias melhores muitos brasileiros partem ano após ano para os Estados Unidos, de forma legal ou não, massa de pessoas que muitas vezes vão ocupar os postos de trabalho menos desejados na sociedade americana. Por outro lado os presídios estão cada vez mais cheios, fazendo com que os Estados Unidos da América tenham a maior população carcerária do mundo. A lógica de tolerância zero integra um projeto político que culminou com uma elevação notável do número de presos desde os anos 80, fato que só foi agravado após os acontecimentos de ‘11 de setembro’.

O encarceramento como instrumento de controle social não deixa de ser um negócio rentável, que oferece mão de obra barata para as fábricas do país. A realidade nos mostra que, na grande maioria das vezes, os presos trabalham em jornadas pesadas sendo, porém, muito mal remunerados. Apesar de sua clara decadência o *american way of life* ainda permanece no imaginário das pessoas como um modelo a ser seguido ou alcançado.

Podemos enxergar o sistema prisional enquanto parte de um modelo de dominação que se pretende extremamente controlador do corpo, dos desejos e do movimento, incluindo nesse aparato os diversos desdobramentos do militarismo, do imperialismo, da colonização e do cristianismo. Facetas diversas dos meios de dominação e de subjugação de uns por outros, criados para a manutenção do *status quo* daqueles que detém o poder e não estão nada interessados em abandoná-lo.

Conter e direcionar o desejo dos corpos, condicionar o movimento, são estratégias necessárias no projeto de sociedade que tem sido criado. O estado de controle incute o medo como forma de assegurar a não revolta e a assimilação dos valores dominantes, medo de Deus e do pecado, medo do inferno, da tortura, de perder seus bens de consumo, etc.. Assim vão sendo produzidos corpos em estado de submissão: corpo envergado, corpo ajoelhado, corpo sucumbido, corpo maltratado, corpo subjugado, corpo adestrado, corpo encarcerado, corpo contido.

Os diferentes estados do corpo se chocam e lutam para perseverar, falamos assim em suas corporeidades, e não em um corpo único. Corporeidades que se fazem nas ações e relações do sujeito no mundo, consigo, com o outro e com o ambiente que o circunda, em meio ao choque entre as imagens que são projetadas sobre ele e as que ele projeta sobre si mesmo. O corpo é pensado como processo, “(...) corpo que não é mais um substantivo (um corpo com um nome) aparece descrito de uma forma mais próxima de adjetivo ou mesmo de

‘qualidades de existência’, caracterizados pela descrição de posturas, de atitudes, de gestos (...)’<sup>42</sup>.”

Jesusa Rodríguez, nascida em 1955, é uma artista mexicana de grande importância e reconhecimento no México, em especial na Cidade do México, tanto por seu trabalho artístico, como enquanto gestora de um espaço cultural alternativo na cidade, e também enquanto ativista política e social. Tem uma longa carreira artística que inclui trabalhos enquanto diretora, atriz, performer, dramaturga, cenógrafa. Sua carreira artística, que envolve trabalhos carregados de humor irônico, sátira, paródia política, reflexão e crítica, perpassa pelo que foi reconhecido enquanto cabaré político, mesclando estilos e formas variadas, do clássico ao popular, da tragédia grega ao cabaré, ópera, teatro revista, carpa, teatro experimental, performance, música, canto, rituais e mitos pré-colombianos.

A artista casou-se com Liliana Felipe com quem desenvolveu inúmeros trabalhos e parcerias, sendo um dos primeiros casais lésbicos a terem seu casamento reconhecido pelo governo mexicano. Sua companheira Liliana Felipe é cantora, compositora e atriz, nascida na Argentina, residente no México. Liliana teve dois irmãos desaparecidos pelo regime militar da Argentina, e desenvolveu ao longo de sua carreira muitos trabalhos conjuntamente aos familiares dos mortos e desaparecidos pelo regime. Trabalhando ainda hoje com a organização H.I.J.O.S, movimento de filhos e filhas de mortos e desaparecidos que lutam por justiça, contra o silêncio e o esquecimento relativo às atrocidades acometidas durante a ditadura.

Figura 43 – Jesusa Rodríguez e Liliana Felipe



Fonte: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/item/645-felipe-rodriguez-felipe-wedding> . Acesso em: 18 jan. 2018.

---

<sup>42</sup> GREINER, Christine. O corpo. Pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anna Blume, 2005. p.22.

Nos trabalhos e participações políticas de Jesusa Rodríguez são tratados temas ligados ao feminismo, lesbianismo, desobediência civil, ativismo, resistência política, agroecologia, história e política mexicana, trazendo questões como a desconstrução das estruturas patriarcais da cultura mexicana e dos mitos da mulher mexicana, a crítica a instituições políticas e religiosas, o direito a legalização do aborto, o prazer feminino, a denúncia e crítica à substituição do milho nativo pelo milho transgênico, tendo em vista a sua grande importância econômica, cultural e simbólica para o sustento e a alimentação de inúmeras comunidades tradicionais e camponesas mexicanas.

Em diferentes trabalhos Jesusa questiona o papel da mulher na história e na sociedade mexicana, buscando narrar outras versões da história do México, enfocando mulheres, principalmente as de sexualidades dissidentes e as populações de origem indígenas. Dessa maneira, são retomadas histórias que foram esquecidas ou apagadas das versões oficiais. Pelo caráter contestatório, provocativo e ousado de seus trabalhos e atuações políticas Jesusa já foi vítima de uma série de ameaças e censuras de grupos conservadores do México.

Seus trabalhos são realizados em diferentes espaços e contextos, ruas, praças, em meio a intervenções, manifestações e atos públicos. Seus personagens são conhecidos por irem para a rua para apoiar uma causa ou ridicularizar uma figura pública. Uma de suas personagens, por exemplo, chamada *Sor Juana*, é figura conhecida nas manifestações de orgulho LGBTTs, personagem baseado em uma freira mexicana do século XVII, que deixou um texto escrito, carregado de conteúdos feministas. Jesusa é colaboradora na principal revista feminista do México, *Debate Feminista*, revista que existe desde 1990 e tem uma grande importância no debate feminista no país.

Figura 44 – Jesusa Rodríguez em *Sor Juana*



Fonte: [https://www.uv.mx/universo/358/arte/arte\\_01.htm](https://www.uv.mx/universo/358/arte/arte_01.htm). Acesso em: 20 jan. 2018.

Jesusa Rodríguez teve uma grande importância na fundação e atuação do movimento de resistência pacífica nomeado *Resistencia Creativa*. Um movimento que surgiu no México em meio à mobilização popular contrária ao golpe político que aconteceu no país no ano de 2006, em que a população se mobilizou contra a fraude eleitoral ocorrida na eleição daquele ano. O movimento busca criticar e denunciar a situação política do país através de meios pacíficos e de diferentes ferramentas, estratégias de resistência civil, diferentes formas de intervenções artísticas, de educação política, de ativismo criativo, de plantões e interrupções do fluxo de passagem em lugares estratégicos, buscando o empoderamento, a politização e a organização da população. Em uma das ações realizadas por ela e por um grupo grande de pessoas neste contexto político, podemos ver todos pintados de branco, com expressões que remetem ao quadro de Edvard Munch, *O Grito*, enquanto gritam dizeres de protesto, Jesusa fala em um megafone contra a situação política de então.



Figura 45 – Jesusa Rodríguez e *Resistencia Creativa*



Fonte: [https://www.uv.mx/universo/358/arte/arte\\_01.htm](https://www.uv.mx/universo/358/arte/arte_01.htm). Acesso em: 20 jan. 2018

Em entrevista a Diana Taylor<sup>43</sup>, Jesusa Rodríguez comenta sobre as relações entre seu trabalho artístico e sua participação no *Resistencia Creativa*. Questionada sobre como sua carreira no mundo da performance, do teatro, do cabaré lhe auxiliaram a coordenar a série de atividades e intervenções realizadas por este enorme grupo de pessoas que se reunia para os protestos, ela aponta primeiramente a questão do improviso como um fator de extrema importância enquanto elemento que auxiliaria também a escutar, receber e transmitir aquilo que estava acontecendo, o que as pessoas estavam pensando, seus sentimentos. Outro fator que teria contribuído decisivamente está ligado à necessidade de ter que estar sempre atenta às

---

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/component/k2/item/2283-interview-jesusa-activism> > Acesso em: 22 jan. 2018.



notícias e acontecimentos da atualidade para dialogar com o público. E, ainda, é preciso considerar o que a artista aprendeu ao criar cenários, dirigir cenas, aspectos que lhe ajudaram a propor e a promover ações artísticas de grande impacto dentro dos meses de plantão que tiveram.

Em suas práticas artísticas e educativas Jesusa Rodríguez enfatiza a percepção dos mecanismos de auto-racismo e de autocensura incrustados no corpo social, propagados e difundidos pelos meios de comunicação a serviço de um sistema patriarcal que pretende dominar não somente o poder econômico e político como também nosso ser, nossas subjetividades, o que podemos compreender como uma colonialidade não somente do poder, mas também do ser e do saber. Jesusa e sua companheira Liliana desenvolveram e ainda desenvolvem um forte trabalho com populações indígenas e camponesas mexicanas. Entre 2001 e 2004 Jesusa e Liliana realizaram uma série de oficinas em inúmeros estados do México, oficinas intituladas *Empoderamiento para mujeres Indígenas y Campesinas* e *Renovación de la Masculinidad para hombres Indígenas y Campesinos*.

Tania Bruguera, nascida em 1968, é uma artista cubana, que desenvolve trabalhos em performance, instalações, vídeo, *arte de conduta*, entre outros projetos de engajamento e atuação política e social. Seu trabalho enquanto artista e ativista exerce forte papel social. A arte, nesse contexto, é pensada em sua potência transformadora, de mudanças sociais e políticas. O eixo norteador de seus trabalhos refere-se a temáticas envolvendo poder e controle, relacionados à história de Cuba. Os temas de suas obras impulsionam a reflexão a respeito de questões contemporâneas, como as leis anti-imigração, a atual situação dos imigrantes ilegais no mundo, a defesa da liberdade de expressão.

É fundadora e diretora da *Catédra Arte de Conducta*, o primeiro programa de estudos em performance na América Latina, fundada em 2002 em Havana, entendida pela artista como uma peça de arte pública. A obra surge enquanto proposta de um espaço de formação que busca discutir e analisar as condutas sociopolíticas e trabalhar a arte enquanto instrumento de transformação. As atividades realizadas são gratuitas e abertas a qualquer tipo de público, e oferecidas por profissionais das mais diversas áreas.

Forte defensora da liberdade de expressão e crítica ao governo do país, Tania Bruguera realiza uma performance intitulada *Sussurro de Tatlin #6*, apresentada primeiramente na 'Bienal de Havana' de 2009 e depois proposta para a *Plaza de la Revolución*, performance que não se realizou por motivo de censura e que a levou à prisão. Nesta ação, a artista reproduz o cenário utilizado no momento do primeiro discurso de Fidel Castro após a

Revolução Cubana, e abre o microfone para que o público possa expressar sua opinião durante um minuto cada.

Figura 46 – *Sussurro de Tatlin #6*” por Tania Bruguera



Fonte: <https://hcgnm20151.wordpress.com/2016/07/25/performance-e-ativismo-o-video-como-linguagem/>  
Acesso em: 23 abr. 2018.

Em seu outro trabalho *Susurro de Tatlin #5* (2008), dois policiais uniformizados contratados pela artista, montados a cavalo, andam pelo museu, aplicando técnicas de controle de massa com o público, sem que saibam que se trata de uma obra da artista.

Figura 47 – *Susurro de Tatlin #5* por Tania Bruguera



Fonte: <https://hcgnm20151.wordpress.com/2016/07/25/performance-e-ativismo-o-video-como-linguagem/>  
Acesso em: 23 abr. 2018.

A artista propõe a ‘arte útil’ enquanto compreensão que repensa o papel da arte na sociedade, uma arte aberta a todos, combativa, útil, comunicativa, que contribua para ampliar o imaginário de nossas utopias e desejos para a sociedade, arte política que propõe aos espectadores a participação, que tenham responsabilidade dentro da obra e que a terminem. A artista ainda investiga em diferentes propostas as relações entre o espaço real e o espaço virtual.

A arte política tem dúvidas, não certezas; tem intenções, não programas; compartilha com aqueles que a encontram, não lhes é imposto; se define enquanto se faz; é uma experiência, não uma imagem; é algo que entra na esfera das emoções e que é mais complexo que uma unidade de pensamento. Arte política é o que é feito quando passou a moda e quando é incômodo, juridicamente incômodo, civicamente incômodo, humanamente incômodo. Nos afeta. A arte política é um conhecimento incômodo.<sup>44</sup>

Violeta Luna é uma performer e ativista mexicana que desenvolve trabalhos tanto sozinha, como comunitários, sendo também membro do Coletivo La Pocha Nostra. Em seus trabalhos a artista trata diferentes temas como os malefícios do milho transgênico para saúde e para as comunidades camponesas, realizando também críticas às corporações que passam a dominar o mercado, abordando também sobre o feminicídio, rituais, imigração, violência de estado, entre outras temáticas. Em seu trabalho a arte surge como espaço de reflexão, de resistência, um espaço político e social.

Em uma das performances da artista chamada *Réquiem para uma terra perdida* (2013), ela recorda os assassinatos cometidos pelo governo central do México justificados em função de uma suposta ‘guerra às drogas’. A evocação de presenças ausentes, relegadas ao esquecimento é ritualiza enquanto uma aparição, mesmo que momentânea desses corpos em processo de apagamento. Rastros, pegadas ensanguentadas, fotos 3x4, reivindicam que não nos esqueçamos, a memória surge enquanto potência política, denúncia e resistência.

---

<sup>44</sup>“El arte político tiene dudas, no certezas; tiene intenciones, no programas; comparte con aquellos que lo encuentran, no se les impone; se define mientras se hace; es una experiencia, no una imagen; es algo que entra en la esfera de las emociones y que es más complejo que una unidad de pensamiento. El arte político es el que se hace cuando está pasado de moda y cuando es incómodo, jurídicamente incómodo, cívicamente incómodo, humanamente incómodo. Nos afecta. El arte político es conocimiento incómodo.” (tradução nossa)

Disponível em: <<http://www.taniabruquera.com/cms/388-1-Declaracin+de+Arte+Poltico.htm>> Acesso em: 23 abr. 2018.

Figura 48 – *Requiem para una tierra perdida* por Violeta Luna



Fonte: <http://www.violetaluna.com/Requiem.html>. Acesso em: 19 jun. 2017.

Mónica Mayer é uma das artistas pioneiras no campo da performance no México, ativista do movimento feminista, criadora juntamente com Maris Bustamante do coletivo *Polvo de Gallina Negra* (1983-1993), coletivo que tinha uma proposta política clara, mas que mantinha um forte tom de humor e ludicidade. Como professora, artista, ativista, feminista, Mónica Mayer exerce um forte ativismo político realizado em variados meios artísticos. Temas como legalização do aborto, discussões em torno dos conflitos referentes a maternidade, sua obrigatoriedade e suas idealizações, os problemas enfrentados pelas mulheres em espaços públicos, abusos sexuais, estão sempre presentes em seus trabalhos. Além dos trabalhos com outros artistas, desenvolve também propostas de arte conceitual com seu marido Victor Lerma, dentro do projeto nomeado 'Pinto mi Raya', em que criam a partir de um arquivo hemerográfico especializado em artes visuais. Em suas performances individuais a artista realiza trabalhos que mesclam ação e conferência.

Figura 49 – Performance com Mónica Mayer



Fonte: <http://mde.org.co/mde15/es/evento/taller-con-la-artista-monica-mayer-el-tendedero/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

Polvo de Gallina Negra é considerado o primeiro grupo de arte feminista mexicano. Durante 1983-1993 realizaram diferentes tipos de ações ao vivo ou através de meios de comunicação, a partir de performances, manifestações, conferências, intervenções em rádios, televisão e mídia impressa. Inspiradas em suas próprias experiências enquanto mulheres artistas em um mundo patriarcal e machista abordaram questões ligadas ao papel doméstico atribuído à mulher, a obrigatoriedade e arquétipos da maternidade, evidenciando situações de violência de gênero. Investigavam a imagem da mulher na arte e nos meios de comunicação, buscando estudar e promover a participação da mulher na arte, criticar o machismo e patriarcalismo da sociedade vigente, utilizando para tanto de muito humor. O nome do grupo se refere a um remédio contra mal olhado e má sorte, colocado pelas artistas como um nome para sua proteção, necessária tendo em vista que eram mulheres, artistas e feministas.



Figura 50 – Performance *Madre por un dia* por Polvo de Gallina Negra



Fonte: <http://culturacolectiva.com/monica-mayer-arte-cultura-y-feminismo-mexicano/>. Acesso em: 18 jun. 2017.

Um dos projetos do grupo foi nomeado *¡MADRES!* (1987), que incluiu entre outras, a performance *Madre por un día*. Nesta performance, as duas artistas participam do programa ‘Nuestro Mundo’, apresentado por Guillermo Ochoa, e o transformam em “mãe” por um dia. Colocando barriga artificial em Ochoa e nelas também, dialogam sobre os desafios da maternidade, entregam-lhe um pequeno caderno, repleto de pequenos objetos que estão ligados a ensinamentos e conselhos para a nova mãe.

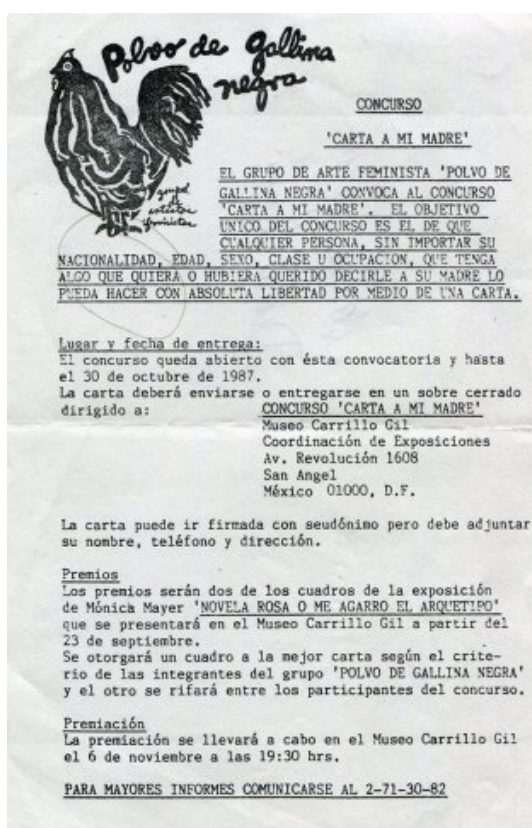
Figura 51 – Performance *Madre por un dia* por Polvo de Gallina Negra<sup>45</sup>



Fonte: <http://artishockrevista.com/2017/02/06/latin-american-female-body>. Acesso em: 18 jun. 2017.

Ainda nesta aparição Mónica Mayer apresenta uma boneca que deve assumir o papel de mãe convidando o público para participarem de outra performance do mesmo projeto nomeada *Carta a mi madre*. Elas convidam que os espectadores escrevessem cartas em que dissessem tudo aquilo que gostariam de dizer a suas mães, mas que ainda não haviam tido coragem para dizer, criando para isso um concurso de carta, para que lhes fossem mandadas.

Figura 52 – Projeto *Carta a mi madre* por Polvo de Gallina Negra



Fonte: <http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-pmr/carta-a-mi-madre/item/274-carta-a-mi-madre-la-introducci%C3%B3n.html>. Acesso em: 18 jun. 2017.

De forte cunho político, os artistas abordados trazem, em seus trabalhos, temas que dialogam muito com nossa realidade latino-americana. Propõem imagens e ações de denúncia, crítica, visibilidade em relação a questões como dominação entre gêneros, preconceito racial, segregação social, desigualdade econômica, abuso de poder, colonização, violências, tratamento desumano a presos e demais minorias. Em suas atividades, ressaltam procedimentos desumanizantes que englobam não somente os aspectos físicos, mas também os simbólicos, estruturais e sistêmicos, que marcam nossa história desde os primeiros processos de colonização até a atualidade.

As inúmeras ditaduras do século passado, a escravidão, as agressões sexuais e as torturas físicas sofridas por povos indígenas, a tortura nos cárceres, os saques aos quais os países colonizados foram e continuam sendo submetidos, a situação precária dos imigrantes nos Estados Unidos e em outros países, os processos de dominação cultural, são temas recorrentes no trabalho dos artistas investigados, temáticas que são abordadas e expostas através e pelo corpo, por narrativas autobiográficas, experiências de vida próprias ou de grupos marginalizados, de minorias, de povos subjugados, vítimas de inúmeras formas de opressão. No contexto dos diferentes trabalhos o corpo é matéria do pensamento, e o pensamento é propulsor e objetivo da obra, propostas que denunciam e anunciam novos caminhos. Podemos ainda ressaltar o grande número de performers mulheres que desenvolvem sua prática artística, educativa e política através da performance.

Dentro do mundo da performance as mulheres têm exercido um papel muito destacado. O imediatismo e o confronto direto com o público permitem que às artistas expressar livremente seu discurso, sem estar submetidas aos padrões culturais tradicionais. O corpo da performer é o suporte da obra; seu corpo se converte na matéria-prima com a qual experimenta, explora, questiona e transforma. O corpo é tanto ferramenta quanto produto; são criadoras e criação artística simultaneamente. Ao tomar elementos da vida cotidiana como material de seu trabalho, exploram sua problemática pessoal, política, econômica e social. Refletem sobre a própria arte, sobre o papel do artista e sobre o produto; analisam seus limites, seus alcances e seus objetivos; questionam a separação entre a arte e a vida; e estabelecem uma complexa relação com o público. Na performance, as artistas se apresentam a si mesmas, é a ação em tempo real; convertem seu corpo em significado e significante, em objeto e sujeito da ação. A performance permite a experiência do momento, do instante, é uma arte onde o imediatismo adquire significado.<sup>46</sup> (ALCÁZAR, 2008, 333)

Em diferentes trabalhos abordados, o corpo da mulher é colocado em evidência, explicitando diversas situações de violência, desigualdade e invisibilidade social. Além de questões como a violência contra a mulher, os papéis militares executados por mulheres no exército e em diferentes guerras atuais são denunciados. Imagens de dominação entre gêneros, de segregação, de abuso de poder, de colonização, sexualidade, direito ao prazer, despenalização do aborto, trabalho doméstico, violência contra as mulheres, são temas

---

<sup>46</sup> “Dentro del mundo del performance las mujeres han jugado un papel muy destacado. La inmediatez y confrontación directa con el público permite a las artistas expresar libremente su discurso, sin estar sometidas a los tradicionales patrones culturales. El cuerpo de la performancera, es el soporte de la obra; su cuerpo se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma. El cuerpo es tanto herramienta como producto; son creadoras y creación artística simultáneamente. Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, exploran su problemática personal, política, económica y social. Reflexionan sobre el arte mismo, sobre el papel del artista y sobre el producto; analizan sus límites, sus alcances y sus objetivos; cuestionan la separación entre el arte y la vida; y establecen una compleja relación con la audiencia. En el performance, las artistas se presentan a sí mismas, es la acción en tiempo real; convierten su cuerpo en significado y significante, en objeto y sujeto de la acción. El performance permite la experiencia del momento, del instante, es un arte donde la inmediatez adquire significado.” (tradução nossa)



recorrentes no trabalho dos artistas abordados, temáticas que são abordadas e expostas através e pelo corpo.

El cuerpo, materia prima con que trabajan, se analiza en su contexto social, como un cuerpo simbólico que expresa problemas relacionados con la identidad, con el género y con la política. Bajo el lema “lo personal es político”, las artistas abordan su problemática personal desde una experiencia autobiográfica e intimista. La ritualidad, la transgresión y las experiencias sensoriales son las vertientes más destacadas de este arte.<sup>47</sup> (ALCÁZAR, 2008, p.331)

É interessante pensar como a maioria dos trabalhos abordados articulam diferentes questões que se sobrepõe e incidem sobre o corpo feminino, de modo que não só evidenciam o corpo de uma mulher qualquer, sem idade, raça, nacionalidade, mas trazem à cena o corpo de mulheres latinas ou imigrantes, marginalizadas ou em situação de vulnerabilidade social. Quando não, no caso da performance de Coco Fusco, o questionamento é feito para essa mesma mulher, que agora é supostamente vencedora, sobre o lugar que pretende ocupar na sociedade, questionando que suposta equiparação e igualdade de gênero seria essa que pretendemos alcançar. Seria então essa nossa ambição, reproduzir o sistema dado e ocupar os postos dos opressores? Ressaltamos a importância de não só descolonizar nossos seres e saberes como também, para a realização de transformações efetivas na sociedade, a importância de descolonizar nossos desejos e sonhos.

---

<sup>47</sup> “O corpo, matéria prima com que trabalham, se analisa em seu contexto social, como um corpo simbólico que expressa problemas relacionados com a identidade, com o gênero e com a política. Sob o tema ‘o pessoal é político’, as artistas abordam sua problemática pessoal desde uma experiência autobiográfica e intimista. A ritualidade, a transgressão e as experiências sensoriais são as vertentes mais destacadas nessa arte.” (tradução nossa)

#### 4 ENSINO DE PERFORMANCE E DECOLONIALIDADE NA AMÉRICA LATINA

Não há prática social mais política que a prática educativa. Com efeito, a educação pode ocultar a realidade da dominação e da alienação ou pode, pelo contrário, denunciá-las, anunciar outros caminhos, convertendo-se assim numa ferramenta emancipatória. O oposto de intervenção é adaptação, é acomodar-se, ou simplesmente adaptar-se a uma realidade sem questioná-la. (FREIRE, 2004, p.34)

É no campo da performance que tenho desenvolvido minha prática enquanto educadora, pesquisadora e artista, e é desse lugar que pretendo falar, onde esses três substantivos se entrecruzam: performance, decolonialidade e educação. Busco compreender a performance como um território fértil para que sujeitos localizados em grupos minoritários possam autobiografar suas experiências de vida, para que vozes não hegemônicas possam ser escutadas, para que as inúmeras formas de violência a que somos acometidos sejam denunciadas, para que sejam ampliados os lugares de compartilhamento de outros conhecimentos, para que a descentralização dos centros de poder se torne possível e para que possamos nos empoderar. A opção por essa abordagem pretende rever a história oficial e as diversas perspectivas reprimidas e, assim, desafiar a suposta hegemonia cultural e sua política de dominação, para que vozes silenciadas e invisibilizadas tomem a cena e passem a ser evidenciadas.

[...] [representam] uma possibilidade de dar voz àqueles que não tiveram esse privilégio por questões de exclusão, discriminação e marginalização dos templos epistêmicos do saber/poder, e a partir dessa voz construir outra visão dos fatos, onde a história dos grupos "invisibilizados" adquire um caráter interpelador diante das macro-narrativas que negam a existência de outras histórias.<sup>48</sup> (CAICEDO apud ALBÁN, 2009, p.456)

Aqui, não somente a performance, como também as práticas formativas em performance, são pensadas como *locus* privilegiado, em que relações coloniais são investigadas e transformadas, apontando para uma 'pedagogia decolonial'. E é nesse sentido, que nos dedicamos a pesquisar as pedagogias da performance no contexto latino-americano, conhecer os manifestos, programas pedagógicos, planos de cursos e oficinas realizados por

---

<sup>48</sup> “[...] [representan] una posibilidad para dar voz a los que no han tenido ese privilegio por cuestiones de exclusión, discriminación y marginalización de los templos epistémicos del saber/poder, y a partir de esa voz construir otra visión de los hechos, donde la historia de los grupos “invisibilizados” adquire un carácter interpelador frente a las macronarrativas que niegan la existencia de otras historias.” (tradução nossa)

performers latino-americanos e, desse modo, investigar a possibilidade de uma pedagogia descolonizadora sendo formada no contexto das práticas educativas em performance na América Latina. Buscamos compreender como ela tem se mostrado uma ferramenta muito potente de empoderamento, de direito a fala e a escuta, de visibilidade das feridas e marcas deixadas pelos processos de colonização que precisam ser reparadas, de auto-representação e questionamento das imagens e estereótipos criados por uma perspectiva branca, eurocentrada, heterossexual e machista.

Não nos deteremos na discussão da possibilidade ou impossibilidade de se ensinar performance, antes optamos por investigar o que está sendo produzido neste campo, o que tem sido realizado e pensado em relação às práticas educativas em performance na América Latina, o que tais práticas possibilitam, permitem, auxiliam no sentido dos nossos processos formativos. Encontramos neste campo um rico território em que os sujeitos possam construir conhecimento coletivamente, experimentar a si próprios, vivenciar e educar a si mesmos, baseado em um cultivo de si, que passa necessariamente pelo corpo de cada ser, que trás como matéria a singularidade de cada um em suas vivências e experiências próprias e únicas.

Valentín Torrens (2007) afirma que ao contrário da convenção que promove o pertencimento grupal aglutinador e coercitivo, a performance cria uma atração individual emancipadora, possibilitando uma experiência de desagregação do sistema simbólico constitutivo de uma cultura, em relação ao seu conjunto de valores, imagens e visões de mundo e à sua função de controle de conduta. Nesse sentido, Eleonora Fabião (2008) aponta os performers como ‘complicadores culturais’. Ao sugerir a performance enquanto programa<sup>49</sup> – entendido como ‘motor de experimentação’ e ‘ativador de experiência’ – a autora identifica uma potência latente de descondicionamento e desconstrução do estabelecido.

Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto “Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor de experimentação” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12). Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma. (FABIÃO, 2008, p.237)

A partir do termo utilizado por Artaud, os autores Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO). Para Deleuze e Guattari (2012) o corpo sem órgãos não é uma noção, um conceito, mas uma prática, um conjunto de práticas realizadas para que se possam desfazer os diferentes estratos: o organismo, a significação e a subjetivação. Os

---

<sup>49</sup> Palavra-conceito criado pela autora, inspirada no texto de Deleuze e Guattari, *Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos*.

autores tratam o CsO como o “ovo pleno”, anterior a qualquer significação ou organização dos órgãos, a matéria intensa, não estratificada. Entendido como “campo de imanência do desejo” ou “plano de consistência do desejo”, o lugar onde o desejo se produz sem necessidade de algo que o complete ou que o declare enquanto falta.

Aos poucos os autores vão esclarecendo que o problema não são os órgãos, mas sim o organismo que nos estratifica, nos limita, nos hierarquiza e nos impossibilita de viver a intensidade da experimentação, livres de utilidades prévias ou finalidades. O organismo é então comparado com o juízo de Deus, que nos ordena a realizar determinados comportamentos, seguindo padrões de normalidade, repetição e aceitação. Segundo o organismo devemos ser previsíveis, não fugir à norma ou desviar da conduta esperada, caso contrário você rapidamente pode ser considerado ‘um vagabundo, ‘um depravado’, ‘um desviante’.

O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p.24)

O desafio, de acordo o autor, seria desorganizar esse corpo, liberar os órgãos para os seus inúmeros possíveis, desfazer os três grandes estratos, o organismo, a significação e a subjetivação. E como desfazê-los? Segundo os autores a experimentação deve substituir a interpretação e os fluxos de intensidade e devires substituírem o mundo do sujeito e seus fantasmas. Criar para si um CsO, em que as intensidades passem, desfazendo as individualidades e encontrando aliados para criar coletivos (que podem ser formados pelos mais diferentes elementos), ousar experimentar radicalmente e não ter medo de desorganizar parece ser um caminho.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre? (DELEUZE; GUATARRI, 2012, p.13)

Desterritorialização, experimentação, desarticulação, desnaturalização, liberação de intensidades e fluxos, são palavras-chave para praticar a construção do CsO e a liberação e desorganização dos órgãos e desejos. Seguimos então na performance tentando encontrar esse caminho em que corpo e pensamento não se separam, em que os diferentes corpos podem investigar-se a partir de suas especificidades e complexidades, de suas possibilidades liberadas a partir desse corpo sem órgãos, dessa reinvenção e reformulação constante de si.

Acrescentamos conjuntamente aos autores que trazemos para dialogar conosco a importância de lermos esses estratos que nos condicionam a partir de uma perspectiva interseccional, que reflete sobre as múltiplas camadas que nos formam e deformam, os binarismos que alimentaram e alimentam a colonização e a colonialidade do poder, do ser, do saber, do imaginário, que nos foram impostos, e que ainda repercutem em nossa carne. Binarismos que como Catherine Walsh (2009) elenca, abrange uma gama enorme de nossa existência.

Assim, as categorias binárias, oriente-ocidente, primitivo-civilizado, irracional-razional, mágico/mítico-científico e tradicional-moderno justificam a superioridade e a inferioridade – razão e não razão, humanização e desumanização (colonialidade do ser) - e pressupõem o eurocentrismo como perspectiva hegemônica (colonialidade do saber) (WALSH, 2009, p. 15)

Bell hooks (2013), no livro ‘Ensinando a transgredir’, aponta alguns aspectos que muito alimentam nossas inquietações das temáticas abordadas. A autora sugere a importância de desaprender o colonialismo, despojar-se do racismo, descobrir conhecimentos subjugados, desvelar os modos de ensinar e aprender que refletem parcialidades, principalmente a supremacia branca e os ambientes aparentemente neutros, questionar tais parcialidades que reforçam os sistemas de dominação e indagar o ato privilegiado de nomear e narrar, e a quem eles pertencem. A teoria se apresenta assim como prática social, e, nesse sentido, é ressaltada a importância do trabalho intelectual, da produção teórica como uma prática social que pode ser libertadora, que pode auxiliar na criação de estratégias de cura, nas práticas de desaprendizagem do sexismo, no desafio da universalização da categoria ‘mulher’ e das imagens criadas sobre os sujeitos que desafiam as categorias binárias, contribuir com que achemos nossa própria voz, criando para isso um ambiente comunitário para a aprendizagem.

#### **4.1 Educação e decolonialidade**

Refletimos aqui sobre a intersecção entre educação e decolonialidade, em como esses dois campos se encontram, se potencializam e se complementam. Enxergamos os processos educativos como ponto fundamental, intrínseco e necessário aos processos de decolonialidade do ser, do saber, do poder, do imaginário; processo que inclui não somente o aprendizado de novos parâmetros, perspectivas, conhecimentos, como também processos de desaprendizagem, de rever uma série de preconceitos, de conceitos, representações, imagens, que desvalorizam seres e culturas, e supervalorizam outras, de desaprender os limites estabelecidos para nosso ser e ação no mundo. Para tanto, precisamos primeiramente tomar

consciência sobre como estão presentes em nossas vidas ensinamentos que foram interiorizados e passados de forma explícita ou a partir de exemplos, meios de comunicação, da organização social de nossas sociedades, da desigualdade de poder e meios socioeconômicos, etc.

Um dos aspectos que precisamos rever são nossas instituições de ensino, como elas defendem e apresentam uma perspectiva, reafirmam certos valores, apesar de se apresentarem como neutras, laicas e democráticas. Enxergar como elas também estão incluídas entre um dos órgãos utilizados no processo de colonização, e que os ensinamentos perpetuados em nossas escolas e outras instituições formais de ensino permanecem gravados em nosso corpo-mente. Assim, como aponta Tadeu Tomás da Silva (1995), não só o que é ensinado e apresentado como matéria a ser apreendida pelos estudantes é o que a escola nos ensina, podemos incluir aí a forma de organização das instituições, de modelação do corpo, de disciplinamento.

Basta examinar as organizações de tempo e espaço, os movimentos, os gestos regulados, os rituais e cerimônias – elementos centrais de qualquer currículo – para compreender a extensão na qual o currículo diz respeito, em grande parte, ao processo de controle físico e corporal. A moldagem dos corpos, seu disciplinamento é não apenas um de seus efeitos mais duradouros e permanentes. Aqueles efeitos cognitivos, que consideramos tão centrais e característicos do currículo podem, há muito, ter se apagado. Suas marcas corporais, com certeza, nos acompanharão até a morte. Como dizia Mauss (1992, p.458), ‘acho que sou capaz de reconhecer uma moça que foi educada num convento’. (SILVA, 1995, p.174)

Além desses aspectos devemos olhar também para o conteúdo explícito de nossos currículos, o que está sendo perpetuado em nossas escolas, no Brasil ou em outros países latino-americanos, em como estão sendo representados os diferentes grupos sociais, quais conhecimentos são mais valorizados e perpetuados, como a história vem sido narrada, a partir de que perspectiva, quem são os heróis, os vencedores e os perdedores da história que nos é passada, o que é ensinado como conhecimento, ciência e o que é rebaixado como folclore, mito, crença, coisa do passado. Aqui citamos Tomás Tadeu da Silva novamente, em sua reflexão em torno de nossos currículos, em relação ao que eles estão propondo, e como devemos investigá-los, interrogá-los.

Fazer perguntas sobre representação é, pois, umas das formas centrais de uma estratégia crítica de análise do currículo. Quais grupos sociais estão representados no conhecimento corporificado no currículo? De que forma eles estão descritos? Quais são as idéias de gênero, de raça, de classe, apresentadas nos diferentes textos curriculares? Quais são os sujeitos da representação contida nos textos curriculares? E quais são objetos? De quais pontos de vista são descritos e representados os diferentes grupos sociais? Quais estratégias são utilizadas para fazer passar as representações como ‘realidade’, ‘verdade’? (SILVA, 1996, p.172)

Partindo dessa compreensão e percepção de como agem sobre nossa formação e compreensão de mundo, conseguimos então mirar para outro tipo de formação, que aponta para outro currículo, para a necessidade de descolonizá-lo, o que incluiria não somente rever os conteúdos explícitos reproduzidos em nossas salas de aula, como também a organização do espaço e do tempo em nossas escolas, a compreensão de educação e de construção de conhecimento, a hierarquia perpetrada entre professores e alunos, a necessidade de ampliação e multiplicação das vozes e perspectivas escutadas, os sentidos do nosso corpo que são desvalorizados, etc..

Trago aqui a imagem da performance *Interditados* (2015), realizada pelos estudantes da 'Escola Estadual Maria José' em parceria com o *Desvio Coletivo*. Tal ação foi realizada após uma oficina de performance e intervenção urbana oferecida pelo coletivo aos estudantes da escola, que estava ocupada. Ocupação que fez parte da mobilização realizada por um grande número de alunos da rede estadual de ensino do estado de São Paulo, que iniciou em função da recusa à reforma do ensino do estado que estava sendo proposta pelo governo, que incluía o fechamento de uma série delas, e que reacendeu a força do movimento estudantil no Brasil. A mobilização em seu decorrer ampliou as pautas iniciais, seguindo com críticas a estrutura de ensino, a organização das escolas, reivindicando mais voz e participação dos estudantes no processo de aprendizagem; momento de grande importância para o empoderamento dos estudantes, de tomada de voz e apropriação do processo de aprendizagem, de demonstração que queriam ser escutados e que existem variadas formas de produção de conhecimento.

Na performance, cerca de 30 estudantes saíram nas ruas de São Paulo em silêncio com livros nas bocas e amarrados com fitas de interdição, imobilizados. Podemos ler a partir da ação o processo de opressão de nosso ensino, de sua forma bancária em que estudantes são obrigados a engolir e decorar o conhecimento passado nos quadros das salas de aulas de maneira passiva, de como não são incluídos no processo de construção das escolas, de como querem também ter voz, e participar mais de todo o processo. Ao final da ação os estudantes rompem as fitas de interdição e demonstram como esse processo de ocupação das escolas se apresentou como momento de muito empoderamento.

Figura 53 - Performance *Interditados*



Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/educacao/2015/12/1715678-imobilizados-e-em-silencio-estudantes-fazem-performance-na-av-paulista.shtml?cmpid=facefolha>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Compreendemos a importância de propostas que possibilitem investigar metodologias, práticas, estratégias que desestabilizem a ordem dominante, e abram espaço para possibilidades distintas, em que os estudantes tenham voz e possam trazer suas experiências, anseios, sonhos, autobiografias, particularidades, para construir conhecimento coletivamente, e não somente recebê-lo de modo passivo. Enxergamos nessas práticas uma grande aproximação do que compreendemos como pedagogias decoloniais, que possibilitam outros modos de ‘ser, estar, pensar, saber, sentir, existir’.

Isso me levou a reler Fanon dando atenção particular à sua própria pedagogia, que, ao mesmo tempo, me levou à ideia de pedagogias decoloniais. Pedagogias entendidas como as metodologias produzidas nos contextos de luta, marginalização, resistência e o que Adolfo Albán chamou de “re-existência”; pedagogias como práticas insurgentes que decifram a modernidade/colonialidade e possibilitam formas muito diferentes de ser, pensar, conhecer, sentir, existir e viver-com.<sup>50</sup> (WALSH, 2013, p. 19)

Ressaltamos a importância de uma prática pedagógica que consiga ver o processo de aprendizagem como um processo de formação ampla, em que os aprendizes sejam vistos de maneira integral, que valorize os diversos sentidos e não somente a visão e a audição, mas que

<sup>50</sup> “Eso me llevó a releer a Fanon poniendo atención particular en su propia pedagogía, lo que, a la vez, me encaminó hacia la idea de pedagogías decoloniales. Pedagogías entendidas como las metodologías producidas en los contextos de lucha, marginalización, resistencia y lo que Adolfo Albán ha llamado “re-existencia”; pedagogías como prácticas insurgentes que agrietan la modernidad/colonialidad y hacen posible maneras muy otras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con.” (tradução nossa)



seja incluído o corpo como um todo, abarcando as histórias, experiências e trajetórias dos diferentes integrantes do processo. Acrescentamos ainda a necessidade de compreensão da descolonização como um processo permanente, que inclui mais aspectos do que imaginamos, que ao começar segue revelando quantas coisas precisamos desaprender para aprender outras tantas. Assim como Catherine Walsh, apontamos a importância de enxergarmos essas diversas maneiras de resistir, de tentar mudar nossas maneiras de agir no mundo, de nos posicionar.

Com este jogo linguístico, tento colocar em evidência que não há um estado nulo de colonialidade, mas posturas, posicionamentos, horizontes e projetos para resistir, transgredir, intervir, in-surgir, criar e influenciar. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que se pode identificar, visualizar e incentivar "lugares" de fora e construções alter-(n)ativas.<sup>51</sup> (WALSH, 2013, p.24/25)

Defendemos que, como educadores, artistas, pesquisadores, seres no mundo, devemos tomar consciência de nossos aspectos ainda coloniais para tentar mudá-los e auxiliar outros sujeitos para que também percebam em si e busquem modificá-los. Apontamos para uma pedagogia decolonial, crítica, contra-hegemônica, comprometida com os grupos minoritários e com a desconstrução de um conhecimento eurocentrado, machista, racista, uma educação que atue em uma perspectiva plural e dialógica. Seguimos refletindo no próximo tópico sobre como as práticas educativas em performance, que estão sendo cada vez mais realizadas, podem contribuir para esta educação que acreditamos ser uma educação mais plena, respeitosa, integral, empoderadora, dialógica e decolonial.

#### 4.2 Performance, educação e decolonialidade

Seguimos refletindo sobre como a performance entrecruza processos de educação e de decolonialidade. Podemos além de pensar os processos de ensino em performance, práticas pedagógicas em cursos, oficinas, mais estritamente, pensar na performance em si como pedagógica e decolonial. Como artistas da performance contribuem para que corpos não-hegemônicos, não binários e minorias se apoderem dos diferentes espaços, tomem voz, tragam suas autobiografias, critiquem e questionem estereótipos, construam conhecimentos para além daqueles apenas racionais, que proponham outros tipos de relações entre os corpos, possibilitem o encontro de formas contrárias a este sistema capitalista, neoliberal e opressor.

---

<sup>51</sup> “Con este juego lingüístico, intento poner en evidencia que no existe un estado nulo de la colonialidad, sino posturas, posicionamientos, horizontes y proyectos de resistir, transgredir, intervenir, in-surgir, crear e incidir. 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.” (tradução nossa)

Concordamos com bell hooks (2005) quando afirma a importância de criarmos espaços para nos encontrarmos, para outro tipo de contato e afeto, para celebrarmos nossos corpos e cuidarmos uns dos outros.

Em uma cultura de dominação e antiintimidade, devemos lutar diariamente por permanecer em contato com nós mesmos e com os nossos corpos, uns com os outros. Especialmente as mulheres negras e os homens negros, já que são nossos corpos os que frequentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração.<sup>52</sup>

Na performance, as divisões binárias como corpo e mente, arte e vida, razão e sentimento, são criticadas e revistas. O corpo integral e nossa presença no mundo surgem como foco da prática performativa, indo contra uma pedagogia que não leva em conta o corpo dos participantes no processo, que se diz neutra, mas que em si supervaloriza um corpo branco, heterossexual, o trabalho mental, a visão e a audição.

O campo autobiográfico na performance possibilita que dialoguemos sobre aspectos que são negligenciados em nossos processos educativos, que tenhamos espaço para falar sobre aspectos individuais, que muitas vezes também são compartilhados e vivenciados por outros integrantes do processo, que possamos criticar padrões e normas que nos são impostos, experimentar de maneira livre com nossos corpos, ensaiar outras maneiras de nos relacionar uns com os outros.

A performance se mostra como uma linguagem privilegiada para ir contra o controle social de nossos corpos, para desconstruir e criticar as formas de representação que nos são impostas e reproduzidas nos mais diversos meios. Sua potência de desconstrução e crítica a esse sistema social, aos valores hegemônicos, é constantemente alvo de censura em nossa sociedade.

Muitos acadêmicos, assim como artistas, ativistas e artistas, reconhecem que a performance é uma forma privilegiada de intervir no mundo. Sabemos que a verdadeira origem do controle social se encontra no controle dos corpos humanos e das artes de reapresentação. Os confrontos políticos e sociais não se limitam à pura força militar, o poder persuasivo, performático e simbólico é muito potente para apoiar ou resistir a sistemas hegemônicos. Desde a época de Platão, e certamente antes, os políticos queriam controlar, censurar e exilar intelectuais, artistas e ativistas.<sup>53</sup> (TAYLOR, 2012, p.168)

<sup>52</sup> Disponível em: <<http://coletivomarias.blogspot.com/search?q=alisando+nosso+cabelo>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

<sup>53</sup> “Muchos académicos, al igual que artistas, activistas y artistas, reconocen que el performance es una forma privilegiada para intervenir en el mundo. Sabemos que el verdadero origen del control social se encuentra en el control de los cuerpos humanos y las artes de re-presentación. Las confrontaciones políticas y sociales no se delimitan a la pura fuerza militar, el poder persuasivo, performático y simbólico es muy potente al apoyar o

Como exemplo citamos a performance *La Bête*, realizada pelo artista Wagner Schwartz, que foi alvo de críticas e denúncias de pedofilia em sua realização no MAM-SP. A performance é inspirada nas esculturas de Lygia Clark, *Os bichos* (1960), que consiste em uma série de esculturas feitas a partir de placas de metal, que devem ser manipuladas pelos espectadores, que as movem através de suas dobradiças, podendo criar diferentes formas. Na performance *La Bête* (2017), Wagner Schwartz se posiciona nu em meio ao público, junto de uma réplica de uma das esculturas de Lygia Clark, e convida-os que manipulem seu corpo, a partir de suas ‘dobradiças’, as articulações de seu corpo, criando uma espécie de escultura viva, performática. A performance virou assunto de censura e crítica ao ter um vídeo viralizado, em que uma criança manipula o corpo do performer nu. Podemos ver como ainda temos muitos tabus no que se refere aos nossos corpos, como o corpo é compreendido sob o aspecto da erotização, e como a performance tem contribuído para desaprendermos essa noção do corpo, esse pudor em relação ao corpo nu, e enxergá-lo com maior naturalidade.

Figura 54 - Wagner Schwartz em *La Bête*



Fonte: <https://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>. Acesso em: 23 mar. 2018.

O caminho proposto aqui aponta para a importância de se apropriar da performance, perceber nela a potência de desconstruir certos tabus relativos a aspectos íntimos, dialogar

---

resistir sistemas hegemônicos. Desde la época de Platón, y sin duda antes, los políticos han querido controlar, censurar y exiliar a los intelectuales, artistas y activistas.” (tradução nossa)

sobre questões que são pessoais, privadas, mas que tornam-se públicas. Assim, fazer uso da liberdade proposta pela performance, dá abertura e nos possibilita criar nossa própria forma de expressar, de provocar novos pensamentos, compreensões e práticas: toda essa dinâmica se efetiva como aspectos pedagógicos muito ricos da performance.

A performance oferece a todo mundo encontrar uma forma de falar, encontrar a sua própria linguagem e expressar-se com todas suas peculiaridades pessoais.

A performance tem o simpático poder de ser honesto no que está fazendo, porque este ‘meio’ ajuda a transformar um ‘problema’ privado em público, onde as pessoas podem encontrar nessa articulação algo conectado a eles, sem exatamente “falar” sobre o assunto.”

(FOJTUCH apud TORRENS, 2007, p. 219)<sup>54</sup>

A performance oferece ferramentas e abertura para que cada sujeito entre em contato consigo, com seu corpo, sentimentos e diferentes sentidos, proporcionando ao público reflexões, interações, sensações que ativam nesses outros corpos percepções que ainda são incomuns em nosso cotidiano e em nossas sociedades. Desse maneira, possibilita ir contra os pudores relativos a certos assuntos, a colonialidade ainda presente em nossos meios de comunicação, em nossa sociedade de um modo geral, em nossa organização social, política e econômica, em nosso ensino, etc., tornando-se um meio muito utilizado no sentido da resistência, do desvelamento, do ressurgimento, da crítica, da ampliação dos lugares de poder e fala, de decolonialidade e recriação de nosso ser.

---

<sup>54</sup> “La performance ofrece a todo el mundo encontrar una forma de hablar, encontrar su propio lenguaje y expresarse con todas sus particularidades personales.

La performance tiene el simpático poder de ser honesto en lo que estás haciendo, porque este ‘medio’ ayuda a transformar un ‘problema’ privado en público, donde otra gente puede encontrar en esta articulación algo conectado con ellos sin exactamente ‘hablar’ sobre eso.” (tradução nossa)

Figura 55 – Performance de estudantes da UFT



Fonte: Acervo próprio

Finalizo aqui com uma fotografia tirada durante a mostra final da disciplina de Performance, ministrada por mim juntamente aos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins - UFT, do campus da cidade de Palmas. Na performance três alunos, dois jogadores e um juiz, jogavam uma partida de tênis, de um lado um homem, branco, com o campo limpo, atira a bola contra a adversária, que está sentada, de olhos vendados, cheia de objetos espalhados pelo campo, um Bebê Conforto, livros, roupas de criança, utensílios domésticos, enquanto isso o juiz apita e marca os pontos. A suposta igualdade de oportunidades é desmascarada, as desigualdades relacionadas a gênero, sexualidade, raça, classe social estão evidentes, a falsa possibilidade igual para todos é problematizada. Enquanto o jogador do sexo masculino em questão encontra-se repleto de facilidades, a jogadora do sexo feminino demonstra as inúmeras dificuldades que se apresentam a ela para jogar o jogo. Este exemplo ao meu ver evidencia a potência da performance de denúncia, de crítica, de dar voz a questões latentes, pessoais, de modo tocante e inspirador.

### 4.3 Pedagogias da performance e decolonialidade na América Latina

Seguimos aqui refletindo e trazendo algumas práticas educativas em performance realizadas na América Latina, que contribuem para pensar a potência dessas propostas em nossos processos de decolonialidade. Encontramos em uma série de artistas o enfoque em questões relativas à raça, gênero, sexualidade, desigualdade social, movimentos políticos e sociais, lutas de minorias, resistências contra-hegemônicas, empoderamento, ampliação das diferentes vozes, multiplicação das formas de conhecimento, todos eles aspectos imprescindíveis para nosso processo de decolonialidade, propostas que possibilitam, através de jogos, exercícios, reflexões, rituais, etc., experimentar com nossos corpos, nossos seres, em liberdade.

Uma das artistas que abordaremos é Lorena Méndez, artista feminista mexicana performer e ativista cultural, docente, co-fundadora do coletivo *La Lleca* (2004), que desenvolve seu trabalho com performance, intervenção, vídeo, realizando projetos com adolescentes, imigrantes, populações em situação de cárcere, transexuais e trabalhadoras sexuais na Cidade do México. A proposta nos aproxima muito do que Catherine Walsh propõe como uma pedagogia decolonial, uma pedagogia que se relaciona diretamente com a realidade sócio-política-histórica de onde nos encontramos inseridos.

Dessa maneira, a pedagogia é entendida além do sistema educativo, do ensino e transmissão do saber, e como processo e prática sóciopolíticos produtivos e transformadores assentados nas realidades, subjetividades, histórias e lutas das pessoas, vividas num mundo regido pela estrutura colonial (WALSH, 2009, p.26)

Lorena Méndez tem formação em artes e educação artística, e iniciou a sua atuação em performance quando estudava em Barcelona, realizando suas ações nas ruas da cidade e abordando temas como relações amorosas, feminicídio e imigração, trazendo sua experiência enquanto estrangeira mexicana, e da comunidade latinoamericana ao qual fazia parte. *La Lleca* foi fundada conjuntamente com Fernando Fuentes, e se compreende enquanto um ‘Projeto coletivo de intervenção artística, acompanhamento e educação radical’. A prática do coletivo se iniciou com adolescentes no *Projeto 64*, desenvolvido em uma escola de um bairro periférico da Cidade do México. Entre as questões abordadas eram trazidos temas como padrões de beleza, racismo, reconhecimento da própria identidade e da realidade local, buscando realizar intervenções no contexto escolar e questionar as formas hegemônicas da educação vigente.

*La Lleca* tem como referências o movimento zapatista, a pedagogia radical e as práticas feministas. O grupo consolidou seu trabalho dentro do sistema carcerário e em centros de reabilitação social, buscando, a partir de uma prática performativa, realizar processos de humanização e desierarquização dos papéis sociais, permitindo momentos de liberdade dentro de um sistema de reclusão. A proposta do coletivo se baseia na busca de que, através de intervenções artísticas, os participantes possam refletir sobre suas problemáticas pessoais e percebê-las dentro de um contexto social mais amplo. Enquanto uma proposta de longa duração *La Lleca* enxerga em sua atuação a possibilidade de que, agindo em um determinado contexto, sejam geradas pequenas transformações nos participantes e nas estruturas socioculturais em que estão inseridos.

O coletivo e a artista propõem retornar à arte em seu sentido de ritual social-comunitário, buscando gerar processos de transformação individuais e coletivos. Em suas práticas educativas se interessam em gerar questionamentos sobre o poder, os papéis de gênero, a identidade, a comunicação, a liberdade, trabalhando com temáticas e práticas referentes à construção de gênero, à comunicação não violenta, à afetividade, ao cuidado, à denúncia contra as violências de gênero, à sororidade, ao empoderamento das mulheres, realizando dessa forma práticas educativas que também se mostram intervenções artístico-sociais.

A proposta educativa do *La Lleca* se baseia em uma ‘Pedagogia radical dos afetos’, que tem a afetividade e o cuidado como elementos fundamentais de suas práticas, uma educação que se dá também como deseducação, que busca conhecer de modo situado, dentro do contexto onde se encontra inserido, partindo da biografia como meio de conhecimento, das histórias de vida e relatos compartilhados pelos participantes. As práticas do coletivo propõem trabalhar de modo cooperativo, seguindo a busca de uma aprendizagem conjunta e não transmitida de modo verticalizado. Para tanto, fazem o uso da performance, bem como de jogos, vídeos, tecnologias digitais, fotografia, narração (oral e escrita), desenho, etc..

Para o coletivo, segundo Lorena Mendéz (2013), a performance surge como uma atividade catalizadora, provocadora, rebelde diante das ações do Estado e das instituições patriarcais e capitalistas de nossa sociedade, sendo um meio para trabalhar na construção de outro mundo possível, dentro das instituições carcerárias, sendo um meio para refletir e desaprender muitas coisas que nos foram impostas. A arte, nesse contexto, surge como ferramenta de transformação social, inserida no contexto de diferentes lutas protagonizadas por minorias sociais e em situações de vulnerabilidade social.



Figura 56 – Material do coletivo *La Lleca*

Fonte: <https://www.tdx.cat/handle/10803/145762>. Acesso em: 23 set. 2017.

Seguimos para a prática de outra artista, chamada Lorena Wolffer, artista e ativista cultural que também é mexicana, que trabalha principalmente com performances e instalações, além de dedicar sua prática ao ensino e elaboração de projetos coletivos. Em seu trabalho questões relativas a estereótipos de gênero, a afirmação dos direitos e da voz das mulheres e de outros corpos não-normativos, a violência e a exploração contra a mulher, aparecem como formas de criar espaços para dar visibilidade a vozes, representações e narrativas marginalizadas. Suas obras carregam uma forte carga de conscientização, reflexão e denúncia.

Em seus trabalhos, de forte cunho político e feminista, questiona as divisões e os papéis socialmente atribuídos a cada gênero, buscando criar espaços para ampliação das vozes das mulheres na sociedade, denunciar situações de violência de gênero, construir redes de apoio para que as mulheres se sintam mais seguras para expressarem suas vozes e estarem presentes nas esferas públicas da sociedade.

A artista possui uma vasta experiência em cursos, oficinas, conferências, disciplinas em performance e arte contemporânea, oferecidas em inúmeros lugares como universidades,



museus, espaços artísticos. A sua carreira é bastante diversificada, envolve exposições e eventos artísticos em muitos lugares e países, incluindo programas de televisão e rádio. Seus projetos incluem ações com diferentes comunidades.

Em sua prática artística e pedagógica busca criar espaços de luta pelos direitos, agência, representatividade e vozes das mulheres e corpos não-normativos e invisibilizados. São assim investigadas as noções e imagens criadas do que é ser mulher, do que é compreendido sobre feminilidade e projetado sobre o corpo feminino, abordando, desse modo, as relações entre gênero e espaços públicos e privados. A relação da mulher na fronteira entre México e Estados Unidos também é um ponto que recebe grande atenção em seus trabalhos.

Em um dos seus projetos nomeado *Evidencias* a artista abre uma convocatória para que as pessoas mandem objetos pessoais que estejam relacionados a situações de violências de gênero, e os expõe de modo anônimo. Nesse trabalho, que é compreendido como uma intervenção cultural participativa, a artista busca não só dar evidência e denunciar as inúmeras situações de violência de gênero que acontecem cotidianamente, bem como incentivar que as pessoas também possam denunciar e tomar voz diante situações semelhantes.

Figura 57 – Convite para o projeto *Evidencias*

INVITAMOS  
a mujeres estudiantes,  
maestras y trabajadoras de la UNAM  
a colaborar en una obra de arte en el MUAC  
donando  
**objetos domésticos**  
que hayan sido empleados para ejercer  
cualquier forma de violencia hacia mujeres  
acompañados por un testimonio anónimo

Los objetos donados y sus respectivos testimonios conformarán la instalación colectiva **Evidencias**, coordinada por Lorena Wolfffer, que se presentará como parte de la exposición "El Jardín de Academias del abril a junio de 2010 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

La intención es evidenciar y denunciar públicamente la violencia de género como un problema social, cultural y político que puede y debe ser sancionado legalmente. Además de revelar la justicia y la "normalidad" con la que se ejerce la violencia hacia las mujeres, la obra también persigue cuestionar los mecanismos legales de denuncia vigentes en el Distrito Federal que requieren de ciertos tipos de evidencias.

- Los objetos pueden ser desde alfileres, encendedores o botellitos de alcohol hasta planchas, almohadas, cuchillos, puñales de tierra, desarmadores, escritas o sillas, por mencionar algunos ejemplos.
- Los testimonios deberán ser breves (máximo media cuartilla) y narrar el episodio de violencia en el que el objeto fue empleado a los ideas, sentimientos o preocupaciones de la donante.
- Las donaciones serán recibidas del miércoles 9 al miércoles 16 de junio de las 12:00 a las 18:00 hrs. en Servicios Educativos del MUAC, en el Centro Cultural Universitario.
- Con la finalidad de proteger a las mujeres que elijan participar, sus donaciones y testimonios serán anónimos.
- Las donadoras y el público del MUAC están invitados a colaborar en el montaje de la obra los días 17 y 18 de junio de 2010 de las 12:00 a las 18:00 horas. Los interesados pueden enviar un correo electrónico a la dirección que aparece abajo o/o presentarse en la Sala 8 del Museo los días del montaje.

Para mayores informes, favor de escribir a [contacto@lorenawolfffer.net](mailto:contacto@lorenawolfffer.net)

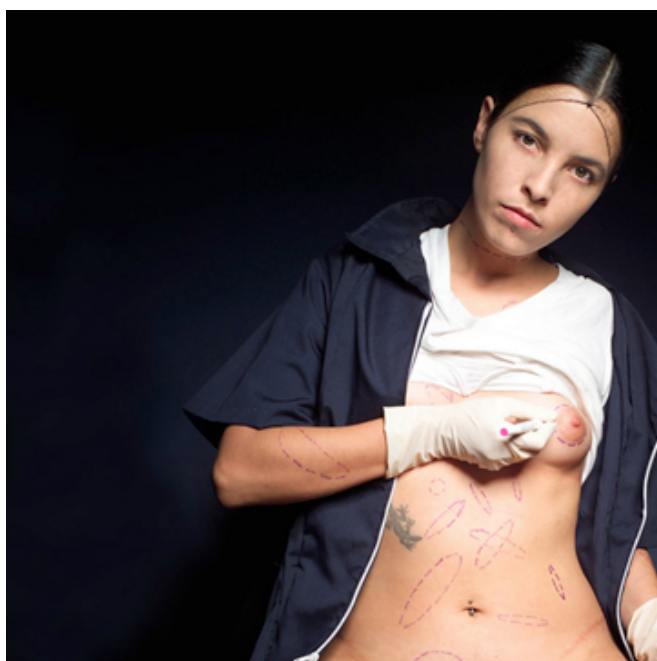
MUAC  
Museo Universitario  
de Arte Contemporáneo

proyecto  
Evidencias  
instalación colectiva  
de testimonios de  
violencia de género

Fonte: [http://www.lorenawolfffer.net/01obra/27evidencias/evidencias\\_frames.html](http://www.lorenawolfffer.net/01obra/27evidencias/evidencias_frames.html)> Acesso em: 15 mar. 2018.

Em suas obras a artista também aborda tais temáticas, como na obra *Mientras Dormiamos (el caso Juárez)* (2002), em que chama atenção para a violência acometida contra mulheres na região de Juárez-México. Lorena transforma seu corpo em um mapa simbólico, nele ela documenta e narra violências sofridas por um enorme número de mulheres, marcando em seu corpo os golpes, cortes, agressões ao qual foram vítimas essas mulheres, denunciando uma situação que muitas vezes acaba sendo silenciada ou até mesmo naturalizada.

Figura 58 – *Mientras Dormiamos* de Lorena Wolffer



Fonte: [http://www.lorenawolffer.net/01obra/11md/md\\_frames.html](http://www.lorenawolffer.net/01obra/11md/md_frames.html). Acesso em: 18 mar. 2018.

Lorena Wolffer, em uma de suas oficinas intitulada *Corazón Seguro*, traz como proposta uma ação entre mulheres. A artista reconhece na performance uma forma de gerar conhecimento a partir dos nossos corpos, de nossa identidade e de nossas experiências, de modo que através da performance possamos trabalhar com quem nós somos, sendo nós mesmas a matéria-prima. Desse modo, a artista acredita que realizar ações, se colocar frente a situações e reagir a elas, possibilita que nos transformemos e também àqueles que estão compartilhando a ação enquanto público.

A artista sugere que quando nos colocamos em ação todos os códigos que estão impregnados em nossos corpos surgem em cena. A forma como nos movemos, falamos ou os nossos gestos são aspectos que comunicam e, inclusive, podem ser trabalhados de modo a questionar e a externalizar nossas críticas e relações conosco, com o outro e com a sociedade que vivemos.

Em suas oficinas a artista enxerga a importância de abriremos espaços para que nós mulheres tenhamos voz, tendo em vista a sociedade patriarcal, misógina, que naturaliza a violência de gênero em que vivemos. A artista defende que, por meio da performance, sejam criados espaços em que podemos dizer quem somos, o que nos passa, o que sentimos e pensamos. Para tanto são criados nas oficinas espaços que são ocupados, para que as integrantes possam anunciar, conversar, falar e ser escutadas, sair da esfera privada e ir para esfera pública. Um aspecto importante ressaltado pela artista é a busca da construção de ambientes horizontais de trabalho, onde todas estejam abertas a aprender, falar e escutar.

Em outra de suas oficinas intitulada *Resistencias Performativas* a artista propõe enxergar as intersecções entre o pessoal e o político, percebendo como tem sido relacionados esses dois campos no cenário da performance contemporânea. Como objetivo geral ela busca examinar, questionar e reescrever os códigos culturais vigentes a partir de nossos corpos, propondo a experiência da oficina como um modo de conhecer e investigar as nossas práticas históricas, sociais e culturais, buscando problematizar nossa relação com o corpo, os padrões e codificações. Além de exercícios físicos, sensoriais e auditivos, elaboração de textos e imagens, apresentação de trabalhos de artistas selecionados, Lorena Wolffer propõe que os participantes desenvolvam suas próprias performances, a partir de suas experiências e do compartilhado durante a oficina.

Seguimos para o trabalho da artista Sara Parnamby (Sara/Elton), brasileira, formada em Performance pela PUC-SP, mestra em Artes pela UERJ e doutora pela mesma instituição. Em seus trabalhos, as questões relativas a corpo, gênero, sexualidade são trazidas como matéria de criação e reflexão. Repensar a relação dos sujeitos com o espaço urbano, a partir dos sentidos do corpo é o mote de uma das oficinas oferecidas pela artista nomeada *Palimpsestos, hecatombes e coabitações: autópsias para acordar as potências de assombrar*. Na chamada da oficina ela deixa clara a intenção de abertura a qualquer público frisando, em especial, o convite para ‘pessoas trans, não binárias, indígenas, negras e de baixa renda’.

Partindo das ruínas e escombros dos processos colonizadores e civilizatórios ao qual estamos mergulhados, a performer propõe refletir nessa oficina sobre questões relativas ao corpo, à moral, à política, ao imaginário, de modo que os participantes possam trazer suas histórias, marcas, cicatrizes, compondo narrativas autobiográficas, reunindo a complexidade de seus seres. São trabalhados na oficina exercícios de teatro, dança e experimentos performáticos, leituras de alguns textos, exibição de vídeos, finalizando a oficina com uma apresentação aberta ao público.

Figura 59 – Material de divulgação da oficina *Performance-guerrilha: Corpos, máquinas de guerra, campos de batalha*



Fonte: <https://www.facebook.com/bemmecuir/photos/oficina-performance-guerrilha:-corpos-m%C3%81quinas/419447178259867/>. Acesso em: 18 fev. 2018.

Em outra oficina intitulada *Performance-guerrilha: Corpos, máquinas de guerra, campos de batalha* a artista sugere ‘pensar o corpo como potência, como máquina de guerra poética frente às opressões diárias do ‘cis-tema branco heterocapitalista’. A performance é abordada como facilitadora de criação de formas de re-existência, de espaços de fortalecimento, de empoderamento para aquelas pessoas que não estão dentro dos padrões vigentes, como estratégia de sobrevivência. São evocadas ‘as presenças das pessoas e coisas desimportantes, das vidas frágeis, dos corpos precários e, por tudo isso, resistentes.’

Trazemos também para reflexão as práticas pedagógicas desenvolvidas pela artista, atriz/performer e ativista mexicana, já citada no terceiro capítulo, Violeta Luna. Como exemplo, apresentamos uma de suas oficinas intitulada *O corpo em ação: Caminhos para uma cartografia pessoal*, em que a artista propõe trabalhar o pessoal, o teatral e o político através de ações, do corpo e da performance. A oficina é realizada a partir da memória pessoal e da identidade dos participantes. A partir do uso do corpo, são trabalhadas imagens que abordam questões como a compreensão individual e social de gênero, sexualidade e raça.

Entre as principais temáticas abordadas durante a oficina podemos citar: Corpo (ficção e não-ficção, presença e força interior, corpo como sujeito / objeto), Espaço (interno e

externo, relações espaciais, a intervenção do espaço público e privado), Tempo (tempo real, tempo ficcional, tempo-ritual), Ação (site-specific, ação-reação, respostas a estímulos reais e imaginários, interação com o público, o acidente criativo). A oficina culmina com uma apresentação pública do material gerado, participação que é opcional para os integrantes.

Em outra de suas oficinas intitulada *Construção do corpo feminino* a artista propõe desenvolver o potencial criativo para uma reconstrução individual e social da identidade feminina. A proposta incide na construção de um espaço para que possamos ter um maior conhecimento do nosso ser (*self*), descobrir a nós mesmas e, em conjunto, ensaiar soluções para problemas pessoais que nos rodeiam e modificar comportamentos autodestrutivos.

A artista propõe que se possa descobrir de maneira lúdica, com uso de técnicas teatrais, o corpo e a voz como instrumento de trabalho para a criação e redefinição do corpo feminino. Os principais eixos temáticos norteadores são sensibilização e confiança, reconstrução da memória autobiográfica, o corpo no espaço (movimento expressivo), o corpo como mapa corporal, a voz, a escrita de textos baseados na história pessoal, jogos de improvisação, socialização e trabalho comunitário.

Santiago Cao, performer argentino, desenvolve seu trabalho principalmente em espaços públicos, investiga como o corpo em performance pode desorganizar os modos e relações dentro dos espaços de poder, utilizando, para tanto, de performances e intervenções urbanas. Em seu trabalho educativo desenvolve oficinas de caráter teórico-vivencial, em que a investigação do corpo em relação com outros corpos e com o espaço que os rodeia são o foco central, buscando maneiras de intervir e modificar os ambientes habitados.

Em seus trabalhos com performances Santiago Cao realiza frequentemente experimentos duracionais, próximos a ritos de passagem, em que há a mudanças de um estado de consciência a outro. Busca, desse modo, gerar uma série de questões e questionamentos sobre os consensos sociais, provocando os espectadores a participar, interagir e se posicionar diante da situação.

Em seus cursos e oficinas o artista ressalta as dimensões práticas e teóricas, além de apresentar o trabalho de outros artistas, principalmente daqueles que buscam outros modos de intervir no espaço público. Os registros fotográficos e vídeos de trabalhos de diferentes artistas de performance e intervenções urbanas são apresentados no intuito de expandir o repertório de possibilidades dos participantes enquanto proponentes de ações. O foco são as experiências práticas dos participantes e as reflexões que surgem a partir delas, recorrendo à

teoria quando dialogável com as inquietações levantadas, cruzando a arte da performance com questionamentos filosóficos e urbanísticos.

O artista descreve uma de suas oficinas como uma “Oficina-Laboratório de pesquisa dos Corpos nos espaços públicos, das normas que neles se ativam, e alguns possíveis modos de desviá-las através da performance, das intervenções urbanas e da filosofia.”<sup>55</sup> As Oficinas-Laboratórios, em sua maioria de caráter teórico-vivencial, são realizadas tanto em espaços fechados quanto em espaços públicos. A base é o Corpo político, que surge enquanto agente que busca desmontar os saberes hegemônicos incorporados cotidianamente. Nesse sentido surge a política dos afetos, entendido como ‘aquilo que nos afeta’ e que tem a capacidade de potencializar ou despotencializar nossa vida. Os espaços públicos são compreendidos em seus dispositivos de controle e gestão dos corpos, mas também enquanto espaços repletos de possibilidades de desvio a esses padrões e normas.

Nesse sentido, o artista busca compreender como a performance pode participar desses desvios, e sugere que ela provoca situações no espaço público que permitem encontros em que os sujeitos podem afetar e ser afetados, ‘transbordar os saberes normalizantes’, expandir os modos de agir. O artista sugere a importância da escuta, de uma escuta sensível, através de todo o corpo, para que assim possam ser criadas outras composições, desviantes às normas vigentes, que possibilitem habitar a cidade de modo mais relacional e menos utilitário.

Coco Fusco, artista já mencionada no terceiro capítulo, é trazida agora também enquanto professora, que além de cursos e oficinas, ministra aulas também em universidades, abordando o tema da performance como enfoque. Em um de seus cursos trás as diversas plataformas que podem ser utilizadas para potencializar os experimentos performáticos realizados, assim as tecnologias de registro e gravação surgem como ferramentas interessantes de trabalho. Entre umas dessas tecnologias a artista propõe a criação de uma emissora de rádio para que os estudantes realizem performances sonoras, ou mesmo possam utilizar o espaço da internet e suas possibilidades de compartilhar vídeos como plataformas para performance.

Neste curso voltado para o universo acadêmico a artista trás diferentes temas como: o que é a performance, as relações interdisciplinares que a compõe, a investigação de espaços para sua apresentação e documentação, as possíveis relações entre sua realização ao vivo e suas diferentes maneiras de registro, a realização de ações em longa duração e a percepção de

---

<sup>55</sup> Disponível em: < <http://santiagocao.metzonimia.com/texto-oficinas> >. Acesso em: 08 dez. 2017.

seu impacto no próprio corpo e ao redor de si, as possibilidades da performance incluir a confecção de um objeto, o trabalho em torno da criação de performances para fotografia. Todas essas temáticas são abordadas de maneira prática e teórica, assim como a partir de exemplos de diferentes artistas relacionados aos assuntos abordados.

Elvira Santamaría (1929-1999) reflete sobre a ressonância da performance no âmbito social, a morte, a dor, o amor são temas que surgem em suas ações. A morte, enquanto um dos temas trabalhados em suas performances, é compreendida como fruto de uma violência sistêmica. Com enfoque na realidade latino-americana ela reflete sobre a *necropolítica*, a política referente à capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. A performance, para a artista, surge como um dos símbolos que a comunidade gera para conceber e interpretar o mundo em que vive, construir laços de identidade e formas de relacionar entre si, forma de renovar, questionar, transformar costumes e convenções.

O tecido social morto é compreendido como a negligência, a apatia crônica, a ignorância e a falta de compromisso e responsabilidade de ser sujeito na sociedade, mesmo diante de tanta violência, injustiça, corrupção, etc., legitimando a desumanização e encarnando-a em nossa vida cotidiana. Resistir a esse processo de desumanização, regenerar esse tecido social, informando-nos, dialogando, debatendo, deixando de consumir violência como entretenimento, abrindo espaços para dialogar sobre essas questões é um ponto fundamental para a artista.

A artista utiliza, em seus trabalhos, objetos do mundo cotidiano, que tomam outra dimensão a partir do momento que passam a fazer parte do ritual, da cerimônia, do extraordinário, trazendo não somente seu significado relacionado com sua função, utilidade, mas também à sua procedência, sua história e a memória emocional ligada a eles. O jogo de desconstrução dos objetos, a partir do diálogo com eles, com suas qualidades físicas, funções, histórias, valores faz parte do trabalho da artista, são criadas, assim, novas relações com eles, vivências poéticas.

Nos diferentes trabalhos de Elvira Santamaría, a relação com os espectadores é constante, aproximação que é realizada de forma espontânea e busca gerar situações nas quais o participante se identifica e se relaciona de maneira própria com a proposta. A artista busca que suas obras vibrem aquilo que seja importante nos contextos, tempos e preocupações das pessoas que encontra, se tornando política ao passo que cria espaços para diálogo, negociação, acompanhamento.

Em seus cursos, a artista aborda questões como presença, tempo e espaço, de modo que os participantes reconheçam sua presença corporal como suporte concreto de sua performance, tomando a si mesmo como ‘mensagem viva’, percebendo o espaço e o tempo necessário para a realização de sua ação. Nesse contexto o real aparece como matéria por meio da qual se pode criar formas poéticas. A artista propõe que se discuta a necessidade da performance, ou arte de ação, nos tempos correntes, enquanto experiências abertas, livres de limites formais, e ressalta a relevância de conhecer trabalhos de outros artistas que podem surgir como referências para melhor compreensão das inúmeras possibilidades. São abordadas também as diversas formas possíveis de documentação, os diferentes meios e seus alcances.

Entre algumas de suas oficinas citamos: *Temporalidades y situaciones rebeldes, Formas y procesos creativos de arte-acción; Taller de arte acción: procesos y obras de longa duración*. Nessas oficinas percebemos algumas questões compartilhadas como temáticas e questões recorrentes, como as diferentes formas de arte-ação, a performance-instalação, os processos, as obras de longa duração, as intervenções entre outras vertentes da arte-ação, tendo sempre o tempo, o espaço e a presença como elementos fundamentais da performance, ou arte-ação. A criação de temporalidades rebeldes, obras situacionais ou eventos poéticos de choque contra o pensamento simplista da realidade humana são colocados como principais objetivos da oficina. A arte-ação/performance é entendida como detonadora de participação ativa do espectador, e propositora de pontos de encontro, espaços de diálogo e debate. Tendo em vista seu caráter efêmero, que reitera a importância do tempo humano e dos valores ético-estéticos que dão forma a nossas relações humanas, com a natureza e com o mundo em geral, as oficinas se propõem como laboratórios de processos práticos da consciência de cada ser sobre a existência humana.

Guillermo Gómez-Peña, performer mexicano, é um dos artistas co-fundadores do *La Pocha Nostra*, coletivo que desenvolve além de suas práticas em performance, uma metodologia de ensino nomeada pelo coletivo como *Método Pocha*, prática educativa que está intrinsecamente relacionada com sua prática artística/performativa e vice-versa. Através de um projeto educativo que se baseia em modelos formativos abertos, experimentais e democráticos, busca-se inventar um mapa mais ‘inclusivo para expressar/falar’, por meio de práticas pedagógicas em performance. O *Método Pocha* é pensado para rebeldes, críticos, experimentais, teóricos, pesquisadores de raça e gênero, híbridos, queers, imigrantes, outsiders, desterritorializados, artistas de performance ou *live art*, cruzadores de fronteiras de



todos os tipos, compreendido como um ‘método vivo para a prática de *performance art* em tempos de crise’.

O coletivo busca criar uma ‘zona desmilitarizada’, uma ‘comunidade temporária’, onde seja possível a realização de convivências utópicas, altamente politizadas, anti-autoritárias, interdisciplinares, multiétnicas, de múltiplas gerações e gêneros. A proposta de estabelecer um lugar livre e seguro para a experimentação, onde as diferenças não são somente aceitas, mas encorajadas, promove uma área onde os envolvidos são convidados a investigar suas questões, limites e idiossincrasias de modo radical.

As propostas metodológicas apresentadas pelo *La Pocha* devem ser adaptadas e repensadas junto ao grupo de participantes e em relação ao lugar específico onde se realizam, respondendo às especificidades culturais do local. Diferentes meios de mídias sociais são utilizados como formas de facilitar esse diálogo, compartilhar relatos, sugestões, textos, referências, imagens, vídeos.

No projeto pedagógico do *La Pocha* o processo, independente de resultar em performances públicas ou não, é valorizado em seu caráter transformador, vivenciado pela comunidade temporária que se propõe a experienciar de modo radical com seus corpos. Nesse espaço as diferenças políticas, raciais, de gênero, estéticas e espirituais são negociadas, possibilitando o encontro entre pessoas de diferentes origens, referências e convicções.

Enquanto desdobramento da prática performática do *La Pocha Nostra*, o *Método Pocha* surge em meados de 1990, a partir da necessidade de aprofundar a investigação em torno de uma metodologia pedagógica condizente com a proposta artística do grupo. O primeiro workshop organizado por Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes – *The Brown Shep Project* (2003) – recebeu grande influência das ideias e estruturas de organização zapatista. O uso da internet, a abordagem e importância dada à política simbólica e às ações performáticas, características de sua prática contestatória, apontaram para uma nova perspectiva de atuação política. Surge o desejo de uma metodologia pedagógica ao mesmo tempo engajada, altamente performativa e também com forte sentido ético. Tornou-se, na época, um espaço onde comunidades chicanas, latinas e árabe/americanas podiam se encontrar e refletir sobre a situação política de então e as perseguições recorrentes ao corpo moreno/mestiço.

Enquanto metodologia eclética, o *Método Pocha* inclui exercícios de performance, rituais e jogos – inventados, emprestados e adaptados de diferentes disciplinas e culturas. No desenvolvimento de sua prática pedagógica, os integrantes do *La Pocha*, se apropriam de

referências de fontes diversas – do teatro experimental (Boal, Grotowski), da dança, do contato improvisação, de performances rituais e das práticas xamânicas. Ao experimentar essas diferentes propostas metodológicas, desenvolveram novos exercícios e realizaram adaptações, criando assim outras versões para as práticas vivenciadas.

Os workshops são ministrados, com maior frequência, por dois ou mais integrantes do *La Pocha*. No *Método Pocha*, as distinções entre instrutor/facilitador e participante buscam ser diluídas, de modo que uma questão muito importante para o grupo é repensar modos de interação entre artista e comunidade, mentor e aprendiz, que não reproduzam relações coloniais. Os integrantes do *La Pocha* ressaltam a importância de que a convocação para os cursos circule em diferentes lugares e comunidades, para que assim o grupo de participantes possa ser o mais interdisciplinar, eclético e rico possível.

Nos cursos e oficinas do *La Pocha* são utilizados artefatos e vestuários que carregam um forte significado pessoal, cultural, político ou espiritual, com os quais é criado o ‘banco pop de arqueologia pessoal’. São incluídos também figurinos, talismãs, itens fetichistas, máscaras, perucas, chapéus, sapatos, peças de roupa ou tecidos, objetos que são utilizados nas criações e procedimentos realizados durante os cursos. Ressaltam a importância de intercalar ação, contemplação e reflexão de modo complementar, pedindo aos participantes que levem o seu próprio diário, material que é utilizado para registrar pensamentos, observações, exercícios e imagens que surjam durante o processo.

O *Método Pocha* não é pensado como processo de criação de trabalhos individuais. Os diferentes jogos e exercícios são feitos em dupla, ou em grupos maiores, sob o princípio de criações coletivas. Assim como nas performances do *La Pocha*, os procedimentos e propostas educativas são realizados em grupos de diferentes tamanhos, propondo que se trabalhe com pessoas escolhidas a partir da diferença, do estranhamento, da curiosidade, pelo desafio e não apenas por afinidade imediata ou identificação.

Os cursos e oficinas são divididos em diferentes momentos, ou sessões como são chamadas, de forma que na primeira sessão são realizados mais os exercícios práticos, físicos e perceptivos que buscam que os participantes possam se reconectar com o próprio corpo, experimentar o ‘modo performativo’, explorar estratégias de colaboração, afiar o senso de performance, exercitar o olhar performativo e estabelecer um vocabulário coletivo em performance. A segunda sessão é mais dedicada a exercícios conceituais e poéticos utilizados no intuito de aprimorar a habilidade analítica e retórica dos participantes e mapear novos territórios temáticos. A terceira sessão inclui exercícios criativos que contribuem para que os

participantes possam desenvolver material original em performance e se engajar em diferentes estratégias de colaboração. Já a quarta sessão descreve as sessões de improviso, a ‘infame Pocha Jam session’, que coloca todos os exercícios anteriores em prática. A quinta e última sessão inclui procedimentos utilizados para a realização de apresentações públicas do material produzido.

Dani D’Emilia é uma performer-pedagoga que nasceu na Itália, filha de um italiano e uma brasileira, que viveu maior parte da sua vida no Brasil. Desenvolveu trabalhos com diversos coletivos de performance como *Living Structures* (Reino Unido), *La Pocha Nostra* (MX / US), *Proyecto Inmiscuir* (ES / MX). A artista tem uma ampla experiência e pesquisa em torno de práticas pedagógicas em performance, e desenvolve suas propostas a partir de seu próprio trabalho artístico, compreendendo-os como ferramenta pedagógica, política e afetiva que proporciona processos de sintonização, co-produção de conhecimento crítico e de imaginação política, através de linguagens que vão além dos âmbitos racionais e discursivos.

A artista busca utilizar em suas práticas pedagógicas em performance o potencial da performance enquanto ‘modo encarnado de encontro’. Combinando performance-pedagogia, ternura radical, transfeminismo e abordagens decoloniais. Desse modo, busca criar e nutrir nas comunidades desde alianças político-afetivas que levem em conta, e não tentem reproduzir, as diferentes formas de violências que nos atravessam. Em suas oficinas busca, a partir do corpo, intensificar nossa capacidade de perceber e conhecer através dos múltiplos sentidos. São abordadas questões como alteridade e identidade, individualidade e coletividade, conflito e confiança.

Os cursos e oficinas oferecidos pela artista variam muito de acordo com o contexto e espaço em que acontecem, podem ser realizados de modo mais compacto e intensivo com duração de duas a três horas, ou até mesmo em formato de programa de residência com duração de duas a três semanas.

Uma de suas propostas de oficinas leva o nome de *Encontros de ‘investigações encarnadas’*: *(des)aprendizagens transfeministas*. Nessa oficina a artista propõe abordar o ‘corpo como receptor e produtor de discursos e práticas político-afetivas’. A performance surge aqui como “uma pedagogia radical de (des)aprendizagem (auto-reflexiva e coletiva), que ajuda a identificar, interromper e subverter normas reguladoras impostas às nossas corpo-subjetividades por distintas estruturas de poder”<sup>56</sup>. Desse modo, Dani D’Emilia reúne performance e transfeminismo em uma síntese compreendida enquanto proposta de um

---

<sup>56</sup> Disponível em: <https://danidemilia.com/2018/06/05/investigacoes-encarnadas-desaprendizagens-transfeministas-ongoing-lisboa> Acesso em: 15 ago. 2017.

feminismo com visão não binária e interseccional da realidade, construída a partir da análise transversal de opressões corporais, raciais, econômicas, sexuais, de gênero, etc.

A busca da oficina é criar um espaço radicalmente terno no qual seja possível compartilhar a partir das complexidades que atravessam os participantes. Os diferentes desejos, vulnerabilidades, dúvidas e contradições surgem como possibilidades de imaginação política, força afetiva e ‘ativismo encarnado’. Tomando o corpo como receptor e produtor de discursos e práticas político-afetivas, Dani D’Emilia sugere algumas questões como pontos de reflexão para o grupo: “O que pode um corpo? Como se relaciona com seu entorno? O que pode ser lido nessas interações? Como modificamos estas mensagens para transformarmos nossas realidades?”<sup>57</sup> É interessante ressaltar o destaque que a artista dá para a importância do cuidado com o próximo.

Figura 60 – Material de divulgação do workshop de Dani D’Emilia



Fonte: <https://danidemilia.com/2018/04/12/workshop-de-performance-art-desaprendizagens-transfeministas/>  
Acesso em: 17 ago. 2017.

Outra proposta de oficina realizada pela artista é nomeada como *Ternura radical contra o sistema patriarcal*. É uma oficina de performance, em que utiliza a “ternura radical

<sup>57</sup> Disponível em: <https://danidemilia.com/2018/04/12/workshop-de-performance-art-desaprendizagens-transfeministas/> Acesso em: 17 ago. 2017.

como ferramenta transfeminista para trabalhar os colonialismos, machismos e outras violências internalizadas em nossos corpos e comunidades”<sup>58</sup>, tomando em conta as diferenças de maneira interseccional (nacionais, raciais, étnicas, de gênero, de sexualidade, de realidades socioeconômicas, profissionais, saúde, etc.).

Aproximo aqui a proposta da artista com o pensamento de Chela Sandoval (2000), que aponta ‘o amor como tecnologia política’. Pensado enquanto modo de reinvenção de solidariedades, de afetos, afetividades e modos de nos relacionar e cuidar, modo de resistência e re-existência diante de um sistema/mundo produtor de violências e ódios.

Isso é o que a chicana/feminista/lésbica Chela Sandoval (2000), em diálogo com Freire e Fanon, se referiu como “o amor reinventado como tecnologia política, como um corpo de saberes, artes, práticas e procedimentos para reformar a si mesmo e a si mesma e, ao mesmo tempo, o mundo”, uma hermenêutica, humanização e pedagogia de amor, existência e vida de-colonial. (WALSH, 2009. p.39)

Ainda nesse sentido, surgem, como questões geradoras de processos na oficina, perguntas, como “Com todo o sofrimento que levamos dentro, como podemos viver e construir juntxs como vizinhxs, amigxs, companheirxs, amantes?”, ‘Como lidar com os conflitos entre nós para tecer redes de afeto e apoio que nos fortaleçam em nossas lutas contra nossos inimigos em comum?’, ‘Quais violências internalizamos e como elas estão envenenando nossas comunidades?’, ‘Como podemos criar maneiras menos violentas de nos unirmos em nossas lutas?’<sup>59</sup>

A busca de promover um espaço de escuta, respeito e diálogo entre corpos e espíritos, para que seja possível ver, respeitar, sentir e trabalhar juntos, trás como temas diferentes formas de opressões sofridas e exercidas como, por exemplo, o patriarcado, o racismo, o machismo, a misoginia, o feminicídio, o transfeminicídio, o assédio e o abuso sexual, a violência doméstica, a xenofobia, a transfobia, a lesbofobia, entre outros. Para alcançar tais objetivos são utilizados exercícios corporais, poéticos e teóricos variados.

Podemos perceber nos variados exemplos citados, uma rica gama de abordagens que se entrecruzam em muitos sentidos, trazendo temas latentes a questões contemporâneas abordadas em discussões e investigações decoloniais. Demonstrando assim como abordagens estéticas, artísticas e pedagógicas, que perpassam a questão dos nossos corpos, de nossas

---

<sup>58</sup> Disponível em: <<https://danidemilia.com/2015/12/28/manifesto-da-ternura-radical-versao-em-portugues/>> Acesso em: 18 ago. 2017.

<sup>59</sup> Disponível em: <<https://danidemilia.com/performance-pedagogy/ternura-radical-contra-el-sistema-patriarcal/>> Acesso em: 19 set. 2017. Tradução própria.

presenças, sentidos múltiplos e sensibilidades, são extremamente importantes e necessárias para um processo real de descolonização. Ainda é possível afirmar que a decolonialidade perpassa uma gama muito extensa de nossa existência, que ela não se restringe a questões de colonialidade de poder, mas também do ser, do saber, do imaginário, dos corpos, das sexualidades, dos desejos, dos afetos, dos gêneros. Desse modo, o termo evidencia que, para conseguir oprimir, explorar, e colonizar outros seres, é necessário subjugar, diminuir, enfraquecer, reduzir todas as potencialidades pertencentes e próprias deste outro.

## CONCLUSÃO

Reconheço na academia um lugar ainda um tanto colonial, repleto de hierarquias, desigualdades e privilégios. E aí nos perguntamos, por que ainda estamos aqui? Dentro de um espaço que ainda nos condiciona em diversos sentidos. Por que estar em uma estrutura que reproduz hierarquias e colonialidades? Reflito, e encontro nos escritos de Anzaldúa uma voz de alento que, como uma companheira, busca, a partir de sua experiência, de sua vivência específica, alimentar outras tantas. E, assim como ela, acredito que estamos aqui para ‘manter vivo o espírito da nossa revolta’, ‘registrar o que os outros apagam’, e para que assim tomemos a voz, e digamos o que temos para dizer.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. (ANZALDÚA, 2000, p.232)

Assim reforçamos a ideia, apontada por bell hooks e por outros autores, da importância de compreensão da relevância da produção teórica como prática social libertadora. Podemos notar nos inúmeros trabalhos abordados a proposição de não separação e hierarquização entre corpo e mente, racional e prático, vida e arte, ensino e aprendizagem, pessoal e político e a denúncia entre a exploração entre norte e sul, opressores e oprimidos, ricos e pobres. A luta segue sendo para que sejam possibilidades para todos e todas desenvolverem seus múltiplos aspectos e potências, de modo que sejam valorizadas as diferenças pela riqueza das visões e perspectivas múltiplas.

Ressaltamos aqui que enxergamos nas propostas artísticas, educativas, teóricas abordadas, uma compreensão de formação, de criação de conhecimento, de convivência baseada no respeito à diferença, na coletividade, na cooperação, no fazer junto, práticas que buscam o afeto, o cuidado, a escuta, o diálogo, a sensibilidade como partes intrínsecas de sua existência, necessárias para buscarmos um mundo mais justo e igualitário, mais múltiplo e colorido, onde a diversidade cromática não se torne um problema.

O quadro que configurou a colonialidade (Quijano, 2001) em suas várias manifestações, de poder, de saber e de ser, foi pintado com uma paleta de cores onde

a diversidade cromática se tornou um problema, teve que ser pintado todo de branco ou pelo menos matizá-lo a todo custo, na epiderme e nas mentalidades.<sup>60</sup> (ALBÁN, 2009, p.445)

Entre as práticas pedagógicas abordadas, encontramos diversos pontos em comum além desses já elencados, como o desenvolvimento de conhecimentos situados, atentos ao contexto onde estão inseridos, que buscam não lidar com o Universal, mas valorizar o particular, o próprio, aquilo que foi vivenciado, as diferentes subjetividades, experiências, histórias de vida como elemento de criação, buscando a auto-representatividade, percebendo essas questões não somente como aspectos pessoais, bem como necessariamente implicados em questões sociais e políticas.

Os grupos abordados buscam trabalhar com movimentos sociais, minorias, pessoas desviantes das normas de conduta vigentes, de sexualidades dissidentes, que se encontram em lugares marginalizados, críticas aos padrões estabelecidos, ao racismo e qualquer tipo de discriminação, que sejam rebeldes, práticas que questionam e denunciam o sistema capitalista, neoliberal, racista, machista, patriarcal, totalitário e colonialista em que vivemos, seus desdobramentos e suas diversas caras. As propostas dos grupos estão ligadas a novas formas de nos relacionar e estar no mundo, o que implica em desaprender para reaprender a como lidar com o outro, com nós mesmos, com a natureza, com o mundo.

De ambas vertentes e – retomando a colocação de Jacqui Alexander – de pedagogias de cruzamento, refiro-me a um trabalho que se dirige a dismantlar as constelações – psíquicas, sociais, epistêmicas, ontológico-existenciais – instaladas pela modernidade e seu lado oculto que é a colonialidade; pedagogias que estimulam novas formas de ação política, insurgência e rebeldia, ao mesmo tempo que constroem alianças, esperanças e visões “outras” de estar na sociedade, dando substância e legitimidade ao sonho ético-político de vencer a realidade injusta (FREIRE, 2004, p. 19), e construir caminhos “outros”.<sup>61</sup>

Existem diferentes frentes em nossa sociedade que desejam e buscam desconstruir a lógica do sistema injusto em que vivemos, abrindo espaço para outras possibilidades, exigindo que possamos nos experimentar, criar novos meios de nos relacionar e estar no mundo, mais livres e respeitosos. Acredito que há muito espaço para essa busca no campo das pedagogias da performance, seus processos de ensino e formação, uma área que acredito que

---

<sup>60</sup> “El cuadro que configuró la colonialidad (Quijano, 2001) en sus diversas manifestaciones, del poder, del saber y del ser, fue pintado con una paleta de colores en donde la diversidad cromática se convirtió en un problema, había que pintarlo todo de blanco o por lo menos matizarlo a toda costa, en la epidermis y en las mentalidades.” (tradução nossa)

<sup>61</sup> WALSH, Catherine. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. 2009, p.38.



ainda será muito investigada, em função de sua potência. Fico feliz em ter encontrado tantas experiências tão ricas, e sigo ciente de que existem tantas outras que não chegaram ao meu alcance. Muitas pessoas estão se unindo para abrir espaço e fortalecer essa inter-relação entre pedagogia, performance, e decolonialidade, tomando ela enquanto ponto que reúne tantas lutas contra o machismo, o totalitarismo, o patriarcalismo, o racismo, os preconceitos de tantas espécies que seguimos enfrentando.

## REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. Contra o adestramento: A performance e outros modos de existência. *ILINX - Revista do LUME*, Campinas, n. 2, 2012.

\_\_\_\_\_. Autor/autores – performance no coletivo ou de como a reencenação da performance é um fator estratégico para sua pedagogia. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.8, 2008.

\_\_\_\_\_. Fora do Mapa, o Mapa – performance na América Latina em dez anotações. *ARS*, São Paulo, v.14, n.27, 2016. [online]

ALCÁZAR, Josefina. *Performance, un arte del yo – autobiografía, cuerpo y identidad*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2014.

ALCÁZAR, Josefina. *Mujeres, cuerpo y performance en América Latina*. In: ARAUJO, Kathya; PRIETO, Mercedes (Org.). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, 2008.

ALCÁZAR, Josefina; FUENTES, Fernando. *Performance y Arte Acción en América Latina*. México: 2005.

AMARAL, Aracy. *Aspectos do não-objetualismo no Brasil*. Medellín, maio 1981.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.8, n.1, p. 229-236, 2000.

ARAUJO, Kathya; PRIETO, Mercedes (Org.). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. Quito: FLACSO, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Editora Conrad do Brasil, 2001.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, 2002.

BUSTAMANTE, Maris. *Non-objective arts in Mexico 1963-83* apud FUSCO, Coco (Org.). *Corpus delecti: performance art of the Americas*. London: New York: Routledge, 1999.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas*. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2011.

\_\_\_\_\_. Refazendo Passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo. *Arte & Ensaio*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, ano 16, n. 18, p. 156-165, jul. 2009.

CANDAU, Vera Maria. *Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença*. *Rev. Bras. Educ.* v.13, n.37, p.45-56, 2008. [online].

CANEVACCI, Massimo. *Comunicação e Informação – Entrevista*. Goiânia, v. 10, n. 2, p. 107-110, jul./dez. 2007.

\_\_\_\_\_. *Fetichismos visuais: corpos eróticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Metrópole Comunicacional*. *Revista USP*, São Paulo, n.63, p. 110-125, set./nov. 2004.

\_\_\_\_\_. *Transculturalidade, interculturalidade e sincretismo*. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 10, v.1, p.137-141, jun. 2009.

CARLSON, Marvin. *Performance, uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CARVAJAL, F.; MESQUITA, A.; VINDEL, J. (Ed.). *Perder la forma humana: una imagen de los años 80 en América Latina* (catálogo). Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

CESAIRE, Aimé. *O discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CLAUDIA, Calirman; CULLEN, Deborah; FUENTES, Elvis; LONGONI, Ana. (Ed.). *Arte no es vida – actions by artists of the Americas 1960-2000*. Nova York: Museu del Barrio, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Liliana. *De que falamos quando falamos de performance?* In: MARTE no. 3, Lisboa: Associação dos Estudantes de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2008.

DE LAURETIS, Teresa. "Tecnologia do gênero". In: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

DIAS, Belidson. *O I/Mundo da Educação em Cultura Visual*. Brasília: Pós-Graduação em Arte da UnB, 2011.

ECHAVARREN, Roberto. *Performance – gênero e transgênero*. Buenos Aires: Eudeba 2000. Acadêmica, Facultad de Artes/Facultad de Ciencias Humanas, Cátedra de Sede Manuel Ancízar, 2009.

FABIÃO, Eleonora. *Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade*. Cartografia do ensino do teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009.

\_\_\_\_\_. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, n. 8, 2008.

\_\_\_\_\_. Programa performativo: o corpo em experiência. *Revista do Lume*. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais, Unicamp, n. 4, dez. 2013.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. In: *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. *Ação cultural para a liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *A importância do ato de ler: em 3 artigos que se completam*. 46. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

FUSCO, Coco (Org.). *Corpus delecti: performance art of the Americas*. London: New York: Routledge, 1999.

GALINDO, María. *A despatriarcar! Feminismo urgente*. Lavaca editora, Buenos Aires, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. LTC. 2008.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo, Perspectiva: 2003.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005.

\_\_\_\_\_. *Ethno-techno: writings on performance, activism, and pedagogy*. New York: Routledge, 2005.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo; SINFUENTES, Roberto. *Exercises for rebel artists: radical performance pedagogy*. New York: Routledge, 2011.

GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter (Org.). *Estéticas decoloniales*. Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GREINER, Christine. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Anna Blume, 2005.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, Coimbra, 2008, p. 115-147.

GUATTARI, Félix; ROLNIK Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 6. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção da presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir*. São Paulo: Martins Fontes. 2013.

JUÁREZ, Antonio; BERLO, Katnira (Ed.). *Fisura – Documentación fotográfica de performance y arte acción*. México: Fonca/Conaculta, 2012.

LEPECKI, Andre. 9 variações sobre coisas e performance. *Revista Urdimento*, n.19, p. 95-101, nov. 2012.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. SP: Cosac & Naif. 2004.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: TEIA: 2002-2012. Belo Horizonte: Teia, 2012.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras*, n. 34, p. 287-324, 2008.

\_\_\_\_\_. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_. Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum. In: HARRIS, Jonathan. *Globalization and Contemporary Art*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2011.

MIGNOLO, Paolo (Ed.). *Ciudadanías en escena – performance y derechos culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección Académica, Facultad de Artes/Facultad de Ciencias Humanas, Cátedra de Sede Manuel Ancizar, 2009.

MOSTAÇO, Edelcio. Conceitos operativos nos estudos da performance. *Revista Sala Preta*, v. 12, n. 2, p. 143-153, 2012.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Pedagogia da performance: do uso poético da palavra na prática educativa. In: *Caderno de resumos*. Rio de Janeiro: ANPED, 2010. v. 1, p. 38-39.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Eduardo (Org.). *A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RÊGO, Isa Sara. Virtualizações contemporâneas do corpo-ciborgue. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA, 2., 2012, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Comitê Interfaces da Dança e Estados do Corpo, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A Construção Multicultural da Igualdade e da Diferença*. Coimbra: Oficina do CES, n. 135, 1999.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo*, ano 11, n. 12, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidades terminais: as transformações na política da pedagogia e na pedagogia da política*. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teoria cultural e Educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Currículo e identidade social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 190-207.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

TAYLOR, Diana. *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

\_\_\_\_\_. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

\_\_\_\_\_. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TORRENS, Valentin. *Pedagogia de la performance: programas de cursos y talleres*. Huesca: Disputación Provincial de Huesca, 2007.

WALSH, Catherine. *Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver*. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43

## Sites

AGRA, Lucio. O que chamamos de performance?. *Conceição/ Conception*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, v. 1, n. 1, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/53>>. Acesso em: 05 out.2016.

\_\_\_\_\_. *Performance: corpo em expansão, novo livro sobre a performance no contemporâneo*. Disponível em: <<http://contemporaryperformance.org/profile/LucioAgra>>. Acesso em: 15 de jan. 2016.

ALONSO, Rodrigo. *Arte de Acción Argentino en el cambio de milenio*. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2007/04/arte-de-accion-argentino-en-el-cambio.html>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

BARRIOS, Méndez; LORENA, Judith. *Dilatando el efímero*. Intervención performativa y pedagógica radical: el caso de Lleca en México. Disponível em: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/145762>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

CORREIA, Verusya. A encenação performática da diferença: o corpo como discurso e seu ativismo sociopolítico. In: COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DAS ARTES, 2007, São Paulo. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/Coloquio/trabalhos.htm>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

EDER, Rita. *Juan Acha: pensar el arte desde América Latina*. Disponível em: <[http://post.at.moma.org/content\\_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina](http://post.at.moma.org/content_items/752-juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina)>. Acesso em: 17 mar. 2017.

FABIÃO, Eleonora. Entrevista concedida a Fábio Freire. Definir Performance é um falso problema. *Diário do Nordeste*, Fortaleza (CE), 9 jul. 2009. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, Entrevista concedida a Arthur Moreau. *O artista da performance é um cronista do seu contexto imediato*. São Paulo (SP), 10 ago. 2012. Disponível em: <<http://idanca.net/o-artista-da-performance-e-um-cronista-do-seu-contexto-imediato/>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

HERNÁNDEZ, Saúl. *Pocha Nostra: pedagogía viva, canibal Charla con Guillermo Gómez Peña*. Disponível em: <<http://jolgriocultural.wordpress.com/entrevistas/>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

FUENTES, Marcela A. *Performance, política e protesto*. Disponível em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politics-and-protest-1>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

GAROIAN, Charles R. Performance Artística como Pedagogia de Resistência. *Revista Aprender*, v. 27, p. 60-65, 2003. Disponível em: <<http://www.esep.pt/aprender/index.php/revistas/105-revista-aprender-n-27>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

GEBHARD, Rebecca. *The Art of Janes Luna – Tree Performances*. Disponível em: <<https://imagesincontactzone.wordpress.com/about/repositioning-native-bodies/rebecca>>. Acesso em: 16 mar. 2017.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Dioramas Vivientes y Agonizantes - El performance como una estrategia de 'antropología inversa'*. Site oficial do La Pocha Nostra. 1999. Disponível em: <[http://www.pochanostra.com/antes/jazz\\_pocha2/mainpages/dioramas.htm](http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/dioramas.htm)>. Acesso em: 01 fev. 2015.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. La Pocha Nostra: un manifiesto em constante proceso de reinvenção. *Revista Ciências Sociais Unisinos*, v.43, n.1, p. 106-108, jan./abr. 2007. Disponível em: <[http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/issue/view/21](http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/issue/view/21)>. Acesso em: 06 jan. 2015.

GRACIA, Silvio de. *En torno a la performance iberoamericana: escena periférica, globalización y nuevas utopías*. Disponível em: <[http://artesescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/254/performance\\_silviodegracia.pdf](http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/254/performance_silviodegracia.pdf)>. Acesso em: 18 out. 2016.

LA POCHA NOSTRA LIVE ARCHIVE. *Performance e pedagogia radical*. Site de registro dos cursos do La Pocha Nostra. Disponível em: <<http://lapochanostralivearchive.tumblr.com/>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

LIMINALITIES – *Um Jornal de Estudos da Performance*. Disponível em: <<http://liminalities.net/9-3/rebelartists-rev.html>> Acesso em: 27 jul. 2015.



MAYER, Mónica. *Relato # 12: La violencia*. Disponível em: <<http://www.pintomiraya.com/redes/visita-al-archivo-de-ex-teresa/item/124-relato-12-la-violencia.html>>. Acesso em: 17 abr. 2017.

MOCA SITES. Site do *Museum of Contemporary Art*. Los Angeles. Arquivo: Guillermo Gómez-Peña. *The Loneliness of the Immigrant*. Disponível em: <<http://sites.moca.org/blacksun/2011/09/27/guillermo-gomez-pena-the-loneliness-of-the-immigrant-19792011>>. Acesso em: 08 fev. 2016.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>> Acesso em: 09 mar. 2018.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.19, n.1, jan./abr. 2011. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000100002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2011000100002&script=sci_arttext)>. Acesso em: 15 ago. 2016.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*. [S.l.]: Núcleo de Estudos da Subjetividade, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2015.

ZERPA, Carlos. *El Performance Art en Venezuela*. Disponível em: <<http://performancelogia.blogspot.com.br/2006/11/el-performance-art-en-venezuela.html>>. Acesso em: 12 abr. 2017

### **Sites e blogs acessados**

ARTE ONLINE. *Taller de Santiago Cao y Feedback de Marcelo Gutman*. Site *Arte Online*. Disponível em: <[http://www.arte-online.net/Agenda/Cursos/Taller\\_de\\_Santiago\\_Cao\\_y\\_Feedback\\_de\\_Marcelo\\_Gutman](http://www.arte-online.net/Agenda/Cursos/Taller_de_Santiago_Cao_y_Feedback_de_Marcelo_Gutman)> Acesso em 16 abril. 2018.

ARTES ESCÉNICAS. Site do *Archivo Virtual Artes Escénicas*. Disponível em: <<http://artescenicass.uclm.es/>> Acesso em 08 jan. 2015.

BIENAL. *Incerteza Viva - Site da 32ª. Bienal*. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>> Acesso 27 mai. 2017.

D’EMILIA, Dani. *Performances & Other Works*. Blog da artista *Dani D’Emilia*. Disponível em: <<http://dani-demilia.blogspot.com.br/>>. Acesso em 05 mar. 2015.

FUSCO, Coco. *Site oficial da artista Coco Fusco*. Disponível em: <<http://cocofusco.com/>> Acesso em: 14 fev.2015.

GRACIA, Silvio De. Site do *Participación – Encuentro Latinoamericano de Performance*. <http://www.encuentrolatinoamericanodeperformancedeparticipacion.com/> Acesso em: 20 jun. 2017

HIDVL. Site do *Instituto Hemisférico de Performance e Política*. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org> Acesso em: 13 jan. 2015.

ICAA. Site do *The International Center for the Arts of the Americas - ICAA*. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org> Acesso em: 04 fev. 2015.

LA POCHA NOSTRA. Site oficial do coletivo *La Pocha Nostra*. Disponível em: <http://www.pochanostra.com/> Acesso em: 22 ago. 2015

LUNA Violeta. Site oficial da artista *Violeta Luna*. Disponível em: <http://www.violetaluna.com/> Acesso em: 08 abr. 2017.

MACUSP. Site do *Museu de Arte Contemporânea da USP*. Disponível em: <http://www.mac.usp.br> Acesso em 22 jun. 2016.

MAYER, Mónica. *El Apacho Estético. La descripción*. Disponível em: <http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/apapacho-estetico> Acesso 21 mai. 2017

MAYER, Mónica. *Pinto mi Raya. Site oficial da artista Mónica Mayer*. Disponível em: <http://www.pintomiraya.com/> Acesso em: 12 abr. 2017.

WOLFFER, Lorena, Site oficial da artista *Lorena Wolffer*. Disponível em: <http://www.lorenawolffer.net> Acesso em: 10 abr. 2017.

YEGUAS DEL APOCALIPSIS. Site oficial do grupo *Yeguas del Apocalipsis*. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl> Acesso em 11 abr. 2017.

ZERPA, Carlos. *Arte no Convencional - Blog do artista Carlos Zerpa*. Disponível em: <http://carloszerpaperformance.blogspot.com.br> Acesso em: 11 mar. 2017.