Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Paola María Marugán Ricart

Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte

Rio de Janeiro
2016

Paola María Marugán Ricart

Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte

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

Orientadora: Profª. Dra. Denise Espírito Santo

Coorientadora: Profª. Dra. Eloisa Brantes Bacellar Mendes

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

R317 Ricart , Paola María Marugán.
Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte / Paola María Marugán Ricart.- 2016.
100 f.: il.

Orientadora: Denise Espírito Santo.
Coorientadora: Eloisa Brantes Bacellar Mendes.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arquivos e arte – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Arte - História – Teses. 4. Corpo como suporte da arte – Teses. 5. Feminismo e arte – Teses. I. Espírito Santo, Denise. II. Mendes, Eloisa Brantes Bacellar. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 069:7

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

_____ _____

Assinatura Data

Paola María Marugán Ricart

Transarquivo: uma escrita revolucionária de relatos da história da arte

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

Aprovada em 22 de novembro de 2016.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Denise Espírito Santo (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Eloisa Brantes Bacellar Mendes (Coorientadora)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof. Dr. Ricardo Rocalw Basbau

Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Angela Aparecida Donini

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa às forças do desejo que mobilizam corpos para inventar mundos.

AGRADECIMENTOS

Os mais sinceros agradecimentos a minha orientadora Denise Espírito Santo pelo acompanhamento durante a pesquisa, pelas conversas instigantes e pela acolhida no Rio de Janeiro. Também quero agradecer Eloisa Brantes pela coorientação neste segundo ano e pelas trocas maravilhosas que tivemos a partir dos diagramas e textos.

O meu agradecimento aos membros da banca: Aldo Vitório (substituindo Denise Espírito Santo), Angela Donini e Ricardo Basbaum pelo interesse em participar. Muito obrigada.

Minha gratidão às pessoas que participaram desta escrita colocando suas vozes, compartilhando experiências, arquivos, tempo, energia e amor. Muito obrigada, Ariel Cheszes, Alex Hamburguer, Cynthia Dorneles, Marco Antonio e Bruno Dias.

Um especial agradecimento para Ariel Cheszes, por abrir sua casa em Buenos Aires com tanto amor, interesse e implicação em nosso projeto e nesta pesquisa.

Agradeço Eleonora Fabião pela leitura do terceiro capítulo da dissertação e pelas maravilhosas aulas de performance, historiografia e arquivo. Suas leituras ampliaram minha compreensão sobre as diferentes questões que envolvem a performance.

Também quero agradecer Pedro Torres e Carol Marim pelas leituras dos textos, pelas correções da língua e trocas lindas, acontecidas no eixo Rio-Barcelona-São Paulo.

Por último, agradecer minha família pelo enorme suporte que me deu na mudança ao Brasil e pelo amor e pela compreensão durante estes dois anos aqui no Rio, e em especial ao meu pai, que passou ao mundo dos invisíveis. Muita saudade.

Gratidão.

Cuando escriban, respiren profundo. Es una artesanía, es un gesto de trabajadora. Y cuando lean lo que escribieron, vuelvan a respirar hasta sentir que hay un ritmo. Los textos tienen que aprender a bailar.

Silvia Rivera Cusicanqui

RESUMO

RICART, Paola María Marugán. *Transarquivo:* uma escrita revolucionária de relatos da história da arte. 2016. 100f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta pesquisa surge de uma série de cruzamentos entre as artes performativas, as relações de poder na historiografia da arte e as políticas da memória. Nas duas últimas décadas, assistimos a uma proliferação de arquivos que respondem à lógica do mercado da arte, na qual tudo aquilo que não é documentado, objetivado e colocado em uma vitrine, não existe. Este furor também atingiu o âmbito das artes performativas, gerando um extenso debate sobre as possibilidades e os limites na exibição destas práticas em contextos museológicos e o modo de realizar um exercício histórico com a própria linguagem das artes cênicas. Transarquivo é um dispositivo de escrita que toma como ponto de partida algumas questões como: o que é um arquivo? Para que arquivar? De que modo é possível nos aproximarmos dos documentos? O que resta além do objeto material? Que estratégias de inventário seriam coerentes com as poéticas corporais?

Palavras-chave: Arquivo. Performance. História. Corpo. Feminismo

ABSTRACT

RICART, Paola María Marugán. *Transarchival:* a revolutionary writing of art history tales. 2016. 100f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This research arises from a series of encounters between performance art, the power relationships inherent in the history of art and the politics of memory. In the last two decades a proliferation of archival practices has occurred in response to the logistics of art practices in the global market, according to which everything that is not documented, objectified and placed in a glass case does not exist. The furor generated by this reached the performing arts, generating a broad debate on the possibilities and limits of these live practices in a gallery/museum context and inspired a rethinking of modes of historiography the filed. Transarchival is a means of writing, which takes as its starting point the following questions: What is an archive? Why do we archive? How do we approach these documents? What remains beyond the material object itself? What inventorial strategies would make sense in the medium of body-poetics?

Keywords: Archive. Performance. History. Body. Feminism.

RESUMEN

RICART, Paola María Marugán. *Transarchivo:* una escrita revolucionaria de relatos de la historia del arte. 2016. 100f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta investigación surge de una serie de cruzamientos entre las artes performativas, las relaciones de poder en la historiografía del arte y las políticas de la memoria. En las dos últimas décadas hemos asistido a una proliferación de archivos que responde a la lógica del mercado del arte, según la cual todo lo que no es documentado, objetualizado y colocado en una vitrina, no existe. Este furor también alcanzó el ámbito de las artes performativas, generando un amplio debate sobre las posibilidades y los límites en la exhibición de estas prácticas en contextos museísticos y el modo de llevar a cabo un ejercicio histórico con el propio lenguaje de las artes escénicas. Transarchivo es un dispositivo de escritura que toma como punto de partida algunas cuestiones tales como: ¿qué es un archivo? ¿Para qué archivar? ¿Cómo aproximarnos a los documentos? ¿Qué queda más allá del objeto material? ¿Qué estrategias de inventario serían coherentes con las poéticas corporales?

Palabras clave: Archivo. Performance. Historia. Cuerpo. Feminismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Diagrama 1-	Derivas de movimentos, coletivos e artistas no século XX no Brasil	19
Diagrama 2 -	História dos movimentos feministas durante o século XX no Brasil	21
Diagrama 3 -	História do movimento feminista negro durante o século XX no Brasil	23
Diagrama 4 -	Mapa de América do Sul, conexões entre o Brasil e a Argentina	25
Figura 1-	Desenho de quadrinhos do Movimento Arte Pornô.....	27
Diagrama 5 -	Márcia X	28
Figura 2 -	Capa da revista Careta. Entrevista movimento Arte Pornô..	32
Figura 3 -	Slide Filme: “Inventário de um feudalismo cultural nordestino” de Jomard Muniz de Brito, 1978.....	34
Diagrama 6 -	Vivencial Diversões	36
Figura 4 -	Membros de Vivencial	38
Figura 5 -	Membros de Vivencial	40
Figura 6 -	Membros de Vivencial	42
Figura 7 –	Matéria de João Silverio Trevisan. Lampião da Esquina	44
Diagrama 7 -	Gang. Arte Pornô	45
Figura 8 -	Caminhada na praia de Ipanema. Arte Pornô. 1982	47
Diagrama 8 -	Batato Barea & Fernando Noy	48
Figura 9 -	Slide Filme: “La Peli de Batato” de Peter Punk e Goyo Anchou, 2011	53
Figura 10 -	Batato Barea recitando o poema “Sombras de conchas” no Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires)	54
Diagrama 9 -	X	56

Figura 11- Lovely Babies 59
Figura 12 - Fábrica Fallus. Márcia X. 1991 60
Figura 13 - Arquivo de Ariel José Cheszes 71
Figura 14 - Carrinho de criança usado em “Transarchivo. Archivos deslocalizados en espacios indefinidos” 74
Figura 15 - Caderno Transarchivo. Buenos Aires, 2016 75
Diagrama 10 - Transarchivo 76
Figura 16 - Laura de Vison 81
Figura 17 - Caderno das aulas de história de Norberto Chucri 84
Diagrama 11- Laura de Vison – Norberto Chucri David 85
Figura 18 - Laura de Vison 88
Figura 19 - Laura de Vison 90

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	**DECONSTRUÇÃO DAS BASES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS DA ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE**	18
1.1	**Diagramando o contexto histórico**	18
1.2	**Estudos de gênero**	29
2	**ESCREVIVENDO ALGUMAS CONEXÕES ENTRE O BRASIL E A ARGENTINA**	34
2.1	**Vivencial Diversiones e Movimento de Arte Pornô**	34
2.2	**Fernando Noy e Batato Barea**	48
2.3	**Márcia X**	56
3	**TRANSARQUIVO: OUTRAS HISTÓRIAS DA HISTÓRIA DA ARTE**	62
3.1	**Performance, arquivo e historiografia**	62
3.2	**Ensaio experimental na cidade de Buenos Aires**	71
3.3	**Transarquivar**	76
4	**CORPOS INDIZÍVEIS: A TRANSEXISTÊNCIA DE LAURA DE VISON**	81
	REFERÊNCIAS	92
	ANEXO – Dossiê: transarchivo. Archivos deslocalizados em espacios indefinidos	97

INTRODUÇÃO

Pensar no começo aqui e agora é ter a sensação de voltar para casa. Existe uma distância física, mas não emocional. De que maneira falar do início no começo desta dissertação? O primeiro gesto foi criar uma série de proposições que me afetaram nos últimos anos, tanto como espectadora quanto curadora[1]. Essa seria a inércia: criar uma linha cronológica. Tal gesto (de negar a linha cronológica) reforça algumas das intenções desta pesquisa, isto é, a rejeição da ideia de perspectiva linear na escrita historiográfica, como princípio norteador, para rastrear os vínculos, os curto-circuitos e as derivas entre o passado e o presente dos relatos deste transarquivo.

"Historia(s)"[2], da coreógrafa Olga de Soto, foi a peça incendiária da minha investigação. Este trabalho nasceu de um convite da instituição Culturgest (Lisboa) para participar de uma homenagem à obra "Le Jeune Homme et la Mort", de Jean Cocteau. A obra estreou no dia 25 de junho de 1946, no teatro dos Campos Elíseos, em Paris.

Em outubro de 2002, Olga escreve no diário de bordo:

> Pienso en las personas que estaban en la sala en 1946, en el público, en aquellos a los que este espectáculo impresionó, marcó. Empiezo a especular con relación a los recuerdos que pueden haber guardado, o que pueden surgir, del argumento, de los personajes, de los bailarines, de la coreografía, del decorado, del vestuario del espectáculo. También pienso en las personas que participaron en su realización. Pienso en el joven y pienso en la muerte. ¿Qué puede quedar de todo esto en la mente de unos y de otros? 1946. Hace casi 57 años, dentro de poco 58. ¿Y a mi qué me queda de un espectáculo cualquiera tomado al azar? ¿Y de un espectáculo que realmente me haya marcado? ¿Qué es el arte llamado "vivo"? ¿En qué trabajo? ¿Por qué? ¿Qué queda de una obra escénica cuando las personas que la han visto y las personas que la han hecho ya no están para acordarse, para hablar de ella, para hacerla vivir en su cabeza y en la de los demás? Algunas líneas en un libro… (DE SOTO; NAVERÁN, 2010, p.127)

---

[1] Os meus trabalhos de curadoria são: exposição de artes visuais e performances "Time Again" (Barcelona, 2012), exposição de artes visuais e performances "I don't believe in You but I believe in Love" (Barcelona, 2013), mostra de performances "Que pensar. Que desear. Que hacer" (Barcelona, 2013), exposição on-line de uma cartografia de performance "re-enactment" (stuffinablank, 2013), ciclo de cinema "Alô alô mundo! Cinemas de invenção na geração 68" (Madri, Barcelona e Valencia, 2015), "Transarchivo. Archivos deslocalizados en espacios indefenidos" (Buenos Aires, 2016).

[2] Assisti a este trabalho no teatro Mercat de les Flors, Barcelona, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yXFruRCYDCM >. Acesso: 1 set. 2016.

Para Olga de Soto, o resultado deste desafio foi criar uma coreografia audiovisual de vozes, gestos e silêncios dos espectadores ainda vivos, que assistiram àquela função de 1946. A encenação no palco apresentava uma tela, uma câmera e uma cadeira. Muito simples. Os depoimentos dos sobreviventes não reconstruíram "Le Jeune Homme et la Mort", certamente. Porém, mostraram a importância da memória enquanto construção intersubjetiva: uma representação do passado construída como conhecimento cultural compartilhado pelas muitas gerações que assistiram à essa peça.

Em "Historia(s)", a memória é processual, efêmera e performativa tanto na encenação quanto no processo de criação. As entrevistas são ações que constroem memória no mesmo momento da enunciação. Essas memórias são afetivas, com diferentes matizes, e performativas, porque recriam um aqui e agora.

As realizações cênicas têm sua origem no encontro entre atuadores e observadores, em um lugar concreto, no qual partilham um lapso de tempo das suas vidas. Na década de 1960, companhias como Living Theatre (Judith Malina e Julian Beck) e Performance Group (Richard Schechner), nos Estados Unidos, ou Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa), no Brasil, experimentaram diversas formas de participação do espectador, uma espécie de partilha sensível ao criarem peças cênicas ritualísticas, em que tanto atores quanto espectadores atingiam diferentes estados de consciência. Mas até que ponto podemos afirmar que os espectadores seriam cosujeitos e, portanto, cocriadores destas peças, ou poderíamos intuir o contrário, ou seja, que estaríamos diante das relações de poder manipuladas por um diretor de cena?

"Historia(s)", no exercício da escrita de um relato histórico, traz à tona várias provocações, tais como: Alguma vez a história da dança foi escrita pelos espectadores? Que história seria essa? Não seria um gesto desierarquizador ainda mais radical do que as iniciativas das vanguardas do século passado? Algumas respostas indicam a necessidade de compreender que as dimensões estética e política são indissociáveis.

Em 2012, inaugurei "Time Again"[3], uma exposição que tinha como objetivo colocar em xeque e empurrar (no sentido metafórico) os limites do espaço expositivo. O projeto expográfico foi pensado a partir de duas ideias: a exposição

[3] Exposição que curei na galeria The Private Space, em Barcelona. Disponível em: <http://www.tea-tron.com/paolamarugan/blog/time-again/>. Acesso: 2 set. 2016.

possível (duas instalações de videoarte) e a (im)possível exposição (um programa de performances). Quais foram esses limites e o que significam essas limitações? Naquele momento, como curadora, eu resolvi focar a arte da performance enquanto prática de natureza efêmera e condenada à desaparição. Na inauguração, a galeria estava quase vazia. Somente apresentei as duas instalações (a exposição possível). Após o programa de performance no dia da inauguração, expus o que chamei os "restos de cena" no espaço da galeria [a (im)possível exposição]. Hoje, entendo esse gesto como uma forma de fortalecer a ideia da desaparição enquanto limitação da prática performática. Os objetos expostos na sala exerciam um efeito retroativo, alimentando poeticamente a ausência de um acontecimento passado que já não existia mais.

Durante os dois meses da exposição "Time Again", realizei várias visitas guiadas para artistas, galeristas e estudantes. Em cada visita, eu recriava cada uma das performances por meio das palavras, percebendo a força da voz (o corpo) frente ao objeto e aos seus efeitos nos espectadores. O relato oral possuía uma potência superior aos restos de cena. A partir daquela percepção, decidi criar um arquivo digital de relatos dos participantes nas performances. Assim, desenhei um convite para enviar às pessoas conhecidas (não necessariamente do âmbito das artes), estimulando a participação no arquivo[4]. O convite pedia para que essas pessoas enviassem as lembranças da experiência vivida nas performances (podiam ser relatos gravados em áudio, escritos, desenhos...). A ideia era recolher expressões vivas que ativaram as vivências daquele momento. Tanto a estratégia expográfica quanto a arquivista não funcionaram, mas me possibilitaram refletir sobre todas estas questões.

Por que considero hoje que as estratégias não deram certo? Como os objetos (os restos de cena) não atingiam o status de "obra de arte" para serem mostrados na galeria, decidi fazer visitas guiadas nas quais contava minha narrativa das performances. Descobri que os espectadores estavam mais interessados na minha fala do que nos objetos. A potência da fala, da teatralidade do relato, do corpo, extrapolou o valor dos restos de cena. Por outro lado, o arquivo digital não teve uma grande repercussão nem participação. Aliás, esse arquivo (falido) digital me levou a pensar em um dispositivo processual e efêmero: o transarquivo.

---

[4] Chegaram vários relatos, que publiquei neste link. Disponível em: <http://www.tea-tron.com/paolamarugan/blog/2013/01/07/archivo-digital-time-again/ >. Acesso: 2 set. 2016.

No mesmo ano de “Time Again”, a Fundação Tàpies (Barcelona) apresentava uma retrospectiva do coreógrafo francês Xavier Le Roy[5]. Esta exposição foi mais uma tentativa de pensar as possibilidades do *White-cube* e o corpo do bailarino enquanto dispositivos de uma escrita de relatos da história da dança europeia. A sala principal da fundação estava vazia. Quando a instituição abria as portas, um grupo de artistas apresentavam (e não representavam) trechos dos diferentes trabalhos de Le Roy[6]. Concomitante à exposição, o coreógrafo francês mostrou os seus trabalhos no teatro Mercat de les Flors[7]. Ambas as mostras deflagraram um intenso debate entre questões como original-cópia, apresentação-representação, corpo-escrita, corpo-memória, corpo-arquivo, estética-política.

Cada vez mais, o discurso – sustentado sobretudo pela lógica do mercado da arte, sobre as limitações das práticas corporais nos museus – era insustentável[8]. Aliás, um ano depois, o centro de arte CaixaForum (Barcelona) me convidou para realizar uma pequena curadoria de performances na exposição “Que pensar. Que desear. Que hacer”, curada por Rosa Martínez (uma curadora da cena internacional)[9]. Uma bailarina (Iris Heitzinger) e uma performer (Cristina Blanco) criaram duas peças para serem apresentadas no espaço expositivo, em diálogo com algumas das obras da exposição. A dificuldade de criar um discurso sobre outro discurso já elaborado e fechado foi enorme. Nem a equipe da instituição nem a curadora me deram as condições para trabalhar os espaços intermediários; desenvolver uma peça nas fissuras da exposição; abrir um diálogo entre o corpo e o objeto e vice-versa. No início, considerei que era uma oportunidade para continuar desenvolvendo os debates sobre as formas de trazer o corpo da artista para o museu. Qual é esse corpo que se apresenta? Que falas o corpo pode provocar? Que fissuras podem se abrir? Que tipo de adaptações são necessárias em relação ao espaço? Que mudanças supõem para a instituição e o público, devido ao fato de ter um horário não expandido no tempo? Infelizmente, o desinteresse pela prática

---

[5] Disponível em: <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1093 >. Acesso: 2 set. 2016.

[6] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PMgeV_AM1XE >. Acesso: 2 set. 2016.

[7] Disponível em: <http://mercatflors.cat >. Acesso: 3 set. 2016.

[8] Insustentável devido à quantidade de artistas e instituições que estão desenvolvendo projetos envolvidos com as práticas performáticas.

[9] Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Rosa-Martinez/4778 >. Acesso: 3 set. 2016.

performática era um fato. Não existe informação nenhuma sobre o projeto. Nem publicaram os textos nem fizeram registros. Viramos as invisíveis no arquivo do CaixaForum[10].

Em 2012, viajei a Madri para assistir ao desaparecido festival Escena Contemporánea[11]. No Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Jérôme Bel apresentou "Cédrix Andrieux"[12], um trabalho em que o coreógrafo dá voz ao bailarino para apresentar o relato da sua experiência pessoal, na companhia de Merce Cunningham, entrelaçando fatos da história da dança. O gesto de empoderamento de um bailarino invisibilizado no corpo de baile não é tão poderoso quanto parece, pois essa possibilidade da fala foi dada pelo coreógrafo. A hierarquia, que parece desmontar a própria voz do bailarino, continua presente, embora menos evidente. Tal questão reconfigura minha empreitada, que agora se focaliza em pesquisar como se inauguram as relações entre o bailarino/performer e a figura da historiadora. Investigar esses entrecruzamentos permitirá pensar o arquivo não apenas como um repositório de documentos e objetos, mas como um ato de experimentação na experiência da escrita historiográfica.

No final do mesmo ano viajei até Veneza para assistir à primeira edição do Venice International Performance Art Week[13]. Foi um encontro que reuniu um grande número de artistas da América Latina, compartilhando práticas, experiências e falas. O resultado desta vivência foi a criação de um arquivo coletivo digital chamado "re-enactment", que curei para a plataforma digital de arte contemporânea stuffinablank[14]. Este arquivo contém uma seleção de artistas e performances da América Latina e Espanha, das décadas de 1960 até 1980. "re-enactment" foi a primeira tentativa de desenvolver uma diagramática na escrita historiográfica, que agora ganha relevância nesta pesquisa de mestrado.

---

[10] Disponível em: <http://www.tea-tron.com/paolamarugan/blog/2013/03/15/que-desear-caixaforum/> <http://www.tea-tron.com/paolamarugan/blog/2013/06/29/cristina-blanco-visita-desguiada-caixaforum/ >. Acesso em: 8 set. 2016.

[11] Nesse mesmo ano, a prefeitura da cidade de Madri acabou com a verba destinada para esse festival e, infelizmente, fechou depois de dez anos de resistência e resiliência.

[12] Disponível em: <https://vimeo.com/24001604 >. Acesso em: 9 set. 2016.

[13] Disponível em: <http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=106&lang=en>. Acesso em: 10 set. 2016.

[14] Disponível em: <http://www.stuffinablank.com/re-enactment/ >. Acesso: 10 set. 2016.

Após este exercício de escrita da memória pessoal, percebo a falência do relato, isto é, o meu arquivo afetivo: os sentimentos, as emoções, as energias, o cansaço, a vitalidade, a frustração, a precariedade, as descobertas, as viagens, as leituras, as festas que acompanharam este percurso. E me pergunto: até que ponto esta introdução é um repositório dos afetos deflagrados por tais experiências? Parece que, enquanto escrevo, é.

1 DECONSTRUÇÃO DAS BASES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS DA ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE

1.1 Diagramando o contexto histórico

Cartografar é viajar.
Néstor Perlongher

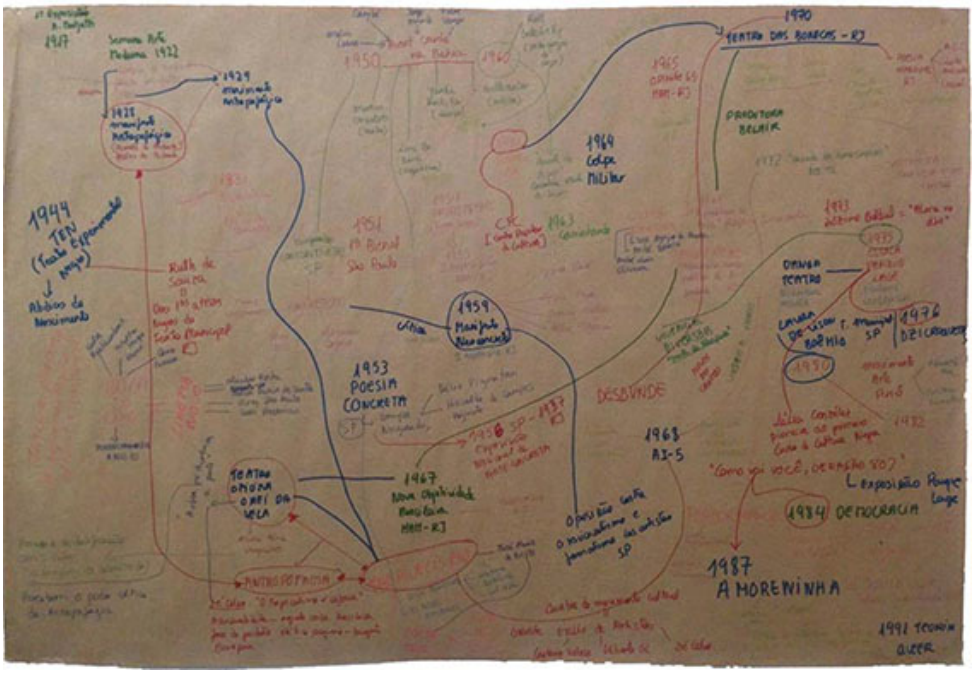
Esta pesquisa surge de uma série de cruzamentos entre as artes performativas, as relações de poder na historiografia da arte e as políticas da memória. Trata-se de uma tentativa de desenvolver uma escrita fragmentária, heterogênea e descontínua de uma seleção de poéticas corporais desenvolvidas na segunda metade do século XX, no Brasil e na Argentina.

O ponto de partida desta investigação tem relação com algumas questões que há tempo geram um grande desconforto no meu trabalho como pesquisadora, curadora e professora: qual é o perfil do sujeito que escreve a história da arte? Quem determina a qualidade da obra, no caso de ser legítimo falar em qualidade? O que é um arquivo e com base em que se conforma um acervo? Quais são as causas das lacunas históricas nos arquivos das nossas instituições?

Uma das primeiras dificuldades que encontrei foi o acesso à informação de algumas das poéticas a serem analisadas aqui. Este fato trouxe à tona uma reflexão sobre as condições dessas falências. Por que não existe um arquivo e, portanto, uma narrativa histórica de uma série de práticas artísticas que aconteceram no final da ditadura e no período de abertura democrática? Por que não existem documentos? Quais são as condições dos materiais existentes?

O presente texto complementa a escrita desenvolvida em uma série de diagramas, nos quais traço algumas derivas de artistas e coletivos que transitaram no contexto artístico brasileiro e argentino da segunda metade do século XX.

Diagrama 1 – Derivas de movimentos, coletivos e artistas no século XX no Brasil



Fonte: A autora, 2015.

Em 1959, um grupo de artistas do Rio de Janeiro publica um manifesto que dará nome a um dos movimentos de ruptura da vanguarda brasileira, o neoconcretismo, conduzido pelo artista e crítico Ferreira Gullar e pelos artistas Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, entre outros.

O neoconcretismo é uma tomada de posição crítica ante o excesso de racionalismo, mecanicismo e formalismo dos artistas concretos de São Paulo. Para Ronaldo Brito, o manifesto delimita uma área de concentração focalizada na defesa de uma arte não figurativa, contra qualquer tendência irracionalista (Surrealista, Dadaísta), a partir de leituras evolucionistas da história da arte e com propostas de integração social.

Este grupo dissidente esforçou-se por quebrar com as categorias tradicionais das belas-artes, resgatando a noção de subjetividade (contra a objetividade defendida pelos artistas concretos) e a sensibilização da obra de arte, isto é, defendiam a dimensão subjetiva e afetiva da obra. Os neoconcretos afirmavam o potencial transformador da arte enquanto instrumento de construção para uma sociedade melhor. A principal referência filosófica foi a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

Será em 1967 que os artistas concretos e neoconcretos se reunirão na exposição “Nova Objetividade Brasileira”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), por iniciativa do artista Hélio Oiticica. Nesta mostra, Oiticica apresentou Tropicália, a “anti-arte experimental” que daria nome ao conhecido movimento Tropicalista.

No Brasil da década de 1970 surgiu um movimento de resistência política concomitante a um experimentalismo cultural e existencial sem precedentes. Esta vanguarda se alimentou das rebeliões em diferentes partes do mundo, que ativaram processos de desidentificação dos modelos dominantes nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas. As forças do desejo e da criação juntaram-se, gerando processos de experimentação vital, cultural e política, a partir de uma quebra radical com o establishment.

De um lado, o Tropicalismo – que tem início no final da década de 1960 –, um movimento influenciado pelos valores da chamada contracultura[15] do norte global, que levou até as últimas consequências um experimentalismo artístico e existencial durante o final da ditadura cívico-militar. De outro, o conhecido Desbunde, momento em que se proclama uma alternativa às vivências repressivas no quotidiano, a partir de uma experimentação corporal com o uso de drogas, com as sexualidades dissidentes e as políticas do prazer. Existia uma grande necessidade de integrar a liberação sexual em uma revolução político-sexual.

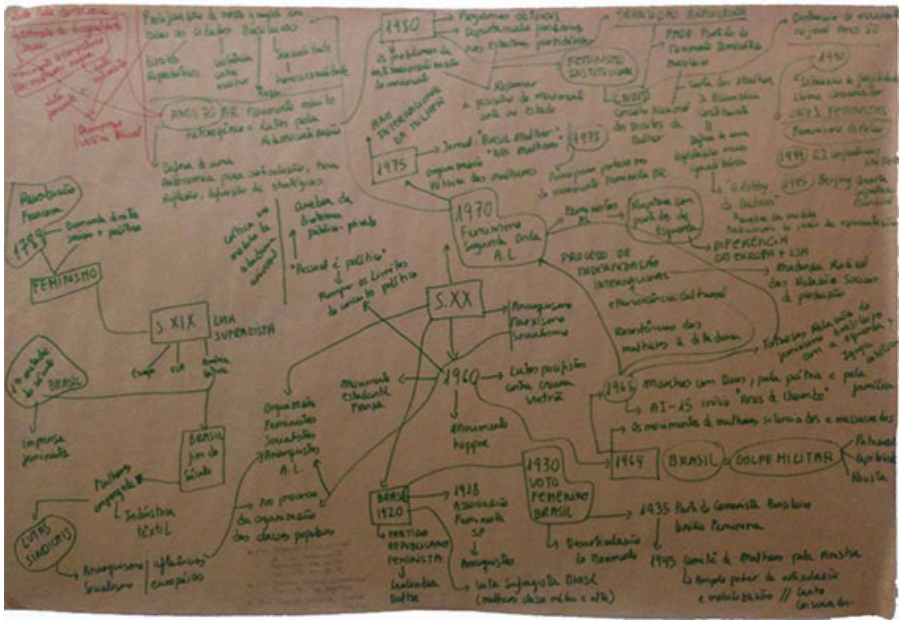
Por estes anos, uma turma de diretores de cinema desenvolveu uma série de poéticas audiovisuais acunhadas como Cinema Marginal. Estes jovens cineastas cultivaram uma nova estética, a partir de uma concepção crítica, livre e experimental da prática audiovisual. Estes artistas (nomeados ironicamente por Glauber Rocha como udigrudis) tomaram uma posição crítica ante os ideais do Cinema Novo, que desenvolvia uma linguagem formal, tradicional e objetiva, conforme o cinema hollywoodiano. “O bandido da luz vermelha” (1968), de Rogério Sganzerla, “Bang-bang” (1970), de Andrea Tonnaci, e “Mangue-bangue” (1971), de Neville D’Almeida, são alguns dos filmes.

Os antecedentes da cena teatral desta década são Teatro Arena e Teatro Oficina, com Augusto Boal e José Celso Martinez Côrrea, ícones da modernidade cênica brasileira. “O Rei da Vela” (1967), do Teatro Oficina, texto escrito na década

[15] Este conceito é problemático, pois, como já disseram Zé Zelso ou Jomard Muniz de Britto, ninguém era contra a cultura e sim contra o conservadorismo cultural que dominava o país.

de 1930 pelo modernista Oswald de Andrade, é a peça que definirá uma nova abordagem na prática teatral, correspondente a uma estética tropicalista. Zé Celso afirmou que uma das funções do teatro é dar passagem a todas as marcas inscritas nos corpos, visando atingir um estado de liberdade conectado com a terra.

Diagrama 2 – História dos movimentos feministas durate o século XX no Brasil



Fonte: A autora, 2015.

Nesta mesma década, o movimento feminista estava reverberando: criam-se grupos de estudos, jornais e até programas feministas na televisão[16]. Este modelo relacional – conforme as revoluções existenciais, sexuais e culturais dos tropicalistas e desbundados – se traduz em estruturas alternativas tais como as comunas de mulheres, cooperativas, botecos, clínicas, livrarias, entre outros, deflagrando uma série de redes cujo intuito é uma transformação radical da sociedade heteropatriarcal. O sujeito político do feminismo criou uma série de práticas discursivas definidas como antiautoritárias, antipatriarcais, anticlassista, antirracista e anticapitalista.

Mil novecentos e setenta e cinco é o ano internacional da mulher. A partir

[16] Os grupos de estudo eram ligados majoritariamente às universidades, conforme o padrão de funcionamento das feministas dos Estados Unidos; em 1975 é criado o jornal Brasil Mulher e em 1976 surge o Nós Mulheres; o feminismo revolucionou os programas femininos de televisão em que as informações e tradições sobre culinária, moda ou filhos foram complementadas com questões sobre sexualidade, anticoncepção e violência doméstica.

daqui, inicia-se um período de organização pública das mulheres, que desembocará na institucionalização das lutas feministas, com a chegada da democracia na década de 1980. Os partidos e as plataformas eleitorais incorporam nos seus programas as demandas das mulheres, criando departamentos femininos nas suas estruturas. Este processo de institucionalização trouxe confrontos dentro do movimento, entre as feministas autônomas e as chamadas estadocêntricas. O perigo destes processos de fagocitose é a virada transformadora dos interesses do movimento nas necessidades das instituições, legitimando como público aquilo que é particular. Consequentemente, os processos sociais são dirigidos para a individualização, desarraigamento e expropriação absoluta da experiência coletiva. (Entrevista Cynthia Dorneles: 4’36-8’00)

Em 1978, funda-se o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação e o Racismo, depois renomeado como Movimento Negro Unificado (MNU). Para Lélia Gonzalez[17], a criação do MNU é “um marco histórico muito importante para nós, na medida em que se constituiu um ponto de convergência para a manifestação, em praça pública, de todo um clima de contestação às práticas racistas, assim como da determinação de levar adiante a Organização política dos negros” (CORRÊA BARBOSA, 2015, p. 61).

[17] Ativista e cofundadora do Movimento Negro Unificado, professora, filósofa e feminista.

Diagrama 3 – História do movimento feminista negro durante o século XX no Brasil

Fonte: A autora, 2015.

No III Encontro Feminista Latino-americano e do Caribe (Bertigoa/SP, 1985), as mulheres negras desmascararam situações de conflito e exclusão nas lutas feministas. Estas fortes críticas foram o impulso para a organização de guetos e encontros nacionais de mulheres negras, nos quais as questões de raça e gênero eram tratadas. A escritora e ativista americana Bell Hooks apontou o seguinte:

> A menudo las feministas blancas actúan como si las mujeres negras no supiesen que existía la opresión sexista hasta que ellas dieron voz al sentimiento feminista. Creen que han proporcionado a las mujeres negras “el” análisis y “el” programa de liberación. No entienden, ni siquiera pueden imaginar, que las mujeres negras, así como otros grupos de mujeres que viven cada día en condiciones opresivas, a menudo adquieren conciencia de la política patriarcal a partir de su experiencia vivida, a medida que desarrollan estrategias de resistencia – incluso aunque ésta no se de forma mantenida u organizada. (HOOKS, 2004, p. 45)

Mil novecentos e oitenta e oito foi o ano do centenário da abolição da escravidão. As comemorações abriram um espaço de visibilidade para reivindicar questões como a sexualidade, o prazer, a violência, as roupas e o cabelo, o alcoolismo, a oralidade e a ancestralidade africana. A luta das mulheres negras brasileiras desenhou diferentes contornos na agenda política feminista e antirracista, enriquecendo os debates com questões tais como a violência racial, as políticas

públicas na área de saúde e a crítica da boa aparência nos mecanismos de seleção no mercado de trabalho.

Suely Carneiro, ativista e cofundadora de Geledés – Instituto da Mulher Negra, sublinha “a necessidade de enegrecer o feminismo no reconhecimento do legado de uma história de lutas interconectadas entre o gênero, a raça e a classe social, assim como também na desconstrução das imagens de autoridade geradas por um sistema patriarcal, branco, heterossexual e elitista” (CARNEIRO, 2011).

No final da década de 1960, quando o Brasil estava testemunhando um grande exílio de artistas, ativistas e intelectuais – após a proclamação do AI-5, em dezembro de 1968 –, na Argentina, um grupo de homossexuais começou a realizar encontros regulares, surgindo, assim, a primeira tentativa de organização homossexual: o Grupo Nuestro Mundo. Aliás, não será até 1971 que se consolidará o Frente de Liberación Homosexual (FLH). O escritor e ativista argentino Néstor Perlongher será um dos fundadores e líderes do grupo.

O FLH acentuou que uma autêntica revolução não seria possível sem alterar as formas de disciplinamento corporal capitalista. A subversão do corpo – enquanto lugar de inscrição ideológica e regulação social – seria a condição necessária da revolução e as práticas sexuais libertárias proporiam um espaço de experimentação e transformação social. Isto é, o sexo devia ser a continuação da política por outros meios, como afirmou Leila Míccolis.

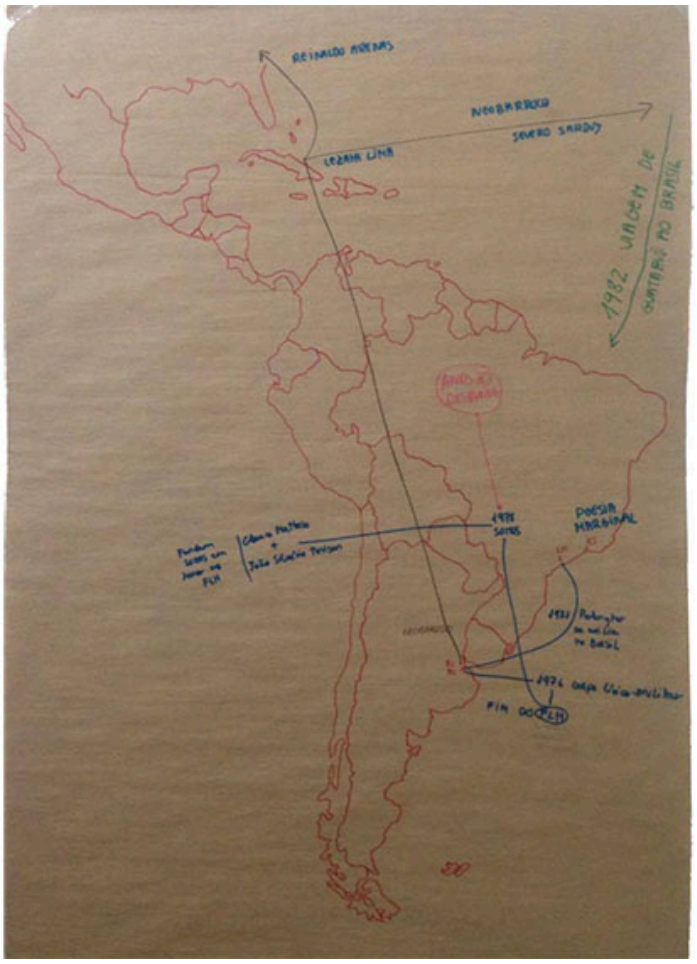
Considero relevante destacar a crise na militância dos partidos de esquerda destes anos. O Homem Novo Socialista, que proclamou o Che Guevara, é um macho forte, movido por uma ética individual, cujos alicerces são a solidariedade e o bem comum, sem precisar de incentivos materiais. Esse homem novo é heterossexual e de preferência branco. A crise surge pelo fato de submeter a subjetividade às conveniências do coletivo, isto é, à luta de classes. “O sacrifício do sujeito à causa social, objetiva, é conhecida: é a mesma lógica do capitalismo, contrária ao conceito de felicidade da sociedade sem classes. E é também, segundo o FLH, a lógica do machismo” (PALMEIRO, 2011, p. 33)[18].

Concomitante às novas gramáticas, que estavam reverberando nas lutas políticas, o FLH apontou para a necessidade de politizar o corpo como arma revolucionária. A proposta política e erótica de Néstor Perlongher era subversiva, no

[18] Como asseverou Fidel Castro: “¡Dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada!”.

sentido de orientar os objetivos revolucionários para o presente. A revolução era agora e começava no próprio corpo.

Diagrama 4 – Mapa de América do Sul, conexões entre o Brasil e a Argentina



Fonte: A autora, 2015.

Pedro Lemebel, no Manifiesto Hablo por mi diferencia, disse assim:

> No soy Pasolini pidiendo explicaciones, no soy Ginsberg
> Expulsado de Cuba
> No soy una marica disfrazado de poeta,
> No necesito disfraz
> Aquí está mi cara, hablo por mi diferencia (…)
> Pero no me hable del proletariado
> Porque ser pobre y maricón es peor
> Hay que ser muy ácido para soportarlo.
> Es darle un rodeo a los machitos de la esquina
> Es un padre que te odia porque al hijo se le dobla la patita (…)
> Como la dictadura, peor que la dictadura
> Porque la dictadura pasa y viene la democracia
> Y detrasito el socialismo, ¿Y entonces?
> ¿Qué harán con nosotros compañero?
> ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos con destino a un sidario cubano?

(2005 apud LEMEBEL; LEONELLI, 2014, p. 43)

Com o golpe cívico-militar em 1976, dissolve-se o FLH. Vários anos após o golpe, Perlongher viajou até o Brasil para cursar uma pós-graduação na Universidade de Campinas. Tanto na dissertação de mestrado, “O negócio do michê. Prostituição viril em São Paulo”, quanto no texto, “O que é AIDS”, estabelece uma articulação dialética entre teoria e praxe política, como intervenção concreta em um campo de debate ideológico. Para Perlongher, a figura da bicha louca age como resistência contracultural frente ao machismo da sociedade. Esse devir mulher do homem que é a bicha desestabiliza a normatividade tanto hétero quanto homossexual. Esta figura coloca em xeque os tratados de higiene e as boas maneiras sobre o corpo da sociedade capitalista.

Uma vez que chega a São Paulo, Perlongher inicia os primeiros contatos com os escritores Silvério Trevisan e Glauco Mattoso, quem fundaram o grupo SOMOS em 1978. A fundação de SOMOS inscreve-se em um processo maior de agitação e mobilização política das minorias.

SOMOS era organizado em subgrupos. A tomada de decisões ocorria por consenso unânime e não por votação, para evitar construir uma maioria dominadora de uma minoria. O grupo foi construído com base em redes afetivas em que o quotidiano era o político. Segundo Palmeiro, “as políticas da identidade propunham naquele momento combinar a experiência comunitária e as necessidades individuais (daí a importância da política de ‘se assumir’) visando evitar a institucionalização e despolitização da identidade” (PALMEIRO, 2011, p. 109). Contudo, vários conflitos em torno de relações entre homens homossexuais, mulheres feministas lésbicas, homens homossexuais negros[19] supõem a quebra de SOMOS e o início de um processo de guetização, que tem como resultado uma subcultura homossexual completamente identitária e padronizada.

Em 1982, Suely Rolnik convida Félix Guattari para realizar uma viagem por diferentes regiões do Brasil, em que se geram intensos debates e discussões sobre política, clínica, luta de classes, subjetividade e desejo, Estado, partidos e sindicatos, a importância de articular as lutas em uma escala maior, a falocracia nas relações conjugais burguesas, o feminismo, assim como também sobre a

[19] A partir destes conflitos, formam-se grupos como o GALF (Grupo de Ação Lésbico Feminista), liderado por Leila Míccolis, e o Adé Dudú, na Bahia. Este último só tinha membros gays afrodescendentes.

necessidade de inventar modos de articular os movimentos além das formas tradicionais de estado-partido-sindicato. Desta viagem surgiu a publicação “Micropolíticas. Cartografia do desejo” (1986), que virará uma referência fundamental para as lutas minoritárias e o experimentalismo artístico das duas décadas posteriores.

Figura 1 – Desenho de quadrinhos do Movimento Arte Pornô

Fonte: Museu do Arte do Rio de Janeiro, 2014.

Nesta viagem, Guattari pesquisa os movimentos minoritários na transição brasileira, interessando-se mais na vitalidade e na força do que acontecia na política do desejo, da subjetividade e da relação com o outro, do que na dimensão macropolítica. O psicanalista francês propõe uma leitura dos fenômenos sociais, a partir da compreensão do desejo, enquanto força de transformação política no âmbito da micropolítica.

Uma nova maneira de ser e estar no mundo estava acontecendo, por meio de um processo de politização do quotidiano, conforme a uma compreensão do corpo como espaço principal de luta e resistência. “A problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos” (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 42).

Esta revolução molecular surgiu no governo da abertura de João Baptista Figueiredo (1979-1985), que conta com o apoio dos grandes grupos capitalistas brasileiros. Neste período há uma emergência de novos agentes políticos: por um lado, uma série de lutas minoritárias que rejeitam os esquemas marxistas da luta de

classes e por outro, uma nova esquerda, representada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), cujo líder, Luiz Inácio Lula da Silva, atingirá a presidência do país na entrada do século XXI. O PT foi o primeiro partido de esquerda a articular-se junto aos movimentos minoritários.

Aliás, com as primeiras eleições (1983), iniciou-se um processo de burocratização dessa revolução molecular – que não apenas atingiu o Brasil, mas a escala mundial –, produzindo um vazamento das lutas minoritárias, que trouxe uma nova reterritorialização dos corpos e das práticas.

A Bienal de Veneza de 1980 confirmou uma virada conservadora de volta à pintura, rearranjando o circuito artístico em decorrência do emergente capitalismo cognitivo global. No caso brasileiro, a exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola AV – Parque Lage (1984), inscreve-se em um circuito mercantil emergente, que tem como resultado um processo de apagamento das artistas experimentais dentro do circuito. Na frente da falência de todas as instituições, o mercado adotou um comportamento ditatorial impondo os caminhos que definirão o que é arte do que não é. Segundo Ricardo Basbaum, “não havia uma política nacional de arte, mas artistas manipulados pelo mercado” (2009). (Entrevista Alex Hamburguer: 20’05-24’02)

Diagrama 5 – Márcia X

Fonte: A autora, 2016.

Esta escrita diagramática possibilita vários níveis de leitura, a partir da criação

de múltiplas relações entre os fatos históricos, não escravizados à coordenada temporal. O método permite compreender o complexo quadro de percursos, contágios, encontros, curto-circuitos, fluxos, derivas e desvios nos relatos históricos, valorizando os fatores locais e quebrando os eixos tradicionais centro-margem e subordinante-subalterno.

O diagrama permite conhecer de que maneira os fenômenos antagônicos não são apenas gestos que se antagonizam, mas antes processos de subjetivação alternativos. Os diagramas são mapas dos fluxos dos territórios, os quais exibem as ideias-devir submetidas ao tensionamento de sua constante atualização (BREA, 2006).

Tatiana Roque, em “Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias”, aponta sobre o processo diagramático de Gilles Deleuze e Felix Guattari[20]:

> O diagrama serve para pensar um regime de signos que instaura um novo modo de conceber a repartição entre conteúdo e expressão, entre significado e significante, para além das palavras que são da ordem da linguagem verbal. (...) O diagrama é um modo de analisar os agenciamentos sem que seja necessário partir de algo já constituído (...) O diagrama estabelece conexões mas não com o objetivo de representar algo real, ele constitui um real porvir (ROQUE, 2015, p. 84).

Por conseguinte, este sistema atenta uma lógica das relações não mediada pela noção tradicional de causalidade. Seus desenhos são ensaios coreográficos, que combinam linhas e palavras, na criação de uma dança livre sem princípio nem fim. O gesto desierarquizador do diagrama permite improvisar arquiteturas moldáveis dos relatos históricos para desenvolver um exercício historiográfico experimental e experiencial.

1.2 **Estudos de gênero**

Com o surgimento da crítica institucional nas décadas de 1960 e 1970, inaugura-se uma revisão da história da arte, cuja narrativa exclui sistematicamente

[20] GUATTARI, F.; DELEUZE, G. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, vol. 5, 1997.

as mulheres artistas. A crítica feminista, como modelo de crítica cultural, desenvolveu várias linhas de análise, que configuram uma revisão do conceito de subjetividade, a teoria do discurso, o regime de visualidade, a sexualidade e o corpo. Seriam Nelly Richard, Laura Mulvey, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Teresa de Lauretis e Griselda Pollock algumas autoras de referência nessa linha de pensamento.

A sexopolítica, enquanto discurso sobre o sexo e as tecnologias de normatização das identidades sexuais, é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo (PRECIADO, 2014). A escrita não foge disso. Portanto, uma questão fundamental é analisar de que modo o poder, que se pratica sobre o exercício da escrita e do arquivo, produziu um discurso “verdadeiro” sobre a história da arte?

Apelar a uma historiografia crítica da arte, como exercício de rebeldia contra o poder do sistema de representação falocêntrico, não consiste apenas na incorporação dos conteúdos marginalizados e esquecidos nos relatos historiográficos, mas, e principalmente, em um exercício que coloque em xeque as lógicas de poder-saber que legitimam tais relatos.

Deste modo, não se trata de incluir os nomes das mulheres artistas na história da arte, para preencher as ausências e corrigir os esquecimentos. A recuperação de nomes é insuficiente, a acaba por supor uma desarticulação dos discursos e das práticas. Escrever um capítulo ressaltando as ausências não contribui para colocar em xeque a hierarquia de valores em que se sustenta o discurso histórico tradicional.

Trata-se, contudo, de descortinar os pontos de vista parciais, que abafam as pretensões de universalidade dos discursos heteronormativos e defrontar a voz da autoridade levantando questões tais como: quem determina a qualidade da obra? Em que valores se sustenta o juízo estético dominante? De onde provêm tais valores e em que experiências vitais se sustentam? Seriam estes os únicos válidos?

Para isso, proponho desapreender o apreendido a partir de uma articulação de debates polifônicos, que desloquem o monólogo habitual das epistemologias patriarcais pela invenção de outras linguagens que apaguem os traços da autoridade. E desta forma, criar um dispositivo de escrita revolucionária que examine como a história da arte tem contribuído para forjar uma determinada construção da diferença sexual.

A crítica feminista acompanhou as transformações sociais, misturando política e poética e transbordando as categorias de identidade e diferença. A identidade tem um papel fundamental na formação dos movimentos sociais contemporâneos. Estes grupos tomaram como ponto de partida uma recuperação positiva da diferença, visando reconstruir as imagens negativas dos discursos vigentes. Essa foi a maneira de encontrar outras pessoas, compartilhar problemas comuns, estabelecer redes e se identificar com um grupo oprimido e excluído.

No entanto, a questão da identidade é mais complexa. Segundo Foucault, a identidade é um sistema de regulação e controle das subjetividades, de modo que os indivíduos respondem conforme padrões de poder preestabelecidos. Este sistema de construção binário (homem-mulher, heterossexual-homossexual, branca-negra) age como "contrabando ideológico"[21] em detrimento da escolha dos grupos minoritários, isto é, em prejuízo da criação de subjetividades distintas e múltiplas. Tal sistema não é apenas sustentado pela economia, mas pela produção de um modelo de subjetividade comum. Esse sujeito não é um dado natural, porém é o resultado de uma produção social, industrial e maquínico (GUATTARI; ROLNIK, 2006).

Portanto, em vez de cercar as diferenças em paradigmas estancos, a crítica feminista sublinha as fissuras, os intervalos (os entre) para experimentar e produzir modos de subjetividade alternativos.

Os feminismos abrangem o plural multidiferenciado do conjunto de identidades e diferenças que perpassam a simples oposição sexual (RICHARD, 2009). Nelly Richard propõe usar o gênero não apenas para reafirmar uma propriedade da diferença sexual, mas antes como potência impulsionadora do território subjetivo, para movimentar-se criativamente entre o centro e as margens.

Seria um ensaio para testar a tensão do limite entre o fato de estar "dentro" ou "fora". O exercício consistiria em abrir linhas de fuga para pluralizar cada subjetividade, impedindo o encerramento de uma identidade fechada e conclusa.

Por outro lado, outra das críticas responde à necessidade de desnaturalizar o corpo, como lugar privilegiado da experiência das mulheres do feminismo essencialista. Na década de 1980, o feminismo teórico refutou a naturalização do corpo, demonstrando que todo corpo original é correlativo à topologia binária de gênero. Neste sentido, os signos "mulher" e "homem" são construções discursivas

---

[21] Conceito apropriado de PERLONGHER, N. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992. Buenos Aires: Colihue S.R.L., 1997.

que a linguagem da cultura projeta no próprio corpo.

O feminismo teórico soube descortinar a falsa aparência do masculino e feminino enquanto verdades naturais. Porém, continua sendo uma tarefa urgente refutar a metafísica de uma identidade originária, para a desconstrução das maquinações do discurso, e não confundir o que é natureza do que é significação.

Figura 2 – Capa da revista Careta. Entrevista Movimento Arte Pornô

Fonte: Museu do Rio de Janeiro, 2014.

De acordo com isto, a crítica feminista supõe a criação de um contexto epistemológico idôneo para o desenvolvimento desta pesquisa. Múltiplas leituras feministas, em favor de um conhecimento subjetivo, apaixonado e baseado na experiência, me inspiraram a realizar esta investigação. Perante as promessas da objetividade acadêmica e científica apelo ao questionamento dos regimes de visualidade hegemônicos, trazendo à tona algumas questões básicas tais como: de que maneira olhar? De onde olhar? Quem limita a visão? Como atingir mais de um único ponto de vista? Quem interpreta o campo visual? É possível desenvolver outros poderes sensoriais além da visão?

A objetividade feminista, enquanto epistemologia da localização, não consiste em pensar temas transcendentais, mas, antes, trata-se de uma escrita do corpo, que

atravessa os discursos científicos, reconhecendo-o enquanto lugar de enunciação.

Esta pesquisa, portanto, se baseia em um rastreamento de corpos e práticas artísticas dissidentes, a partir da articulação de uma série de relatos polifônicos, que transitam entre o centro e a periferia, entre a produção de objetos e a criação de subjetividades singulares, descortinando as relações de poder-saber dos discursos oficialistas do circuito artístico.

As artistas desta escrita-vivência são Laura de Vison, Vivencial Diversões, Márcia X, o Movimento Arte Pornô, Fernando Noy e Batato Barea. Elas não seriam apenas práticas artísticas marginais e corporalidades não hegemônicas, porém invenções de mundos mais habitáveis, linhas de fuga, que racham a consistência de qualquer diagrama histórico matematicamente desenhado.

São corpos e sexualidades desobedientes que abrem outros canais vitais, intensificando as políticas do prazer e dos afetos. São práticas artísticas situadas no limiar fronteiriço entre a performance, a instalação, o audiovisual, o corpo e o objeto. São, em definitivo, intensas experiências vitais envolvidas com um pensamento sobre o corpo e um modo de ação política no território.

2 **ESCREVIVENDO[22] ALGUMAS CONEXÕS ENTRE O BRASIL E A ARGENTINA**

2.1 **Vivencial Diversiones e Movimento Arte Pornô**

Figura 3 – Slide filme: “Inventário de um feudalismo cultural nordestino” de Jomard Muniz de Brito, 1978.

Fonte: Plataforma Online Youtube, 2016.

O que se pode esperar do Nordeste em 1974 (dez anos após o Golpe Militar)? O que eu desespero do Nordeste? Pergunta-se Jomard Muniz de Britto[23] em uma reflexão sobre os “desnorteados”. Essa questão está flutuando no filme “Inventário de um feudalismo cultural” (1978)[24]. Ele mesmo responde: miséria intelectual e luxo e brilho no carnaval. Esta peça em super-8 foi montada a partir de uma série de happenings realizados pelos membros deVivencial. Uma colagem de textos, corpos, expressões da cultura popular, espaços da cidade de Recife e vida. A morte da cultura e sua sacralização (re)apresentada em um cortejo, que transita entre um desfile de carnaval e uma procissão católica trazida e imposta da península

[22] “Escrevivendo” é um conceito de Jomad Muniz de Britto, artista performer, cineasta superoitista, professor, escritor, poeta e um apaixonado agitador cultural tropicalista pernambucano.

[23] Entrevista realizada por Aristides Oliveira e Ricardo Maia Jr. na revista dEsEnrEdoS - ISSN 2175 - 3903 - ano IV - número 13 - teresina - piauí – abril maio junho de 2012.

[24] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k5bwOU2K6sM >. Acesso: 15 set. 2016.

Ibérica. Os filmes de Muniz de Britto junto com Vivencial concretizam-se a partir de uma investigação óptica muito particular de algumas feições da vida brasileira, tal como a hipergestualidade, uma nova sensualidade, o deboche e a ironia, e uma inversão de valores, que tornava positivo aquilo que a sociedade recusava por não pertencer ao padrão de vida burguesa. As conexões cinematográficas daquele momento são variadas: “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, “Hitler Terceiro Mundo”, de José Agrippino de Paula, ou os filmes da Produtora Belair (Rogério Sganzerla e Júlio Bressane) no Rio de Janeiro.

Esses são alguns dos traços que definem o grupo de teatro pernambucano Vivencial, surgido na cidade de Olinda em 1974 e cuja atividade se estenderá até 1982. Ainda que não alcance uma grande repercussão no Rio de Janeiro, existe vasta literatura (acadêmica, principalmente) sobre a trupe, que permite rastrear a criação de um pensamento, uma prática artística e uma invenção de vida particular daquela zona do mangue. Tendo em vista a importância das entrevistas nesta pesquisa, de que forma apresentar o trabalho do grupo sem essa voz em primeira pessoa? De que modo falar daquilo tantas vezes já escrito sem cair em uma tediosa repetição de palavras acadêmicas? Como fazer rebolar as ideias para não trair as memórias vivas do Vivencial? O método que adotei foi o da apropriação dos depoimentos de alguns dos membros do grupo, extraídos do livro “Transgressão em 3 Atos. Nos abismos do Vivencial”, de Alexandre Figueirôa, Cláudio Bezerra e Stella Maris Saldanha[25], que, por sua vez, são depoimentos recolhidos de outros trabalhos publicados. Figueirôa decidiu não realizar nenhuma entrevista após o desaparecimento da trupe, para não contribuir com uma idealização das lembranças do passado e com a solenidade acrítica alimentada pelo transcorrer do tempo. O objetivo daquela pesquisa era levantar um percurso histórico dos fatos mais marcantes do grupo, com base nas diversas publicações, estudos, artigos, imprensa, manifestos e folhetos publicados pelo próprio grupo. Assim, a cadeia de apropriações continua, mas, nesta ocasião, a empreitada tem mais a ver com delinear contágios, conexões e encruzilhadas entre as artistas da seleção do que resgatar a totalidade da informação para a recriação da história de uma época.

[25] Sinto-me muito agradecida a Cláudio Bezerra por fazer chegar o livro de presente dos mangues pernambucanos até as praias da zona sul do Rio de Janeiro. Graças a este magnífico trabalho de pesquisa atingi uma maior compreensão do percurso de Vivencial.

Diagrama 6 – Vivencial Diversões

Fonte: A autora, 2016.

Após a crueza e a repressão dos anos de chumbo, em Pernambucália, uma trupe agita as normas do teatro burguês do circuito cultural de Recife. A cidade de Olinda vira um foco de resistência cultural. Vivencial quebra com a ética e a estética do chamado coloquialmente teatrão, para desenvolver um projeto coletivo que borra as fronteiras entre a vida e o palco. Os processos de criação encontram-se na confluência da ideia de participação, da importância da improvisação e de um "deixar que aconteça" próprio da formação de uma noção de coletividade. O impulso era quebrar com as hierarquias do teatro burguês, porém figuras como a do diretor[26] nunca foram abolidas completamente. Desta maneira, parece-me que o sentido do coletivo se desvela mais no projeto de vida que criaram em comum do que propriamente no cenário.

> Os textos servem de pretexto para uma representação irreverente e cheia de licenciosidade, transitando entre o teatro de revista, o show de travesti, o programa de auditório e o circo. O espetáculo calcado na cultura urbana do Recife e de Olinda e discute não apenas as questões da sociedade, mas também a organização e as convenções do teatro local. O elenco atua de maneira livre, humorística, mantendo o distanciamento irreverente em relação ao que mostra, o que enfatiza a dialética teatro-vida (2010 apud CANDENGUE; FIGUEIRÔA; BEZERRA; SALDANHA, 2011, p. 178)

[26] Guilherme Coelho foi o diretor de uma grande parte dos trabalhos de Vivencial, mas também uma figura que soube catalisar as energias, as habilidades e os conflitos dos membros da trupe. Segundo Figueirão, além de escrever, atuar e dirigir, Coelho virou uma espécie de mentor espiritual do grupo.

Uma espécie de nomadismo anárquico definia este laboratório de experimentação teatral, no sentido de coadunar várias linguagens cênicas, transitando e subvertendo-as através do humor e da fantasia. Um projeto focado mais em uma prática performática do que em um teatro à italiana. Neste sentido, é possível afirmar que Vivencial opera como um grupo de desestabilizadores profissionais.

> O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita "natural", organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização. (FABIÃO, 2013, p. 6)

Aliás, não apenas no plano da criação cênica, mas no da desorganização do conjunto de símbolos que conformavam a sociedade patriarcal pernambucana. Tratava-se de bagunçar os binarismos de gênero para uma produção de subjetividades com base nas políticas do desejo. O projeto de arte e vida de Vivencial foi um autêntico dispositivo coletivo de enunciação sob o mandato "Ousa maquiar o teu virilismo com purpurina".

> Tudo era tão verdadeiro, a gente fazia e via os resultados. Nós éramos as vivecas[27]. Era uma paixão, um amor que não sei explicar. Mesmo trabalhando dia e noite, noite e dia não diminuía a paixão pelo que fazíamos. (...) Também tinha o lance da repressão, a gente era muito reprimido, tudo por tudo: sexualmente, politicamente, e no grupo Vivencial não. Lá era despojado, era aberto, não tinha censura, tudo era válido. (...) era uma família e todas nós queríamos vivê-la.[28] (FIGUEIRÔA; BEZERRA, SALDANHA, 2011, p.230)

[27] Vivecas é um conceito inventado por Guilherme Coelho para fazer referência aos membros de Vivencial.

[28] Depoimento de Ivonete Melo, uma dos membros da trupe, bailarina que fazia strip-tease em FIGUEIRÔA, A.; BEZERRA, C.; SALDANHA, S.M.. Transgressão em 3 Atos. Nos abismos de Vivencial. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, p. 230, 2011.

Figura 4 – Membros de Vivencial

Fonte: @ANA FARACHE, 1974.

Os ecos dos desbundados das praias cariocas chegaram a Pernambucália e lá desenvolveram outro tipo de experimentalismo, correspondente a um contexto de maior pobreza e escassez de recursos, mas não por isso menos ousado, provocador e desestabilizador. Dirigindo a atenção para essas práticas, é fascinante perceber o modo em que o engajamento político se baseava na crença de poder mudar o mundo . Esse experimentalismo (vital, corporal, sexual e artístico) se cristalizou em vários projetos que exercitavam outras possibilidades de vida, tal como Dzi Croquetes, Teatro Oficina no Brasil ou Living Theater e The Cockettes nos Estados Unidos. Neste sentido, Vivencial era filho do seu tempo.

A trupe criou um estilo de vida que transformou tanto o quotidiano quanto os códigos teatrais. As tarefas domésticas eram compartilhadas do mesmo modo que os atores também realizavam tarefas técnicas e ministravam as aulas de dramaturgia e expressão corporal. Um projeto artístico-vital coletivo, que desconstruiu os hábitos arraigados a formas de fazer que já não se correspondiam com aquele presente, a partir da pesquisa de outras técnicas teatrais, a capacidade dos diferentes formatos, a possibilidade dos materiais e a produção de presença. Como aponta Cassiano Sydow Quilici em “O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação de si”:

> É o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experimentado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de

> relação com o mundo e conosco mesmo. Transformação do cotidiano significa aqui a descoberta de um agir que não é o mero esquecer-se nas ocupações, o perder-se nos hábitos já cristalizados. Um agir renovado que começa na mudança de qualidade da própria percepção. (QUILICI, 2015, p.143)

A casa onde morava o grupo, em Santa Tereza (Olinda), virou a Sede – Vivencial Diversiones –, um território que congregou vários outros espaços de projetos teatrais como o Mamulengo Só-Rio[29] e o Ponta de Rua[30]. Vivencial Diversiones virou um espaço referencial nas noites olindenses. Realizavam debates, laboratórios cênicos, saraus de poesia, apresentação de filmes e happenings improvisados em um contexto de irreverência, provocação e, acima de tudo, de liberdade. No entanto, além do espaço de Diversiones, em Olinda, todo dia acontecia alguma atividade (um vernissage em uma galeria, performance na rua, sarau ou baile) para se fantasiar e continuar o jogo carnavalesco a fim de confundir pessoa/personagem, homem/mulher, realidade/ficção.

Em 1974, Vivencial apresentou a primeira peça “Vivencial I” – uma colagem de textos de Brecht, Genet, Platão e trechos de jornais, dirigida por Guilherme Coelho, que transitava do lixo ao luxo e vice-versa, a partir de um conjunto de transgressões que tensionavam as normas de gênero, a sexualidade, a hierarquia social e a condição subalterna do brasileiro.

> Quando eu vi, quando eu soube que tinha um grupo que estava apresentando um espetáculo chamado Vivencial I, que eu fui assistir lá no Amparo, eu não acreditei que o teatro tivesse aquela possibilidade anárquica de estilhaçamento e de lixo. Não que eu concebesse o teatro como luxo, mas de retalhos, de pedaços de jornal, de esculhambação, e de dizer, com aquela coisa anárquica e aquele lixo, verdades, o tocar em vísceras de uma sociedade como a sociedade pernambucana, extremamente conservadora, mas que no subterrâneo dela corre essa força, essa sensualidade e essa força erótica tão forte[31]. (1994 apud BACCARELLI; FIGUEIRÔA, BEZERRA, STELLA, 2011, p. 142)

---

[29] Grupo de teatro pernambucano fundado em 1975 pelos titeriteiros Fernando Augusto, Nilson Moura e Luiz Maurício Carvalheira. Esta companhia atingiria um grande sucesso como grupo de bonecos não somente no Brasil, mas também no resto das Américas.

[30] Coletivo criado em 1978 e formado por jovens atores vindos de diferentes disciplinas. A estrutura era desierarquizada e os processos de criação eram coletivos. Geralmente as apresentações eram na rua em um clima de alegria, humor, mas sem perder o viés político.

[31] Depoimento de Antônio Cadengue em uma entrevista a Milton Baccarelli no livro Tirando a Máscara. Recife: Fundarpe, p. 93, 1994.

Figura 5 – Membros de Vivencial

Fonte: @ANA FARACHE, 1974.

Esta peça “tropicobrechtiana”[32] marcou o início de um conjunto de trabalhos que não apenas envolveriam o palco, mas também o cinema, a edição de fanzines, a poesia, a partir de um fazer artesanal correspondente à ética do Do it Yourself. Esta colagem de textos teatrais e materiais do lixo convertidos em produtos de luxo faz parte de um processo de empoderamento político da pobreza e do desejo.

> A gente tinha um jornalzinho que publicava. Publicávamos livros, era o Vivencial impressiones. Livros impressos pelo próprio Vivencial. Tinha uma gráfica de um amigo nosso. Ele imprimia, a gente pagava os custos e saiam os livrozinhos. Publicava-se poesia de poetas alternativos, de poetas marginais, e isso era o Vivencial. Era um território livre mesmo, já preconizado pelas “Repúblicas Independentes Darling”. (1994 apud BACCARELLI; FIGUEIRÔA, BEZERRA, STELLA, 2011, p. 196) [33]

[32] Conceito de Stella Maris Saldanha. Ibid., 6, p. 97.

[33] Guilherme Coelho em Milton Baccarelli no livro *Tirando a Máscara*. Recife: Fundarpe, p. 98, 1994.

Foi na estreia de Nos Abismos da Pernambucália (1975) quando Vivencial estabeleceria de maneira mais clara os princípios éticos e estéticos do grupo. Este espetáculo-em-processo, criado a partir de um texto de Jomard Muniz de Britto, encontrava-se fortemente ligado a uma estética tropicalista, que nos mangues nordestinos traduzia-se também em uma estética do lixo. O viés tropicalista, que fusionava música, dança, texto e projeção de slides, dialogava harmonicamente com a criação de um espaço cênico, concebido a partir de objetos velhos recolhidos na praia de Del Chifre, em Olinda. Esse impulso processual – característico da época de realizar cada dia uma apresentação diferente não ocorreu do modo como foi inicialmente pensado e desejado, aliás, serviu para definir uma metodologia nos futuros processos de criação e experimentação. Para Guilherme Coelho, a montagem foi uma reassunção da peça "O Rei da Vela", de José Celso Martínez Côrrea/Teatro Oficina (encenada em 1967), porém com um olhar crítico. O texto, publicado em um livro-envelope e editado em xerox, colocava em xeque as bonnes manières do ethos pernambucano. Segue um dos trechos mais paradigmáticos, segundo Figueirôa:

> [...] enquanto o bom caráter pernambucano prima(dona) por um certo bom gosto infalível que nunca poderá ser desgostado – bom gosto até mesmo renascido de nossas eternas cinzas festivalescas –, o grotesco sublime da pernambucália é assumido audaciosamente, astutamente, afrontosamente por Mário Miranda/Maria Aparecida: dois nomes para uma só pessoa, duas personagens em uma só, o bloco da vitória da versatilidade chegou com o Amantes das Flores; o deboche para com-pensar (ou com-penar) o excesso de seriedade do bom caráter pernambucano [...] (FIGUEIRÔA; BEZERRA, SALDANHA, 2011, p. 149)

Outro fato relevante de Vivencial foi o diálogo permanente com a arte transformista. O engajamento político também decorreu no plano social, integrando travestis no programa, a fim de desenvolver suas habilidades criativas dentro ou fora do palco. Deste modo, reconfigurava-se a imagem do travesti, passando de um corpo-criminal, que exercia a prostituição, a um corpo-artista.

Figura 6 – Membros de Vivencial

Fonte: @ANA FARACHE, 1974.

Para Guilherme Coelho:

> O travesti é realmente uma posição radical dentro da postura sexual existencial. (...) Então a gente chamou os travestis, os marginais. Chamou todo um segmento bem marginalizado da sociedade e começamos a trabalhar com essas pessoas ao nível de capacitá-las para cenas, porque elas, aqui em Pernambuco, nunca tinham feito show de travesti, e o grupo achava importante prolongar a sua pastoral de presença até esse nível de pessoal. (...) Tinha uma contrapartida, eles entravam com a sua poesia marginal e a gente entrava com a capacitação para eles. (...) Não era uma proposta de abertura, mas de arreganhamento. Então, tínhamos que pegar esse pessoal. (1994 apud BACCARELLI; FIGUEIRÔA, BEZERRA, STELLA, 2011, p. 196)[34]

A presença desses corpos fronteiriços permite pensar a proximidade entre as práticas cênicas de Vivencial e a arte transformista. Um dos principais atributos é o jogo de desconstrução subversiva de significados, por meio da invenção de corpos e identidades, que extrapolam qualquer rigidez categorial. Remom Matheus Bortolozzi, no artigo “A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial”, revisa a trajetória de alguns ícones da arte transformista brasileira, colocando em xeque o uso das categorias “travesti”, “transexual” e “homossexual”. Tais categorias fixam os fluxos da construção/invenção de identidades sem considerar a trajetória pessoal e as condições de produção artística.

[34] Guilherme Coelho em Milton Baccarelli no livro Tirando a Máscara. Recife: Fundarpe, p.98, 1994.

> Ao situar a arte transformista, dentro do campo da produção cultural da comunidade LGBT brasileira, vemos que ela não é produzida por identidades, mas por pessoas, com uma produção simbólica que impacta e expande as possibilidades sexuais e de gênero – e é essa expansão que cria a possibilidade de construção de identidades. (...) O resgaste da história da arte transformista permite lançar um outro olhar para as vivências subjetivas e a vida cotidiana de mulheres e homens, uma vez que amplia os significados sexuais e de gênero compartilhados subjetivamente em cenários localizados, bem como compreende esses contextos como espaços de criação de novos significados sociais. (BORTOLOZZI, 2015, p. 130)

Os relatos vitais de figuras como Rogéria, Divina Valéria, Cláudia Wonder ou Laura de Vison permitirão traçar genealogias não apenas para encontrar o começo histórico, mas antes para compreender a constituição desses saberes e práticas que fusionam palco, gênero e sexualidade. Esses devires, entendidos como processos do desejo e não uma mera transformação em outro, geram um fluxo continuo de novas possibilidades para pensar o corpo, assumindo a feminilidade como princípio de incerteza (CAMPUZANO, 2007).

Deste modo, considero fundamental a incessante pergunta pelo olhar: de que modo mirar distinto? Que gestos permitirão diversificar o olhar? Não seria apenas o que olhamos, mas antes de que forma e por que, para, assim, poder compreender que são as mesmas poéticas e os mesmos corpos que criam os seus próprios conceitos de análise. Importar noções como camp[35] o queer[36] não implica apenas um simples problema de tradução, mas antes uma operação de carácter político e epistemológico. Experiências como a de Vivencial Diversões ou de Laura de Vison excedem qualquer pretensão conceitual universalista e totalizante. Desta forma, atender as condições locais e os relatos vitais permitirão compreender sua vitalidade crítica e a potência política do seu legado.

Segue a matéria que João Silvério Trevisan escreveu em novembro de 1979 no Lampião da Esquina. Eis, a criação de uma linguagem (uma literatura fronteiriça) para dar conta da criatividade de uma poética.

---

[35] O Camp corresponde a um tipo de sensibilidade estética com base na arte popular, próxima à Kitch e com uma certa artificialidade, humor, banalidade e ostentação. Susan Sontag escreve sobre o Camp em Contra a interpretação (1961). No Brasil, a figura mais internacionalmente conhecida é Carmen Miranda.

[36] Foi a partir do início do século XXI que a Academia Brasileira abraçou os Estudos Queer com uma certa atitude acrítica. No presente, encontramos várias figuras refletindo sobre este tipo de colonialismo, tanto no Brasil quanto na América Latina, como Jota Mombaça, Hija de Perra ou Juan Pablo Sutherland.

Figura 7 – Matéria de João Silverio Trevisan no jornal Lampião da Esquina. Novembro, 1979

REPORTAGEM

Vivencial Diversiones apresenta: frangos falando para o mundo

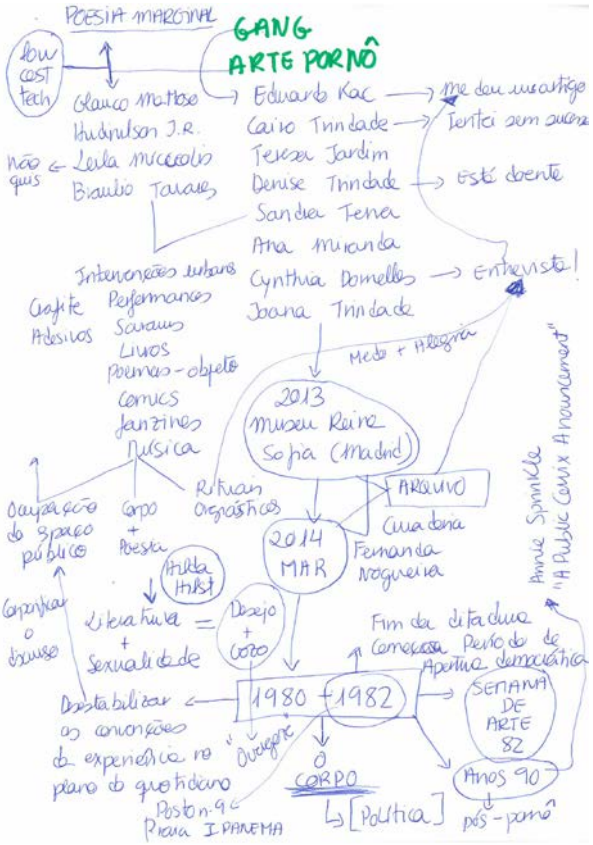
APPAD
Centro de Documentação
Prof. Dr. Luiz Mott
GRUPODIGNIDADE

Fonte: Centro de Documentação Prof. Dr. Luiz Mott, 2007.

Em diferentes pontos do país, outras literaturas de fronteira estavam reverberando. O corpo persiste enquanto matéria-prima da criação poética e a palavra, ferramenta para desestabilizar as convenções de uma literatura, que não conseguia atingir as microrrevoluções que estavam por vir.

Uma reflexão sobre o corpo – da ordem da subversão binária de gênero e sexual – e sobre a poética – enquanto processo político de transformação de uma estética que passa do lixo ao luxo – da trupe de Vivencial permite compreender e

Diagrama 7 – Gang. Arte Pornô



Fonte: A autora, 2016.

avaliar as possíveis conexões com a poesia marginal (as produções poéticas low cost, o uso do mimeógrafo) e, posteriormente, com as estratégias de intervenção do espaço público realizadas pelo coletivo Gang no Rio de Janeiro (1980-1982).

No Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madri) apresentou-se a exposição Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (2013)[37]. A mostra dedicou uma sala às ações do coletivo Gang e do Movimento Arte Pornô. O resgate da memória deste breve episódio, além da recuperação de imagens, poemas, objetos, fanzines e textos, deflagrou um interesse por trazer de volta esse passado e enxergar as marcas do seu legado no presente.

[37] Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/red-conceptualismos-sur/perder-forma-humana-imagen-sismica-anos-ochenta-america-latina >. Acesso: 17 set. 2016.

Um ano depois, no Museu de Arte do Rio, o mesmo curador, Fernanda Nogueira, participava de uma exposição sobre Josephine Baker e LeCorbusier, apresentando os relatos do Gang e do Movimento Arte Pornô[38]. Parece-me interessante chamar a atenção sobre a repercussão em termos afetivos e efetivos que a exposição de Perder la forma... causou no exercício de recuperação da memória deste relato. A mostra das poéticas do Movimento Arte Pornô no Museu de Arte do Rio permitiu o (re)encontro de alguns dos participantes do coletivo (Eduardo Kac, Cynthia Dorneles, Cairo Trindade, Denise Trindade, entre outros), ativando a memória dos corpos a partir da realização de várias performances e de uma conferência. Aquele "Overgoze"[39] das ruas cariocas, no começo do período de abertura democrática, foi corporizado e trazido para o museu em forma de arquivo vivo.

Aquilo seria interessante não apenas para pensar sobre o re-enactment das performances, mas antes sobre a experiência daqueles corpos ativando suas memórias e do público receptor e leitor de tais relatos, isto é, as formas de afetação dos corpos naquele exercício historiográfico.

Minha experiência como assistente-leitora foi, por um lado, uma compreensão maior (em termos afetivos) do que representaram essas ações nas vidas dos participantes, e, por outro, por sua vez, uma perda da tensão e estranhamento que toda arte precisa trazer para ter uma certa efetividade (enquanto prática política). A questão que ainda flutua é se essa perda de potência vital deve-se ao fato de ter sido mostrada em um museu – referência espacial de esterilização histórica das práticas artísticas (infelizmente) – ou pela ativação mesma do dispositivo, que não conseguiu trazer aquela força. Sem dúvida, não é uma tarefa fácil. São muitos elementos que entram no jogo da prática historiográfica.

Este impulso arquivista deflagrou a escrita de um artigo[40], em que o artista Kac explica o surgimento e as influências do movimento e analisa alguns dos trabalhos realizados por ele mesmo.

---

[38] Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/proximas?exp=995 >. Acesso: 17 set. 2016.

[39] Poema-grafite composto de letras vermelhas sobre muro branco, Avenida Copacabana, Rio de Janeiro, 1981.

[40] KAC, Eduardo. O Movimento Arte Pornô: a Aventura de uma Vanguarda nos Anos 80. ARS – Universidade de São Paulo, ano 11, n. 22, pp. 31-51, 2013.

> O Movimento Arte Pornô considerava exaurido o paradigma modernista e buscava desmoronar as hierarquias de valor, abrindo ao mesmo tempo as comportas para um pluralismo democrático na arte e na política. Como resultado, adotamos uma posição coletiva e pública. Denunciamos a supressão geral da corporeidade na arte e na poesia, ignoramos os abismos entre a baixa e a alta culturas e rejeitamos a supremacia da mídia impressa em favor de uma hibridização entre a oralidade e a mixed media. Criticamos publicamente a noção de uma posição universal do sujeito e cultivamos multiplicidades ontológicas que estendiam-se além dos papéis teatrais para extinguir os limites entre as posições estéticas transgressivas e a vida real. Definimos o pornô como forma. (KACK, 2013, p. 37)

Figura 8 – Caminhada na praia de Ipanema. Arte Pornô. 1982

Fonte: Gentileza de Cynthia Dorneles

Essa literatura pornográfica desdobrou-se em intervenções urbanas, grafites, adesivos, performances, saraus, publicação de livros, poemas-objeto, rituais orgiásticos, histórias em quadrinhos, fanzines, música... O corpo não era apenas o tema, mas a matéria-prima do trabalho. No começo do período de abertura democrática, o Gang corporificou o discurso abalando as convenções tradicionais no plano quotidiano, subvertendo as conotações desdenhosas das palavras.

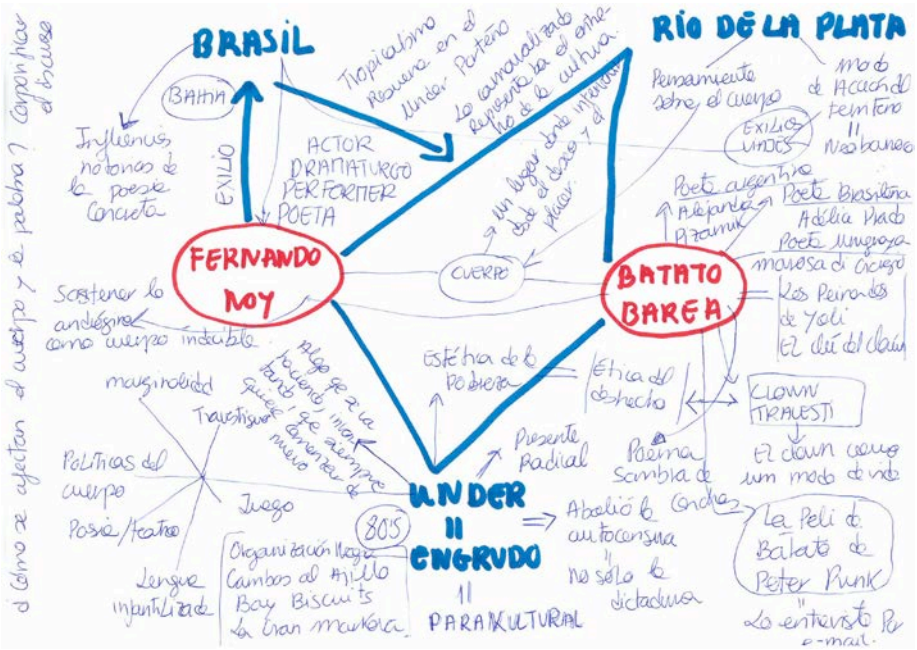
A leitura do texto de Kack me instigou a realizar uma aproximação das mulheres do coletivo, a fim de visibilizar de que forma essa experiência foi transformadora para elas. Cynthia Dorneles compartilhou comigo sua experiência na interversão na praia de Ipanema (Entrevista Cynthia Dorneles: 12’-16’20).

Naqueles anos, Cynthia participava do movimento feminista no Rio em que uma reflexão sobre a sexualidade e o prazer ainda estava por se desenvolver (Entrevista Cynthia Dorneles: 4’36-8’00). Assim, a participação nas intervenções do Gang e o Movimento Arte Pornô contribuíram para um pensamento sobre o corpo, a sexualidade e as políticas do prazer por meio da festa e da invenção de uma linguagem que tornava visível e positivo aquilo que as convenções sociais ocultavam com grande hipocrisia, especialmente no caso das mulheres.

2.2 **Fernando Noy e Batato Barea**

Com a chegada da democracia (década de 1980), os ecos de um nordeste de miséria e brilho, o androginismo tropicalista e os topless literários das praias cariocas ressoaram nas aguas do Río de la Plata. Buenos Aires virou uma festa.

Diagrama 8 – Batato Barea & Fernando Noy



Fonte: A autora, 2016.

Fernando Noy (poeta, dramaturgo, performer e ator), exiliado na Bahia, onde foi rainha do carnaval durante quatro anos, regressou a Buenos Aires trazendo a potência transformadora de um tropicalismo tardio, que contagiaria aquilo que foi chamado de Under Porteño ou Engrudo[41].

Após a escuridão da cruel ditadura militar, a chegada da liberdade deflagrou um período de alegria, criatividade, humor e festa permanente. Não era apenas a necessidade de recuperar o tempo, mas, antes, de inventá-lo. O Engrudo foi um momento de grande efervescência artística, em que tudo ia se construindo, inventando, transformando, trasvestindo e sempre pronto para um novo começo[42].

Naquele momento, o presente consumia a si mesmo, virando as costas a um passado carregado de medo, tortura, morte e repressão. O uso de drogas, a prática da alegria enquanto uma forma de espiritualidade para defrontar a vinda de uma nova vida, a marginalidade e as políticas do prazer e do desejo definem uma época, que para alguns foi um movimento cultural e para outros, uma transformação radical da própria existência.

O Centro Parakultural foi um lugar de encontro e consumo cultural paralelo onde conviviam o rock, o travestismo e o teatro independente. Toda prática artística apresentada ali respondia à domesticação disciplinar da alta cultura com grandes doses de humor e sarcasmo. O Engrudo definia-se por uma estética de la pobreza e uma ética del deshecho, que levou à carnavalização da vida e ao enterro da cultura de uma burguesia rançosa e conservadora. Não era apenas o fim da ditadura, mas principalmente da abolição da autocensura.

Eis, novamente, o corpo no centro do discurso, enquanto espaço a intervir desde o desejo e o prazer. A linguagem, a performance, a poesia e o teatro são descodificados e reinventados, criando um pensamento sobre o corpo e um modo de ação intimamente ligado ao território. El Río de la Plata como espacio históricamente en tránsito, configura un territorio que pone en juego, más allá de las fronteras geográficas, un imaginario común: el de la alteridad (GABARTZKY, 2013,

---

[41] A palavra inglesa “under” foi rebatizada por “engrudo”. Noy asseverou: “Fue rebautizada anárquicamente como “engrudo”, para no anexarse al imperialismo ideológico foráneo verbal” (NOY, 2015, p. 171).

[42] Alguns nomes mais representativos: Fernando Noy, Batato Barea, Vivi Tellas, Organización Negra, Gambas al Ajillo, Bay Biscuits, La Gran Markova, Los Peinados de Yoli, El Clú del Claun, Alejandro Urdapilleta...

p. 38). Uma alteridade que devém fronteira, exílio e passagem e que constitui uma rede transterritorial no Cone Sul. Roberto Echevarren (Uruguai)[43], Néstor Perlongher (Argentina), Pedro Lemebel (Chile)[44] conseguem criar uma conectividade sem estarem juntos, a partir do interesse na realização de uma cartografia do desejo, mais do que no desenvolvimento de um pensamento transcendental sobre as ideias de pátria, liberdade e revolução, próprias da esquerda daquele momento.

Em uma entrevista a Néstor Perlongher sobre o país onde ele gostaria de morar, respondeu o seguinte:

> Tal vez en Argentina, si no fuese tan autoritaria, hiposensual, decadente, o sea si fuera, vaya ilusión, "otra" Argentina, sin que para ello hubiera que recurrir (espanto ahuyentador) al Despoblador de Beckett. Acaso en Bahía, Brasil, si hubiese allí cómo mantenerse sin desmantelarse. El exilio, aunque tenga sus lamés dorados, desterritorializa. Y parece que no hay vuelta, se territorializa en la desterritorialización, un nomadismo de la fijeza. (PERLONGHER, 1997, p. 17)

Tanto a poesia quanto a performance no Río de la Plata não são apenas produções "situadas", mas amplamente supõem a criação de um pensamento sobre o território. O que desesperar do rio-platense? Que diria Muniz de Britto... Como no nordeste brasileiro, aqui a fronteira dói. O exílio atravessa os corpos que apenas podem emitir vozes distorcidas, gaguejos incompreensíveis ou silêncios radicais. No entanto, esses trânsitos não são meramente territoriais e artísticos, porém sexuais, tornando as vozes poemas marginais enfeitados de maquiagem, silicone e glitter. Como foi o caso de Batato Barea, o clown travesti literário, uma das principais caras do Engrudo Porteño.

Existem vastos estudos, pesquisas, artigos e mostras, tanto no contexto acadêmico quanto no artístico e nas periferias, sobre a figura desta artista. Um trabalho de arquivo abrangente, organizado e acurado por artistas e pesquisadoras/es de diferentes universidades da Argentina[45].

Para Batato, o clown foi um modo de transexistir, a partir da invenção de uma visão transformadora da própria vida. A dramaturgia do palhaço relaciona-se com a busca genuína do artista. O clown era o seu espaço vital, sua própria bandeira, um

---

[43] Poeta, dramaturgo, tradutor, novelista e crítico literário.

[44] Poeta, novelista, artista visual, performer e membro de Las Yeguas del Apocalipsis (junto a Francisco Casas).

[45] Grisela Laboureu, Fernando Davis, Peter Punk, Irina Garbatzky, Fernando Noy, Mariela Scafatti e Guillermina Morgan, entre outros.

outro olhar que nascia da curiosidade e que enxergava a vida isenta de julgamentos. “Mi trabajo es mi vida”, ele afirma no filme de Peter Punk. Eis mais outro laboratório de invenção de experiências vitais e artísticas.

Batato participou de vários grupos, Los Peinados de Yoli e El Clú del Claún, e posteriormente passou a desenvolver os seus próprios trabalhos sozinho ou em parceria com outros artistas como Fernando Noy e Alejandro Urdapilleta.

Durante minha estância em Buenos Aires tive a oportunidade de conhecer Peter Punk (poeta, músico, performer e amigo de Batato), que dirigiu o curta-metragem Batato/14 pavos reales (1991) e posteriormente o filme “La Peli de Batato”, de mais de duas horas, junto ao cineasta Goyo Anchou, sobre a vida deste artista.

Realizei o visionado do filme no Brasil, graças à gentileza de Peter, e surgiram algumas questões que compartilhamos por correio eletrônico.

Encaminhado no dia 21/02/2016 a Peter Punk.

> Hola Peter.
>
> ¿Qué tal? De nuevo te felicito por la película. El esfuerzo de grabarla mereció mucho la pena[46]. Me pareció super bonito como el encuentro con Batato atraviesa tu vida. Imposible no amar a esa figura, con todos sus delirios... Me quedé pensando en algunas cuestiones. Aquí te las lanzo: 1. Algo que no me queda claro es los momentos de la entrevista en su casa, ¿cómo fue eso? ¿es un registro que tomaste tú en su momento y luego decidiste hacer la peli? o ¿es material de archivo? Al principio dices que Batato te dejó imágenes, textos, filmes. Las imágenes de archivo que utilizas son del archivo que te dejó o hiciste un trabajo de investigación / rastreo del material? 2. ¿Tienes imágenes de las fotos y textos que te dejó? ¿Las podrías compartir conmigo para mi investigación? En julio del año pasado en Bs As vi una exposición en El Mirador Espacio en San Telmo sobre Batato Barea, ¿ese acervo con los vestidos también lo tienes tú? 3. Al principio de la película parece que vas a hacer un concierto y se anula. Haces la referencia a la dictadura. No entendí lo que pasó ahí. ¿Lo clausuraron porque no cumplía las condiciones o qué ocurrió? Porque tú ya estabas a punto de hacer la función, ¿no? 4. ¿La performance que haces sobre Batato fue antes o después de hacer la peli? 5. ¿Cual fue la entrevista que más te atravesó y por qué? 6. Después de las dos horas largas de peli, me quedé pensando en las diferentes formas que te debió transformar este proyecto… Imagino que lo has pensado mucho. Si te parece Peter, esta pequeña entrevista la utilizaré en mi investigación.Espero que me digas cosas. Muchísimas gracias. Un besote

Resposta recebida no mesmo dia 21/02/2016.

> Hola! Gracias! Voy contestándote punto por punto. 1. Parte del material de archivo lo grabé yo cuando estudiaba cine. 14 Pavos Reales (el documental anterior de 1991 que duraba 20 min) fue mi tesis. De ahí salió la entrevista y

[46] Aqui estou fazendo referência à dificuldade que tivemos para gravar o filme em um DVD para trazê-lo comigo ao Brasil.

muchas de las imágenes. Hay otras (de obras más viejas y de él antes de transexualizar, estando en su casa) que me las pasó él para 14 Pavos reales, pero Batato falleció cuando yo estaba editando el trabajo y nunca pude devolvele esos VHS que cargué como una herencia durante 20 años hasta que decidí trabajar en este largometraje. 2. No tengo fotos ni otras imágenes. Esa muestra que viste fue organizada por Seedy Gonzalez Paz que es el albacea del Museo Casa de Batato Barea Batatópolis. Seedy quiso sacarme plata y hacerme un juicio por hacer la película porque, supuestamente, el tiene registrado el nombre Batato Barea, algo que no puede hacerse tratándose de un artista público y cuando las grabaciones eran originalmente de mi propiedad, mi vida y mi historia personal con él. No me gusta hablar mal de la gente, así que no voy a contarte más detalles sobre este chico. Por ahí si lo ubicás, y te venda alguna foto o algo. 3. El Gobernador de la Ciudad de Buenos Aires en ese momento era nuestro actual presidente y había iniciado una campaña de cierre de espacios culturales (cosa que ahora se está extendiendo a nivel Nación). Mandan a un inspector con la policía y desalojan los lugares. En la idea original de la película el concierto se hacía y yo de ahí iba a su casa (Batatópolis) que queda a la vuelta del centro cultural, pero los conflictos con la Municipalidad y con Seedy, cambiaron la forma de hacerlo y quedó lo que sucedió y ves en pantalla. 4. No se a cual performance te referís. Supongo que debe ser el recital que dimos con Peter Pank & Los Chicos Perdidos en el Centro Cultural Ricardo Rojas que depende de la UBA. Fue muy curioso porque (mientras estábamos en rodaje y teníamos las imágenes de ese primer concierto cancelado) me convocan desde el Rojas para tocar en la sala Batato Barea (lleva su nombre desde su muerte ya que él hizo la mayoría de sus obras en ese espacio) para tocar en los festejos de los 30 años del Rojas. Batato es como mi ángel de la Guarda. Ese concierto llegó en el momento justo como para que pueda hacerle un homenaje y entrar en la película. 5. Hubieron varias. En muchos momentos me iba llorando de las entrevistas y era medio duro para Goyo (mi co director), el productor y el resto del equipo contenerme porque yo estaba como en carne viva. Creo que las entrevistas con Angelelli, Urdapilleta, Noy, Tino Tinto junto a Klaudia con K, y la de Cristina Moreira (su maestra de clown) fueron las que mas me atravesaron porque fueron personas muy allegadas a él desde lo humano. Menos a Cristina (que la conocí en el set) a los demás los había conocido en la misma época que a Batato y por ejemplo con Angelellli y Urdapilleta no nos veíamos hacían 20 años. Yo era un adolescente que los iba a ver a ellos como fan y ahora se encontraron con un hombre que estaba contando un poco la historia de cada uno para recuperar la de mi amigo. Fue muy fuerte. 6. Si. Hacer la película cambió muchas cosas. Primero porque siento que saldé una deuda que tenía con Batato al haberme quedado con todos sus VHS y esta película era muy necesaria para rescatar lo efímero de su arte ya que vinieron dos generaciones posteriores que solo lo conocían por el mito y lo que le contaban los mayores. Siento como si hubiese liberado karma, por decirlo de alguna forma. Además, en lo profesional, la película me ubicó en otro plano, ya que para la mayoría de las personas era simplemente un cantante de electropop sin demasiado éxito y al llegar esta peli a festivales prestigiosos y contar una historia que era un hueco en nuestra cultura (algo de lo que solo hablaba Noy, que es como mi abuelx) me dio un "prestigio artístico" que antes no tenía. Fue otro regalo de Mi ángel de la Guarda con tetas!

Espero que te sirvan mis respuestas y por supuesto que podés utilizarlas en tu tesis. Suerte con eso y un abrazo grande.

Figura 9 – Slide Filme “La Peli de Batato” de Peter Punk e Goyo Anchou, 2011.

Fonte: Gentileza de Peter Punk, 2016.

La Peli de Batato coaduna um conjunto de entrevistas realizadas a figuras representativas da época, amigas/amigos, familiares e ao próprio Batato na sua casa, registros das performances que realizou no Centro Cultural Ricardo Rojas e os dois concertos realizados por Peter Punk & Los Chicos Perdidos conforme o mesmo Peter conta na entrevista. Um arquivo fílmico de um grande valor que arrastra consigo os traços da dor e da morte, não apenas a de Batato, mas de uma geração desaparecida pelos efeitos da AIDS, assim como também a transformação de vínculos pessoais marcados pelas relações de poder na constituição do mesmo arquivo.

Unicamente a memória do corpo pode catalogar as experiências daquelas vidas: as noites de festa, a amizade, os processos criativos, o sexo e o amor, a dor, as transformações corporais... Contudo, considero importante sublinhar o valor da nostalgia que acompanha todo processo arquivista e a potência transformadora que esta prática comporta.

Na Argentina, viajei até Rosário para conhecer a pesquisadora Irina Garbatzky, que dedicou sua investigação de doutorado em pensar as relações entre poesia e performance no Río de la Plata[47]. O resultado deste trabalho é o livro “Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata” (Rosário: Beatriz

[47] Irina realizou uma análise extensa sobre as poéticas de Marosa di Giorgio, Batato Barea, Roberto Echevarren e Emeterio Cerro (artistas das duas beiras do rio).

Viterbo Editora, 2013) e um pequeno arquivo audiovisual na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/user/irinitag/videos?sort=dd&view=0&shelf_id=0. >

Figura 10- Batato Barea recitando o poema “Sombras de conchas” no Centro Cultural Ricardo Rojas (Buenos Aires)

Fonte: Gentileza de Peter Punk, 2016.

Neste arquivo encontramos o registro de uma performance realizada por Batato Barea na inauguração da mostra de Liliana Maresca[48], intitulada Lo que el viento se llevó (1989). O clown travesti recitou com uma irônica solenidade o poema “Sombra de conchas”, de Alejandro Urdapilleta, vestido com uma túnica branca e um cocar na cabeça. O gesto paródico estava isento de qualquer humor intelectual.

Tratava-se de um agir entre a palhaçada e a espiritualidade para afirmar um renascimento afetivo, sexual e vital.

SOMBRAS DE CONCHAS
Conchas con olor a teatro
Camarines con olor a concha
¡conchas! ¡conchas!
Breteles de corpiños y caireles
Copa va copa viene
Y el bulto magno que me enceguece
Desde tu entrepierna almibarada
Gloria de tu bragueta
Parsimonia de transeúntes
Carroña que masco
Y leche
Y al final telones
Y cenitales

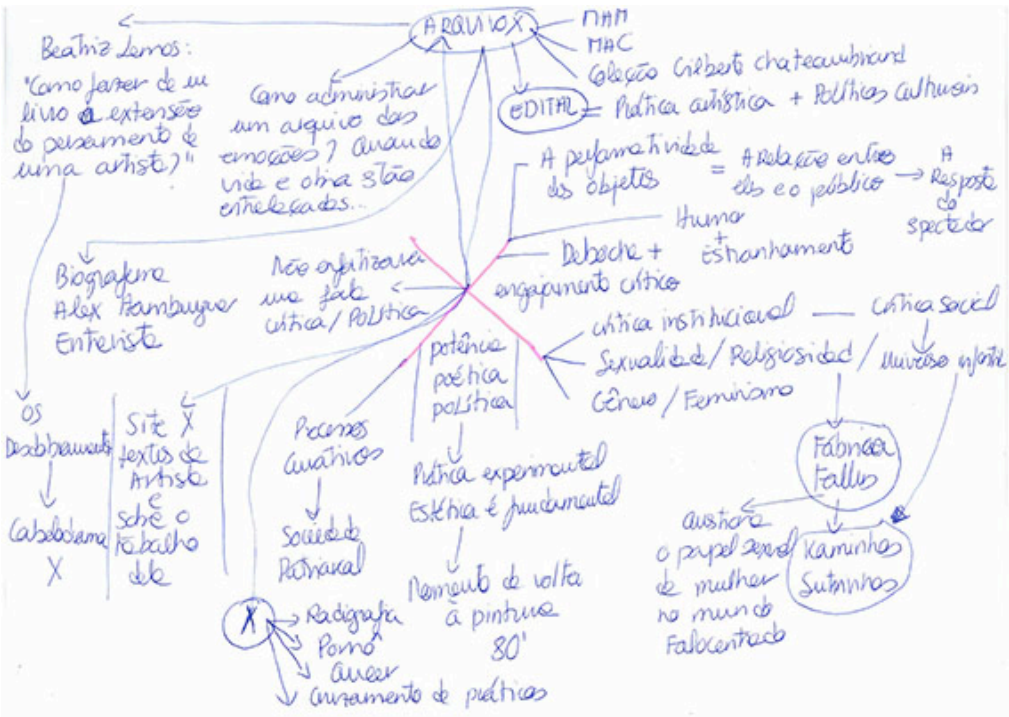
[48] Artista conceitual e artesanal argentina pouco reconhecida. Desenvolveu o seu trabalho entre 1984 e 1994. Participou da espiritualidade festiva dos oitenta no contexto das artes visuais.

Pelucas de pétalos
Alas de cuarzo
Bambalinas en el alma
Rímel en el culo
130 putos frente a un espejo
todos descuartizados
vocación de concha
¡conchas! ¡conchas!
Libre albedrío
Y una montaña
Y atrás el fuego
Y la huella de tu chupón en mi nalga cruda
Medialuna de árabes
Matanza de chinos
Saqueos de fiambrerías
4 conchas que arrastro con mi changuito
más 5 que llevo puestas
son 9 conchas
leche condensada
pan lactal
y esperma
como un pulpo esa concha enorme
se va acercando
ya cubre todo el parque Lezama
¡conchas! ¡conchas!
Cisnes que alzan el vuelo
Y escupen sangre desde las nubes
Conchas que se derriten
Conchas ruborizadas
Conchas famosas
¿concha peluda?
Ponele spray
Y atrás de todo mi muerte negra
Dientes de razo
Pestañas grises
Aplauso para las conchas
¡viva víctores y clarines!
Aplausos para el deseo
Como una baba
Aplausos para la luna
Que tiene concha
Aplausos para el becerro
Y el vellocino de oro
Y para tu concha
Tan elegante
Tu concha de firmamento
De algarabía
Y de sentimiento
¡aplausos para la concha de tu madre!
¡y para la de Tita Merello que todavía ruge!
Aplausos para mil conchas de camarines
Conchas postizas
conchas de llantos
conchas de risas
conchas que crujen
Conchitas diminutas liliputienses
Y grandes conchones profundos
¡en fin!
¡A la Gran Concha Argentina Salud!

Alejandro Urdapilleta

2.3 **Márcia X**

Diagrama 9 - X



Fonte: A autora, 2016.

Enquanto escrevo a dissertação, percebo outras sutilezas nas conexões e os contágios entre o Rio de la Plata e os trópicos diferentes das que identifiquei durante a pesquisa[49]. A alegria e a festividade que trouxeram os períodos de abertura democrática deflagraram invenções de corpos e vidas cuja máxima necessidade era amar e viver livremente em países eximidos do terror e da repressão. Tratava-se de uma busca contínua do prazer e do amor.

Neste percurso vemos as formas em que o corpo afeta a palavra e vice-versa, na criação das poéticas em ambos os territórios. Com suas especificidades, é possível sublinhar o emprego do humor e uma certa acidez, a erotização da linguagem, o fato de sustentar o androginismo enquanto corpo indizível, a dialética

[49] No estudo de Irina Garbatzky percebe-se a notável repercussão da vanguarda brasileira dos anos cinquenta na poesia rio-platense, especialmente a influência dos poetas concretos (Haroldo e Augusto de Campo e Décio Pignatari), assim como na prática performática.

entre o lixo e o luxo sob uma ética del deshecho e a indiscernível relação entre arte e vida.

Dirigir a atenção às formas de afetação entre a palavra e o corpo, na obra de Márcia X, ainda é mais instigante devido à importância do terceiro elemento que entra no jogo: o objeto. Ela se interessou pela performatividade dos objetos e por sua relação com o público, particularmente a reação do espectador, criando um conjunto de imagens desconfortáveis para a sociedade.

O xis de Márcia, enquanto gesto de deslocamento do homônimo (Márcia Pinheiro) de uma estilista de moda da sociedade carioca dos anos oitenta, ativa uma série de conexões no seu trabalho: a ideia de radiografar (raios-x) o meio artístico e a sociedade, o universo pornográfico, o cruzamento de práticas e o experimentalismo na arte e a queerização do gênero na linguagem.

Trazer a obra de Márcia para conectá-la com estes artistas foi uma forma de manter o tensionamento frente à pergunta constante daquilo que significa ser mulher e os modos de quebrar com a mitologia do feminino na história da arte. Seu trabalho é um convite a olhar distinto, a treinar uma mirada periférica, um olhar que insere uma (outra) percepção corporal e que inventa outras temporalidades, que exigem deter-se para dar atenção ao detalhe. Assim, esse olhar sensível e antenado que define sua obra associa-se ao aforismo de Ezra Pound, os poetas são as antenas da raça, que inspirou a artista, em dupla com Alex Hamburguer, na realização de Anthenas da raça (1984).

Ainda que sua fala não enfatizasse um discurso de luta consciente feminista, desenvolve uma série de ações que produzem um profundo estranhamento no âmbito da sexualidade adulta e do universo infantil e que, por sua vez, desconstroem o imaginário patriarcal do desejo, construído conforme o interesse do poder fálico masculino. Márcia age como uma desestabilizadora profissional, como diria Eleonora Fabião. Desorganiza a sexualidade normativa, que não aceita a figura da mulher enquanto sujeito-ativo da construção do seu próprio desejo, e coloca a X para proceder entrecruzamentos inusitados em trabalhos, como “Lovely Babies” (1993), “Reino Animal” (2000-2001) ou “Kaminhas Sutrinhas” (1995).

Em 1975, Laura Mulvey publicou o artigo O prazer visual e o cinema narrativo, em que analisava o regime de visualidade e a construção do prazer no cinema de Hollywood. Mulvey reflete sobre a função da mulher na formação do subconsciente patriarcal enquanto ameaça de castração por sua falta de pênis. Daí, infere que o

desejo da mulher seja submetido a essa imagem de carência. Assim, na cultura patriarcal, a mulher permanece enquanto significante para o outro – subordinada às fantasias e às obsessões de uma voz que se impõe – e nunca construtora de sentido.

Mulvey coloca uma questão fundamental: de que maneira combater o inconsciente – formado no momento crítico da chegada da linguagem – enquanto continuamos prisioneiras da linguagem patriarcal? Ela resolve este paradoxo assumindo como próprias as ferramentas do sistema opressor (neste caso, a Psicanálise), para tentar produzir fissuras e conceber uma nova linguagem do desejo.

Apenas quatro anos depois da publicação desse artigo, Audre Lorde, em uma conferência sobre o tópico O pessoal é político, no Instituto de Humanidades da Universidade de Nova York, afirmaria o seguinte:

> [...] Significa aprender a tomar nuestras diferencias y hacerlas fuerzas. Porque las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo. Tal vez nos permitan temporalmente ganarles en su propio juego, pero nunca nos dejarán efectuar un cambio genuino. Y este hecho es amenazante sólo para esas mujeres que aún definen la casa del amo como el único recurso de apoyo (1979 apud LORDE; MORAGA; CASTILLO, 1988, p.91).

Desta maneira, Márcia articula um pensamento sobre a sexualidade, o universo infantil e a religião que extrapola qualquer possibilidade de análise feita a partir das teorias desenvolvidas en la casa del amo. Aciona um novo imaginário em que habitar, vinculado à crítica feminista no campo da produção artística, para ponderar sobre a dialética entre intimidade e expressão pública, a construção do desejo e o prazer, o corpo feminino e seus mitos e a ausência de hierarquias entre os materiais, os formatos e as técnicas. Portanto, sua escrita não é apenas uma crítica ao sistema patriarcal, mas antes e fundamentalmente uma construção positiva de uma linguagem que inaugura um novo território de ação (Entrevista Alex Hamburguer: 46’36-53’48).

Figura 11 – Lovely Babies

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, 2015.

Novamente, o humor e o deboche atravessam toda a produção de X, enquanto ferramenta de desestabilização da simbologia e das relações de poder que operam no circuito artístico e, mais amplamente, na sociedade brasileira. (Entrevista Alex Hamburguer: 32’00-34’07) Esta imagem pertence à performance “Lovely Babies”, realizada no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, em 1993. Acedi ao registro completo da ação no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona.

O encontro com Alex Hamburguer se iniciou com conversas sobre os afetos e as inquietações que floresceram durante a escrita de “Biografema”, texto que faz parte do catálogo do Arquivo X (Entrevista Alex Hamburguer: 9’08-13’02). O processo artesanal de constituição do arquivo contém diferentes níveis de experiências em relação à obra de Márcia e, portanto, os desdobramentos ativam afetos de diversas índoles. De que forma administrar um arquivo das emoções quando a vida e a obra se articulam por meio de vínculos profundos? Como fazer de um livro a extensão do pensamento de uma artista? Perguntou-se a curadora Beatriz Lemos, e eu acrescento, de que maneira trazer a obra de Márcia sem ter tido uma relação direta com sua obra[50] e, além, tentar desenvolver uma escrita em primeira

[50] O acervo de Márcia encontra-se dividido em três instituições: no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), no Museu de Arte Contemporânea (MAC) e na Coleção de Gilberto Chateaubriand. Entrei em contato com elas e, por enquanto, agendei uma visita no Museu de Arte Moderna no mês de novembro, passada a apresentação da dissertação.

pessoa, enraizada na experiência?[51] De que modo trazer um corpo-em-experiência para o arquivo?

Figura 12: Fábrica Fallus. Márcia X. 1991

Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2015.

O dispositivo que estou propondo – com o infinitivo transarquivar – me impulsionou a deambular por três pontos da cidade: o Saara, o Mercadão de Madureira e a Feira de Lavradio, visando ativar sensações, afetos e efeitos sensitivos no meu corpo e, portanto, na minha escrita, como forma de aproximação da experiência dos processos criativos de Márcia.

> Comprar materiais no Saara para fazer esculturas, instalações e performances significa me apropriar de aspectos simbólicos destes materiais, combinando objetos, imagens e ideias deste universo, associando meu imaginário a elementos do imaginário social relativo a sexo, religião, infância, morte, masculino e feminino.
> Entrar e sair por estas portas é uma parte importante no processo de elaboração do trabalho que venho desenvolvendo ao longo dos anos. Tomar a cidade como uma experiência impregnante, que envolve todos os sentidos, participando do fluxo das multidões e dos objetos me leva a refletir a cultura que lhe é própria[52].

---

[51] Como é o caso do texto escrito por Ricardo Basbaum, Percursos de alguém além de equações. Publicado em Concinnitas do Instituto de Artes/Universidade do Estado do Rio de Janerio. n. 4, Rio de Janeiro, Março, 2003.

[52] Márcia X, Natureza Morta. Disponível em: < http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=44 >. Acesso: 27 out. 2016.

Caminhar pela cidade evoca a figura do flâneur. Cartografar é uma forma de viajar – como apontou Néstor Perlongher. Sair da zona de conforto para chegar na Estação Central, onde tomar um trem até Madureira e descobrir outras cidades sem sair dela mesma. Caminhar é um ato de enunciação – como afirmou Michel de Certau em A invenção do cotidiano –, um modo de apropriação da cidade por meio dos movimentos do corpo e da ativação dos sentidos. Nesse fazer, descubro múltiplas topografias ainda por desenhar.

Ocupar esses espaços, ler sua história por meio da arquitetura, escutar as falas das ruas, conectar a imaginária ioruba com o consumo capitalista pré-natal e interromper o tempo dedicado à escrita na frente do computador para passear é uma das formas de transarquivar uma parte do acervo de Márcia, um dos modos de experienciar a escrita historiográfica do seu trabalho. É o próprio corpo escrevivendo o (trans)arquivo.

Durante os percursos, recapitulo as obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza[53]. As instalações de Márcia são lugares que existem na memória dos corpos das pessoas que acompanharam o seu trabalho. É inevitável sentir uma sensação de perda, mas que vai muito além. Percebo que o aniquilamento dos espaços de encontro e a criação das mulheres é mais profundo: cozinhas, lavadeiras, teares, ateliês... Márcia resgatou esses lugares em instalações como Desenhando com terços (2000-2003) ou Cair em si (2002). Criou espaços efêmeros, carregados de sacralidade, nos quais desenvolveu processos curativos, a partir da repetição obsessiva de gestos e objetos.

Estas experiências criaram outro corpo pronto para acessar o acervo do MAM-RJ. Minha relação com a obra de Márcia mudou após as experiências destes passeios ritualísticos. Foi uma tentativa de quebrar com a distância de alguém que fala sem ter tido uma relação prévia com o seu trabalho.

> Alô Márcia, alô câmbio:
> Estamos aqui no Espaço Sérgio Porto
> Num quase CEP 20000 quinze anos
> Nesta mesma casa que tantas vezes abrigou
> Suas inesquecíveis atuações (...)
> Que os fluxos e os happenings
> Te façam flutuar para todo e sempre![54]

---

[53] Texto de Márcia sobre as performances. Disponível em
< http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26 >. Acesso: 27 out. 2016.

[54] Texto de Alex Hamburguer. Márcia X.Burger. Diponível em:

3 TRANSARQUIVO: OUTRAS ESCRITAS DA HISTÓRIA DA ARTE

3.1 Performance, arquivo, historiografia

Para rastrear uma linha de pensamento sobre a experiência do corpo na prática performática, arquivista e historiográfica, traçarei um percurso pelos textos de Peggy Phelan, Rebecca Schneider, Diana Taylor e Eleonora Fabião[55] – envolvendo minha experiência curatorial na cidade de Buenos Aires e as entrevistas desta pesquisa – a fim de ampliar a reflexão sobre o que venho chamando de Transarquivo.

Peggy Phelan, no livro "Unmarked. The Politics of Performance", define a performance como um ato que pode ser realizado uma única vez, isto é, uma apresentação sem reprodução. Portanto, as diferentes tecnologias de registro da performance em vídeo ou fotografia seriam radicalmente diferentes do ser da performance.

> La única vida del performance transcurre en el presente. El performance no se guarda, registra, documenta ni participa de manera alguna en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace, se convierte en otra cosa; ya no es performance. En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El performance se mantiene fiel a su propia identidad a través de la desaparición. (PHELAN, 2011, p. 97)

A autora valoriza o presente imediato (o aqui e agora) da performance. Embora seja repetida em outro espaço e tempo, deverá ser considerada na sua singularidade e não apenas como uma reprodução da originária. Se a performance mantém-se fiel à sua própria identidade por meio da desaparição, o mais importante seria a ausência do objeto artístico. Assim, a irreprodutibilidade da performance converte-a em um "membro menor" da arte contemporânea. E, portanto, cabe a pergunta: de que maneira poder-se-ia construir a arqueologia de uma prática da

---

< http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=35>. Acesso: 27 out. 2016.

[55] No Brasil existe vasto material sobre a discussão ontológica da performance de artistas/pesquisadores como Renato Cohen, Lucio Agra, Bia Medeiros, entre outros. No entanto, escolhi Eleonora Fabião pelo interesse no que ela chama de "corpo-em-experiência".

desaparição? E indo além, qual seria o valor documental de um objeto que se apresenta como o rastro de uma ação efêmera ocorrida no passado?

Esta teoria da desaparição imediata – considerada fundamental na prática performática – valoriza aquilo que não pode ser adquirido enquanto mercadoria, desafiando assim as regras do consumo cultural capitalista. Para Phelan, abandonar o regime de visualidade[56] implica revelar o poder daquilo que não tem marca (unmarked), daquilo cujo acesso é um impossível.

Contudo, Rebecca Schneider, no artigo "Re-Do: Performance Remains", produz um deslocamento no debate, apelando à impermanência enquanto limitação que a lógica do Arquivo atribui à performance, em virtude de favorecer aquelas práticas que se tornam objetos, como seria o caso da pintura ou da escultura. Sabemos que o Arquivo é um espaço de construção da memória (e, portanto, de construção do futuro) nas sociedades ocidentais e ocidentalizadas, em que a prática escrita (em papel e visual) e o objeto original duradouro são a base dos relatos da história hegemônica.

Para Schneider, uma compreensão da performance enquanto o avesso da conservação limita-a a uma habituação cultural ocidental e patrilinear do Arquivo. E não será a lógica desta instituição, que aborda a performance como aquilo conforme à desaparição? Esse exercício apaga outras formas de conhecimento e maneiras de lembrar correspondentes a outros modos de permanecer relacionados com a prática performática.

Enquanto Phelan postula que a performance existe na desaparição – como gesto político desafiante às leis do mercado da arte –, Schneider considera que esta afirmação inscreve-se na lógica imperialista do arquivo, segundo a qual a incompatibilidade com a documentação supõe o apagamento desta prática no exercício historiográfico.

> ¿De qué forma el hecho de alojar la memoria en restos estrictamente materiales, cuantificables y domiciliables permanece ligado tanto hacia atrás como hacia adelante al principio de los arcontes, los patriarcas? La raíz griega de la palabra archivo se refiere a la casa de los arcontes, y, por extensión, la arquitectura de una memoria social que exige restos visibles o materialmente rastreables es la arquitectura de un poder social particular sobre la memoria. La pregunta ahora se vuelve: ¿acaso la lógica del archivo

[56] Fazendo uso da psicanálise, Phelan considera que a imagem não é garantia de verdade; não dá conta da autenticidade do sujeito; a presença é sempre parcial.

> exige que desaparezca el performance en favor de restos independientes? (SCHNEIDER, 2001, p. 228)[57]

Esses restos materiais, que facilitam o nosso acesso a determinados relatos históricos, estão marcados pela desaparição. Schneider considera que os materiais derivados da performance (textos, fotos, vídeos) precisam dela para completar o sentido de sua existência. Indo além, e pensando o contexto brasileiro, a perdurabilidade desses materiais também é afetada pela falência de recursos e/ou a ausência de políticas culturais que deem conta das necessidades específicas dos acervos e de seus espaços. Em 2009, um incêndio destruiu uma grande parte do acervo do artista Hélio Oiticica e em 2013, outro incêndio no Memorial de América Latina (São Paulo) afetou vários espaços do prédio e uma parte do acervo, para citar alguns casos mais recentes. Deste modo, quaisquer políticas de inventário deveriam operar a partir da possibilidade da extinção ameaçadora dos acervos.

Aliás, parece-me que a preservação e a acessibilidade dos acervos das artistas desta pesquisa não é apenas uma questão inserida no contexto das políticas culturais, mas contempla várias camadas correspondentes a corpos e subjetividades, isto é, a vida. Em 2013, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresentou a exposição "Márcia X – Arquivo X"[58], que coadunou o acervo da artista que ela mesma foi organizando caprichosamente em vida, como conta Alex Hamburguer (Entrevista Alex Hamburguer: 24'42''-26'32''). Este projeto de construção de um relato da história da arte contemporânea brasileira (e, portanto, de preservação e difusão da obra dessa artista) aconteceu graças ao Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais (contemplado em 2010)[59], com a curadoria de Beatriz Lemos. A construção da memória da obra de X foi possível devido ao impulso arquivista da própria artista. Porém, e além dessa consciência, a artista teve a estrutura e um meio artístico constituído, que permitiu a difusão do trabalho e criou

---

[57] Schneider está fazendo referência a DERRIDA, J, Mal de archivo. Una impresión freudiana. Madrid: Trota, 1977. Para o filósofo, o sentido do arquivo é que representa o agora de qualquer tipo de poder em qualquer lugar. Designa o princípio físico, histórico e ontológico (o arkhé é o lugar onde começam as coisas. O lugar de onde escrever a história); o princípio do mandato (onde a lei e a ordem social são emitidos); o princípio de domiciliação (o arkheîon é a casa dos arcontes. Ali onde guardar os documentos oficiais e ter as competências hermenêuticas); o princípio de consignação (onde determinar a diferença entre "estar dentro" e "estar fora").

[58] Disponível em: <http://mamrio.org.br/exposicoes/marcia-x/ >. Acesso: 12 out. 2016.

[59] O projeto se debruçou em três formatos: a exposição no MAM-RJ, um livro-catálogo e um ciclo de encontros-jantares (entre abril e junho de 2013).

uma literatura[60], enquanto testemunha dos efeitos e dos afetos da obra de Márcia na comunidade artística.

Por outro lado, se asseveramos que a memória não pode se hospedar e permanecer nos corpos, as narrativas orais, as performances, os rituais ou os cantos não seriam práticas habilitadas para escrever a história dos povos. Daí desconsideramos a transmissão corporal como forma de conhecimento e o potencial transformador de tais experiências, que não correspondem ao conhecimento racional. De que modo pode-se resgatar práticas e vozes que uma certa Academia não legitima por meio de sua estrutura (dissertações de mestrado e teses de doutorado, artigos, palestras)?

Neste contexto, o caso de Laura de Vison, por exemplo, é paradigmático. O seu corpo transitava entre dois platôs: Norberto Chucri David, professor de História do Colégio Capitão Lemos Cunha (na Ilha do Governador), e Laura de Vison, artista travesti, primeiro da boate Casanova e posteriormente do Boêmio, na Lapa, onde fez maior sucesso. O meu interesse no resgate da memória de Laura corresponde a duas questões: por um lado, a convivência harmônica entre os dois gêneros e, por outro, a prática artística, que desenvolveu sem nenhuma formação acadêmica prévia, nas margens dos espaços que legitimam o que é arte do que não é. Ela conseguiu criar um limiar vital-artístico, que entra em conflito com a domesticação dos corpos e com a organização dos departamentos e as disciplinas artísticas nas diferentes instituições culturais. Parece-me que o descaso nos relatos historiográficos da cidade do Rio de Janeiro responde a estes desajustamentos normativos, tanto no plano corporal/gênero quanto artístico.

Por este motivo, o corpo-arquivo é a base que sustenta a escrita sobre sua vida. As memórias das pessoas que a conheceram são os alicerces principais sobre os quais construirei esta escrita. E não apenas as lembranças, mas também os afetos que esses encontros produziram nos corpos, e que me instigaram a reconstruir um arquivo de vida marcado pela precariedade, o apagamento e o desinteresse das instituições acadêmicas[61].

---

[60] Disponível em: <http://marciax.art.br/mxTexts.asp?sMenu=4&sTipo=2 >. Acesso: 12 out. 2016.

[61] Embora Laura de Vison tenha feito sucesso nos meios de comunicação de massa, não foi reconhecida no contexto acadêmico nem contemplada nos relatos historiográficos das artes cênicas contemporâneas do Rio de Janeiro.

Assim, pensar em performance como um processo que resiste de outra maneira deve ser, no entanto, quase um imperativo, de modo a evitar o aniquilamento histórico de outras epistemologias. Esta prática apresenta-se como um modo igualmente válido de permanência, que oferece outras formas de lembrar e produzir conhecimento. O seu valor não se encontra em um ponto estático do passado, mas principalmente em aquilo que reincide virtualmente frente a nós, ativando uma série de afetos no presente.

Quais seriam as relações e os desafios entre a prática da performance e a historiografia contemporânea? Segundo Eleonora Fabião, a arte da performance seria uma fonte de inspiração para repensar outros modos de historiografar.

> I am particularly interested in the experience of historiographers, their experience with time, space, objects, corporeality, writing and "língua". I am interested in the generative force of historiographic performance. I want to approximate the figures of the performance artist and the historian, their common interest in experiencing facts, in embodying sources, in making their bodies available for the enactment of all sorts of performance. (FABIÃO, 2012, p. 124)

Segue-se disto uma concepção fenomenológica do exercício narrativo da história. Eis a experiência como uma forma privilegiada de gerar e acessar performativamente ao conhecimento. Trata-se de fazer história do presente mais radical (aqui e agora) através do corpo, a partir da experiência do corpo. Neste sentido, como aponta Fabião, a tarefa da historiadora não seria apenas reunir dados históricos, mas fundamentalmente produzir efeitos e afetos, e o arquivo, por sua vez, não somente uma fonte documental, mas antes uma fonte de experimentação e experiência histórica (FABIÃO, 2012).

Mas qual escrita seria essa, capaz de produzir efeitos e afetar outros corpos? Para Severo Sarduy, o exercício da escrita era como a prática dancística. Escrever era a forma de ativar a totalidade do corpo ("a escrita tinha muito músculo", dizia o escritor cubano)[62]. Fazer dançar as palavras para expressar ideias; produzir afetos e contagiar o desejo sexual. Assim, minha coreografia de relatos históricos pretende rachar as fissuras, mostrando os desequilíbrios, os corpos não domesticados e as metodologias indisciplinadas. Um dança-escrita polifônica e liberada do espartilho sufocante dos relatos hegemônicos. Porém, digo liberada e não ainda libertária,

[62] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hc8ieKHsc6Y >. Acesso: 14 out. 2016

porque as marcas do espartilho no corpo são profundas e o processo de cura exige um outro tempo.

Esta compreensão das políticas de inventário interliga-se com a análise de Schneider segundo a qual a performance é concebida como uma encenação da história inscrita no corpo e cuja acessibilidade se dá por meio da experiência.

O tratamento étnico, que historicamente aplica-se à história oral, está carregado das marcas da raça, do gênero e da classe, quer dizer, da ideia racista do primitivismo dos povos sem escrita.

No século XVI, a cultura letrada era rigorosamente estamental. O domínio do alfabeto dividia a cultura oficial da vida popular. Nas colônias, o quotidiano popular organizou-se sob o limiar da escrita. Para Alfredo Bosi, em "Dialética da Colonização", na escrita colonial se dão duas escritas paralelas: por um lado, a retórica humanista-cristã (que seria cultura e culto; utopia e tradição). Por outro, a retórica dos intelectuais porta-vozes do sistema agromercantil (a escrita como instrumento para articular a eficiência da máquina econômica com a cultura e o colo[63]). Ambas escritas geraram um paradoxo entre a linguagem humanista e a dos interesses econômicos e mercantis.

> Sob o limiar da escrita tem vivido, desde o século XVI, uma cultura que se gestou em meio a um povo pobre e dominado. Em um espaço de raças cruzadas e populações de diversas origens a sua linguagem acabou ficando também mestiça, a tal ponto que hoje beira o anacronismo falar de cultura negra ou de cultura indígena ou mesmo de cultura rústica em estado puro. (BOSI, 1992, p. 46)

Desta mestiçagem surgiram o que Bosi chama de "expressões de fronteira" e "expressões primitivas ou arcaicas"[64], correspondentes à resistência dos antigos modos de viver em face à agressividade do incipiente capitalismo ocidental. Assim, as culturas antigas adaptaram-se aos traços modernos, mudando aparentemente alguns símbolos, e a cultura oral absorveu noções e valores de outras faixas da sociedade, mas nunca foi definitivamente destruída. Disto se infere que a

---

[63] Sobre o colo, Bosi disse: Colo significou, na língua de Roma, eu moro, eu ocupo a terra, e, por extensão, eu trabalho, eu cultivo o campo. (…) Colo é a matriz de colônia enquanto espaço que se está ocupando, terra ou povo que se pode trabalhar e sujeitar (BOSI, 1992, p.11).

[64] As expressões de fronteira se produzem por meio do contato da vida popular com os códigos letrados durante o processo colonizador. As expressões primitivas ou arcaicas pertencem às formas de vida material e espiritual das pessoas pobres e dominadas das comunidades.

conceitualização da “não escrita” enquanto algo efêmero é uma marca, que a colonização selou nos povos das Américas.

Em face a esta compreensão racista e primitivista, parece-me que a performance pode ameaçar as condições e os imperativos da instituição Arquivo: a história oral, os rituais e as performances são reconstruções que não respondem a nenhuma fonte original, singular ou própria. Nestas práticas corporais, o original (isso tão valioso para o Arquivo) devém um impossível, daí deriva seu descrédito no exercício historiográfico. A história oral quebra o sentido de preservação com base no idêntico e no original.

Heloisa Toller Gomes, no artigo “Visíveis e invisíveis grades: Vozes de Mulheres na Escrita Afrodescendente Contemporânea”, estuda a força da oralidade associada à memória vinculada à voz da mulher negra. A oralidade é a maneira de narrar uma história que ultrapassa o plano individual para envolver o coletivo, enlaçando várias gerações de mulheres e desenvolvendo uma preocupação sócio-histórica. Este caráter dinâmico do passado na escrita dessas mulheres problematiza o presente enquanto interroga o futuro, abolindo, por sua vez, a artificialidade das fronteiras entre “culto-popular” ou “nacional-estrangeiro”.

Nas tradições africanas, a fala não é apenas uma forma de comunicação no plano quotidiano, mas antes um meio de preservação da sabedoria ancestral dos povos[65]. As palavras têm o poder de criar; nos rituais africanos se constata a performatividade dos atos de fala, isto é, que “dizer” é “fazer”.

A oralidade não corresponde a nenhuma ausência de habilidades, e sim a uma forma de se posicionar no mundo. Ela demanda outros ritmos, outras acelerações: dar-se tempo e espaço para escutar, processar, compreender... É um aprendizado vital. Portanto, essa diversidade na concepção do tempo implica outras formas de conceituar a memória. Elisabeth Jelin assinala que a memória é construída por meio de lembranças/esquecimentos, narrativas/ações, silêncios/gestos, saberes/emoções e buracos/fraturas. Os relatos dos entrevistados – enquanto exercício de memória – mostrou-me os vazios, emoções, outras epistemologias, fragmentações, trejeitos, que não podem ser avaliados segundo a lógica do verdadeiro ou falso, em relação ao original e autêntico. Mas, por outro lado, são elementos fundamentais na construção das narrativas destas histórias.

---

[65] Disponível em: <http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia >. Acesso: 15 out. 2016.

“La memoria es una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos otros”. (JELIN, 2001, p. 35) Por conseguinte, a memória é um encadeamento de ações que constrói o imaginário coletivo de um povo, através de uma relação intersubjetiva entre o passado, o presente e o futuro. Aliás, as formas de conceber a história dependem das construções sociais próprias de cada cultura. O passado e o presente não se encontram em pastas devidamente fechadas que acessamos para conhecer a história. A vida não está organizada e compartimentada segundo a ordem alfabética.

Os relatos históricos abrem múltiplas linhas de fuga, que transitam por espaços e tempos, que escapam de qualquer concepção linear da história – como vemos nos diagramas do capítulo primeiro.

Em uma conversa com a cantora Luiza Marmalho[66] falamos da importância da cultura oral no Jongo para a (re)construção da memória. Sua transmissão se dá tanto por homens quanto por mulheres. Por meio das letras das músicas e dos toques dos batuques registram-se e mantêm-se as tradições orais do Jongo, criando uma boa convivência no traspasso da informação entre as pessoas de diferentes gerações, das crianças até os mais velhos da comunidade. As mulheres organizam rodas de literatura para falar das letras das músicas[67] – às vezes, as crianças têm dificuldades para aprendê-las por causa das palavras em Banto, comenta Luiza. Eis a potência do corpo. Ativa múltiplas conexões entre o passado, presente e futuro na experiência histórica. Cada relato histórico, música, dança ou narrativa oral abre infinitas relações intersubjetivas. Por causa disso é possível asseverar que não há apenas uma História, mas tantos relatos históricos quanto historiógrafas e leitoras.

O que é o que o corpo pode? Ele pode gerar fluxos de conhecimento por meio da repetição de ações[68] (dança, música, cozinha, literatura) sem estar preso nos ditames da fidelidade da cópia e do documento original. Aquilo que a experiência

---

[66] Luiza Marmalho é cantora e professora da Escola do Jongo na Serrinha (RJ). Eu a entrevistei no dia 15/05/2015 no antigo espaço da escola. Pouco tempo depois, ganharam um edital e conseguiram um espaço maior em que estão desenvolvendo um importante trabalho pedagógico, artístico e de memória sobre o Jongo na cidade do Rio de Janeiro.

[67] La experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar, en el escuchar (…) La experiencia siempre es subjetiva y es culturalmente compartida y compartible (JELIN, 2001, p. 37).

[68] O acesso ao conhecimento depende de vários fatores: a situação do corpo, os afetos, os sentidos, a relação com os outros corpos, o espaço, o tempo...

proporciona é um corpo antes, durante e após as ações, logo, a fonte de qualquer conhecimento é esse "corpo-em-experiência"[69]. Segundo Diana Taylor, a performance é uma expressão corporal que transfere conhecimento na sua realização. Assim, pode ser compreendida como um sistema de preservação e transmissão da memória. Por meio da experiência do corpo, é possível acessar outras formas de conhecer o mundo e nossa história. Por conseguinte, o corpo-que-sabe é um repositório de memórias vivas.

No livro "The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas", Taylor aponta que a performance – enquanto prática que tem o corpo como eixo principal – não é uma invenção situada na década de 1960 no Norte Global (Europa, Estados Unidos e Japão), quando nas áreas mais afetadas pela Segunda Grande Guerra um pensamento sobre o corpo foi necessariamente desenvolvido no meio artístico. A autora considera que é possível rastrear práticas performativas nas culturas pré-colombianas das Américas, enquanto atos de transmissão de memória e identidade.

A partir de dois sistemas heurísticos – o arquivo e o repertório –, Taylor desafia o arquivo patriarcal, enquanto sistema de preservação de materiais duradouros, e que compreende a performance como uma prática atravessada pela impermanência. O arquivo acolhe os documentos e objetos materiais tais como filmes, fotografias ou textos. Por si mesmos, eles já produzem conhecimento. No entanto, o repertório recria a memória escrita no corpo vivo, naquilo que é efêmero e não reproduzível, por conseguinte, requer da presença dos corpos. O repertório recupera um valor epistemológico perdido por meio do corpo, apresentado em forma de música, dança, narrativas orais...

> In between and overlapping systems of knowledge and memory constitute a vast spectrum that might combine the workings of the "permanent" and the "ephemeral" in different ways. Each system of containing and transmitting knowledge exceeds the limitations of the other. The live can never be contained in the archive; the archive endures beyond the limits of the live. (TAYLOR, 2003, p. 173)

A teoria de Taylor (junto à de Schneider) refuta a noção de arquivo (sistema encarregado de preservar e conservar os documentos originais que constroem a História) pelo fato de fortalecer o controle falocêntrico e colonialista ligado à

[69] Conceito de Eleonora Fabião em Programa Perfomativo: O corpo-em-experiência (a referência completa encontra-se na bibliografia).

premissa oculocêntrica de que tudo aquilo que não é visível ou hospedável em um lugar desaparece.

3.2 **Ensaio experimental na cidade de Buenos Aires**

Figura 13 – Arquivo de Ariel José Cheszes

Fonte: @ARIEL JOSÉ CHESZES, 2016

Em julho de 2015 viajei a Buenos Aires para ampliar minha pesquisa de mestrado no Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y política, dirigido por Ana Longoni, no Instituto de Investigaciones Gino Germani da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires (UBA).

Em outro contexto não acadêmico conheci Ariel Cheszes[70], em um momento em que ele estava desenvolvendo um curioso trabalho de inventário dos objetos de sua família. (Entrevista Ariel Cheszes: 9’49’’-13’40’’). Por outro lado, e conforme as leituras e reflexões em que eu estava trabalhando, queria realizar uma ação, para ativar o meu corpo além da escrita na frente do computador. Pensava em um

[70]Ariel tem um perfil bastante plural e é difícil defini-lo, porém, posso dizer que atualmente está pesquisando e desenvolvendo projetos artísticos e é sócio de uma produtora audiovisual em Buenos Aires.

acontecimento –efetuado em um espaço e tempo concreto – para experimentar outras linguagens corporais e entender essas palavras (sussurros, gritos, gaguejos) das escritas não inscritas no plano da racionalidade (Entrevista Ariel Cheszes: 14’16’’-15’29’’).

Essa ação não foi apresentada em julho, porém marcou o início de longas conversas entre nós, cujo resultado foi o projeto curatorial “Transarchivo. Archivos deslocalizados en espacios indefinidos”, realizado em um prédio do Barrio Once, em fevereiro deste ano (2016). Uma das peculiaridades deste prédio é o fato de se encontrar semiabandonado. Alguns apartamentos estão alugados como showrooms pelos comerciantes do bairro, outros estão vazios, e na cobertura, encontram-se as moradias de Ariel e o porteiro. O lugar coaduna derivas comerciais e projetos vitais, gestão contável e construção do presente doméstico. A história do prédio... (Entrevista Ariel Cheszes: 5’07’’- 9’03’’).

Como foi desenvolvida esta curadoria? Se a concebo como mais uma escrita desta pesquisa, ela é uma extensão deste projeto arquivista que estou desenvolvendo. Algumas questões importantes ecoavam nas conversas com Ariel: o que é um arquivo? Para que arquivar? O que lembrar e o que resgatar? Como devemos nos aproximar do documento? Quais são as diferenças entre arquivar documentos-objetos e poéticas corporais? O que resta além do objeto material? Que estratégias de inventário seriam coerentes com a natureza das práticas imateriais? E, por conseguinte, como é ativado esse nosso arquivo?

Este dispositivo[71] de escrita foi criado a partir de um convite a três artistas[72] e uma mulher, que trabalhou durante mais de duas décadas para a família Cheszes, em um dos apartamentos, para realizar uma ação em diferentes espaços do edifício. Decidimos marcar algumas (poucas) regras: deviam ser ações facilmente adaptáveis às condições do lugar, aconteceriam uma única vez e teriam uma duração curta. Os assistentes também receberam um convite pessoal, em que se pedia duas coisas: primeiro, pontualidade, e o prédio permaneceria fechado, uma vez que tivesse começado a atividade; e segundo, não fazer nenhum tipo de registro audiovisual com celulares ou qualquer outro dispositivo eletrônico.

---

[71] Entendendo por dispositivo: conjunto multilinear, máquina para fazer ver e fazer falar – segundo Deleuze.

[72] Para maiores informações, ver o dossiê do projeto na página 96.

Eu cheguei a Buenos Aires com uma semana de antecipação para realizar as tarefas de produção e coabitar nos espaços. Daquela convivência, surgiu a necessidade de nós (Ariel e eu) participarmos da ação, não apenas como curadores. Mujeres al Borde foi o nosso pseudogrupo, a partir do qual criamos uma estória que envolveria do princípio até o fim cada uma das ações daquela noite (Entrevista Ariel Cheszes: 23’59’’-26’59’’).

(Entrevista Ariel Cheszes: 27’37’’-28’55’’) Sim. A ideia foi gerar um contexto sem saber exatamente o que ia acontecer. O nome que eu daria àquilo é happening. Não estou interessada nas definições, mas sim em pensar na experiência que proporciona estes tipos de ação. As referências históricas são variadas, embora cada uma deveria ser analisada em sua singularidade (não é esse o objetivo aqui): Lygia Clark e Hélio Oiticica (no Brasil), Allan Kaprow[73] (nos EEUU) ou Marta Minujín (na Argentina). Elas/eles propuseram situações de participação, acionando corpos vibráteis e transformando espaços e objetos, que arrancavam da mais pura indiferença aquilo que a banalidade do quotidiano garante.

Em “Archivos deslocalizados en espacios indefinidos” realizamos um afastamento das convenções do circuito artístico para acessar o espaço da vida. O lugar foi bastante atípico, conforme o estabelecido no circuito/mercado: galeria, museu, centro de arte, espaço artístico autogerido ou a rua. Que outras formas de encontro e de ocupação de um espaço não mediado pelo capital poderíamos inventar na cidade?; a ideia de jogo associada às identidades de cada uma das figuras participantes, artista-curadora-público, foi mudando conforme as diferentes situações sem nenhum a priori; a responsabilidade do que aconteceu foi de cada uma das pessoas que esteve lá e não apenas da curadoria e dos artistas.

[73] As questões que permeiam aqui estão em relação com o trabalho que Kaprow de senvolveu: a relação entre a arte e a vida, a imersão na experiência, a ideia de jogo e a figura do unartist.

Figura 14 – Carrinho de criança usado em “Transarchivo. Archivos deslocalizados en espacios indefinidos”, 2016

Fonte: @PAOLA MARÍA MARUGÁN RICART, 2016.

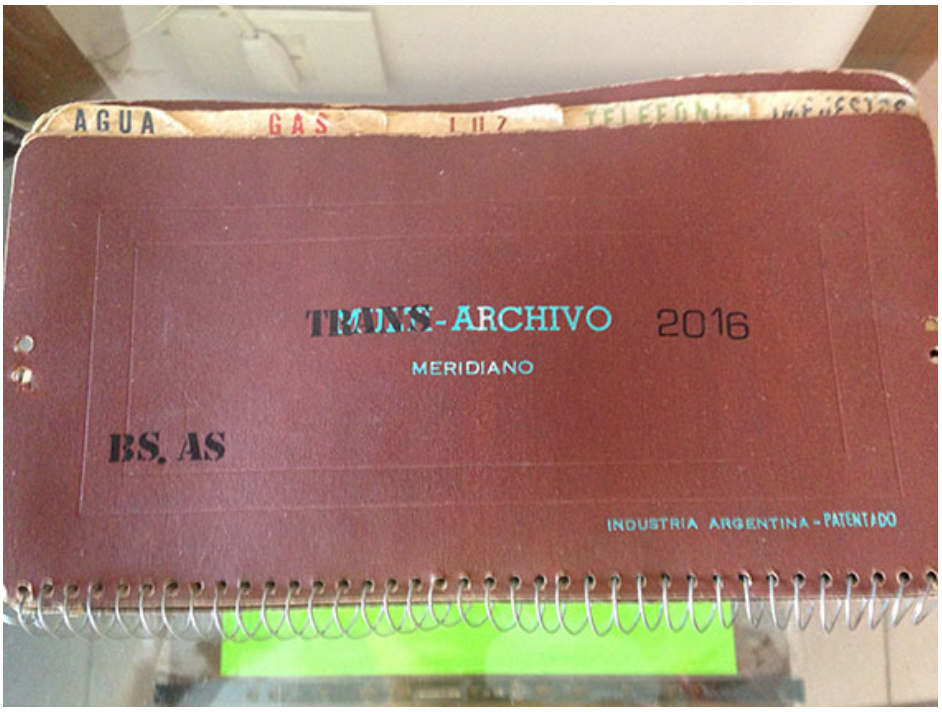
Esse deslocamento do espaço e dos papéis em um tempo determinado revitalizou os nosso corpos, energizando-os, afetando e transformando nossas subjetividades durante e após a ação. Aliás, parece-me que não podemos esquecer a perversão que esse mandato carrega. Vivemos na era do capitalismo cognitivo. O que Foucault chamou de Biopolítica caracteriza o nosso presente. O regime econômico se alimenta do nosso desejo para capitalizá-lo e fazer funcionar a máquina de produção capitalista. O sistema neoliberal captura as potências criadoras, domesticando os processos de produção de subjetividade[74]. Por conseguinte, as perguntas que flutuam no ar convocam as políticas do desejo, logo, são radicalmente vitais: De que modo podemos produzir novos agenciamentos de singularização que desenvolvam uma sensibilidade estética e ativem uma transformação da vida no plano do quotidiano? De que maneira agenciar outras produções de significado que possibilitem a construção de outro tipo de sociedade?

[74] Guattari aponta: “Mi hipótesis es que existe también una subjetividad aun más amplia: es lo que llamo subjetividad capitalística. Sería conveniente definir de otro modo la noción de subjetividad. (…) La subjetividad individual es la que resulta de un entrecruzamiento de determinaciones colectivas de varias especies, no sólo sociales, sino económicas, tecnológicas, de medios de comunicación de masas, entre otras” (GUATTARI, ROLNIK, 2006, p. 49).

Parece-me que aquele happening bonaerense foi (também) uma tentativa em responder a estas questões. Uma investida humilde e sem grandes pretensões, mas que revigorou nossos corpos e transformou nossas relações afetivas até o presente.

Por outro lado, me interesso pela artificialidade da ação em relação à vida, no sentido de que aquele happening não foi apenas a produção de uma poética (poiesis: produzir algo), mas (e fundamentalmente) produção de vida. Não foi Nietzsche quem disse que a vida era uma obra de arte? A vida não é orgânica, mas produção de artifícios. Conforme ao exposto no capítulo primeiro, parece-me um erro pensar que o corpo tem suas próprias leis fisiológicas e que pode fugir à história. Ele está formado por uma série de regimes que o constroem (FOUCAULT, 1979). A vida humana é corpo e artifício. E a partir deles ensaiamos mundos, inventamos vidas, que não apenas têm uma dimensão estética, mas ética (em oposição à moral)[75]. Daí, a questão que nos atravessa ad infinitum é como vivemos a vida? Qual é nossa ética?

Figura 15 – Caderno Transarchivo, Buenos Aires 2016



Fonte: @ PAOLA MARÍA MARUGÁN RICART, 2016

[75] Segundo Deleuze, Foucault entendia a moral enquanto o conjunto de regras coercitivas que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentes do tipo “certo-errado”. Pelo contrário, a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos e o que dizemos em função dos modos de existência (DELEUZE, 2013).

3.3 **Transarquivar**

A ideia de transarquivo começou a se materializar durante o processo da curadoria de “Archivos deslocalizados en espacios indefinidos”. Ele surge da necessidade de realizar um laboratório arquivista concebido como um espaço de experimentação em processo, efêmero e aberto ao debate. Daí o nome. O prefixo “trans” atravessa aquilo que nomeia, criando um trânsito nesse estado de construção permanente. Desta maneira, o arquivo é um lugar desfocado, capaz de transformar-se, transmutar-se e atualizar-se.

Entretanto, durante o processo final desta pesquisa compreendi que o transarquivo não é alguma coisa definível e sujeita a um conjunto de atributos. Tal conceito não pode ser um substantivo, mas antes um verbo: transarquivar. A ação abre um campo de múltiplas possibilidades. Esse infinitivo define um contexto de trabalho no qual pesquisarei e desenvolverei os projetos curatoriais.

Diagrama 10 – Transarchivo

Fonte: A autora, 2016.

Uma vez que esse verbo se aciona, a primeira questão é refletir sobre o regime interior de poder da Historiografia e do Arquivo enquanto aparelhos de produção de verdade. Que efeitos de poder circulam entre os enunciados de ambas as práticas? Como já anunciei no primeiro capítulo[76], a escrita da história da arte encontra-se marcada por uma sexopolítica [discurso sobre o sexo e as tecnologias de normatização das identidades sexuais (PRECIADO, 2014)], um dos sistemas de poder dominantes do que Foucault chamou de biopolítica. Assim, transarquivar seria uma prática feminista que problematiza os aparelhos de saber heteronormativos da Historiografia e do Arquivo. De que maneira deveria funcionar um arquivo feminista?

De que forma constituir um arquivo que não apenas seja de temática feminista[77], mas, antes, possua um modo de funcionamento feminista? Esta questão norteia o campo de trabalho que estou criando e, por essa razão, compreendo que cada projeto ganhará um corpo distinto. Aliás, nesta dissertação (enquanto um dos possíveis desdobramentos deste arquivo), a escrita deve estar sendo uma prática em primeira pessoa com base em um conhecimento subjetivo, experiencial e apaixonado. Neste sentido, o exercício de escrita é um território de ativação poética e crítica dissidente aos discursos de verdade alegadamente universais.

Transarquivar é um verbo em infinitivo aberto à possibilidade de ser conjugado tanto na primeira pessoa do singular quanto do plural. Esse “nós” é o sujeito ativo de uma parte desta pesquisa. O papel atribuído às entrevistas é fundamental para compreender os relatos deste arquivo. Por conseguinte, o dispositivo de escrita implica uma polifonia de vozes e silêncios que eu mesma organizo. É possível conceituar esta prática como horizontal e coletiva? O fato de introduzir trechos das entrevistas nos mesmos textos é mais uma tentativa de estabelecer um jogo entre o singular e o plural, é mais do que uma escrita propriamente coletiva e sem nenhum estatuto de poder. Tal jogo coloca em xeque a autoria avaliada pela Academia e traz à tona um questionamento de toda prática científica considerada objetiva e universalizante.

A conjunção entre a palavra escrita e a oral é um ensaio experimental que visa valorizar o corpo e a oralidade frente à racionalidade do pensamento cartesiano-ocidental e ao papel atribuído à escrita no passado colonial. As entrevistas revelam a

---

[76] No ponto 1.2 Estudos de gênero.

[77] Não se trata apenas de criar um arquivo de vítimas, como já considerei no ponto 1.2.

potência do encontro dos corpos: os risos, a respiração, os suspiros, a surpresa, a ativação da memória frente a uma fotografia, as lembranças, a saudade, a alegria, os afetos. Essas vozes constroem corpos, gestos, silêncios, olhares, espaços e tempos. E, portanto, são indissociáveis dos relatos historiográficos. Este dispositivo de escrita não apenas ativa o corpo das/de/dos autoras/autores, mas também das/de/dos leitoras/leitores. O gesto já não é mais imprimir em papel, mas quanto e fundamentalmente dar-se o tempo e o espaço para escutar, ler e sentir as derivas destas histórias.

Consequentemente, transarquivar supõe livrar-se da submissão àquilo idêntico e original e valorizar outras formas de conhecimento, além do legitimado pela instituição acadêmica. O corpo-em-experiência é capaz de resgatar as memórias para fazer dançar os relatos historiográficos. Uma dança-que-transa a experiência do corpo para escrever as histórias da arte. Daí se infere a impossibilidade de falar de uma origem, e sim das origens em plural; embora minha pesquisa esteja voltada mais para um saber que rastreia os vínculos descontínuos entre o passado e o presente do que para a busca de identidades primordiais dos acontecimentos.

Como já apontei anteriormente, as relações de poder/saber que atravessam as políticas arquivistas não são alheias aos dispositivos de controle do mercado. Parece-me fundamental sublinhar que a ação “transarquivar” carrega a não valorização do objeto duradouro ou os documentos escritos e audiovisuais por cima da imaterialidade do conhecimento. E tal insistência serve-me para alertar do perigo de fetichização nos processos inventariais. A proliferação de arquivos das duas últimas décadas responde às lógicas de circulação e exibição das práticas artísticas no mercado global. Grosso modo, a partir de uma lógica capital, tudo aquilo que não é registrado, não é submetido a exploração e, consequentemente, não existe.

Porém, consciente da necessidade de tornar visível os relatos ancorados nas margens da História, de que forma outorgar uma materialidade ao passado sem objetivar essas experiências de vida? Trata-se de interrogar as condições dessa ausência: quais são os motivos da inexistência de um arquivo dessas experiências? Por que não existem documentos? No caso de Laura de Vison, encontramos filmes em condições precárias, trechos de vídeos que as pessoas compartilharam nas redes sociais (YouTube, principalmente), material de imprensa e fotografias que a família foi guardando caprichosamente em uma caixa. Até o presente, apenas

encontrei um artigo no contexto acadêmico analisando o seu trabalho[78]. À vista, a potência desta pesquisa é compreender a precariedade enquanto princípio de possibilidade do arquivo, de modo a desenvolver uma ética do fazer, formulada a partir da precariedade, fragilidade, desinteresse e esquecimento, mas que, por sua vez, esteja fortemente ligada a uma política do desejo e ao compromisso na produção e difusão das múltiplas memórias vivas. A gestão da precariedade, o desinteresse e o esquecimento estão em relação com a produção marginal dos documentos, os registros audiovisuais, os corpos, os relatos orais e as experiências.

Aliás, e como aponta Fernando Davis, as condições desses materiais não são assim apenas pela precariedade, mas pela impossível incorporação nos contextos epistemológicos de produção de verdade na história da arte. Como veremos no próximo capítulo, o devir de Laura não pode ser capturado pelos poderes de domesticação; o trânsito entre gêneros, corpos e práticas é inteligível em face à organização departamental de saberes e disciplinas dos aparelhos institucionais.

De outra forma, transarquivar é um exercício que visa valorizar as poéticas desde sua especificidade histórica e cultural (as chamadas produções “situadas”) e não apenas impondo modelos dominantes de análise. Nenhum conhecimento está desligado do seu contexto nem da subjetividade enunciadora. Contudo, esse apelo ao conhecimento “situado” não corresponderia meramente às poéticas, mas também à lógica do arquivo. A mesma prática arquivista (seja qual for a desenvolvida em cada projeto) gerará os seus próprios conceitos derivados das necessidades de sua atividade. Tais conceitos, como assinalou Perlongher, não devem ser fixos, mas nômades, dependendo das condições de necessidade concretas, e com a capacidade de indicar a diversidade das derivas desejantes (PERLONGHER, 1997).

Para concluir, essa mudança do substantivo para o verbo corresponde à performatividade que contorna este projeto. Ela permite que esse campo de pesquisa se desdobre em vários formatos, ou melhor, em vários tipos de escrita (dissertação, curadoria, performance). A pergunta pela capacidade do dispositivo, como assinala Suely Rolnik em Furor de Arquivo, permeará cada uma destas práticas. Este deve ser capaz de criar as condições para que as poéticas ativem experiências sensíveis no presente, necessariamente diferentes das vivenciadas no passado, mas sem perder seu potencial crítico (ROLNIK, 2010). E essa reiterada

[78] DE OLIVEIRA SANTOS, L. Laura de Vison. Uma cena grotesca. Revista Opercevejo. Ano 3, n. 3, 1995, UNI-RIO – Universidade do Rio de Janeiro. Pp. 85-87.

interrogação pelo dispositivo é concomitante à questão do olhar: de que modo mirar distinto? Que gestos permitirão diversificar o olhar? Não seria apenas o que olhamos, mas, antes, de que forma e por quê? Esta última questão é especialmente relevante tendo em vista o meu lugar de fala enquanto estrangeira, vinda do norte global e cujas peles e marcas no corpo têm outros percursos. Assim, esta pesquisa é um aprendizado do que a cineasta Trinh T. Minh-Ha expõe no artigo “Questions of images and politics”, isto é, “falar perto e não falar sobre” enquanto forma de abordagem de uma cultura que não é a própria.

4 **CORPOS INDIZÍVEIS: A TRANSEXISTÊNCIA DE LAURA DE VISON**

L'horreur c'est le commencement de la beauté.[79]

Em novembro de 2015 converso com Jorge Caê Rodrigues sobre o movimento LGBT no Rio de Janeiro. Ele foi um dos fundadores do grupo ativista Arco Iris. Caê é o primeiro relato vivo que me aproxima à figura de Laura de Vison.

Na década de 1980 existia um bar no centro do Rio[80], o Boêmio, que durante o dia era um restaurante vegetariano, porém à noite se transformava em uma boate. Laura de Vison era a grande atração deste clube. Será lá ondeuma Super Star. Durante o dia, Norberto era professor de história de uma escola do subúrbio carioca.

[Caê conhece uma pessoa que foi aluno de Norberto, procurará o contato para mim]

Figura 16 – Laura de Vison

Fonte: Gentileza de Bruno Dias, 2016.

Ele destaca duas fases na trajetória de Laura. A primeira, quando fazia os shows na boate Casanova – no bairro da Lapa. Naqueles shows, ela trabalhava com questões sociais relativas à realidade da periferia da cidade. Aliás, na segunda fase, no Boêmio, atingiu um grande sucesso desenvolvendo um viés mais escatológico:

[79] Esta frase dá início ao filme documentário Laura, Laura dirigido por Claudio Dias G. 27'. Cor. Ano desconhecido.

[80] Esquina nas ruas Santa Lúcia com México. Atualmente é o restaurante Delírio Tropical.

fazia malabarismos com os peitos, comia fígado cru, bebia urina... (Entrevista Marco Antonio: 0’00-5’27) Não era apenas deboche, mas antes humor negro. Gostava de falar muito palavrão e xingar o público. Tinha uma performance com uma música do compositor argentino Astor Piazzolla, “Balada para un loco”, a qual acabava com um strip-tease. Uma vez que participou de vários programas de televisão, passou a frequentar as festas da alta sociedade carioca.

[Perguntei pelos figurinos de Laura, se alguém resgatou pós-mortem, mas Caê não tem essa informação].

Encaminhado 24/02/2016:

> Bom dia Cesar.
> Tudo bem?
> Queria muito agradecer a disponibilidade para fazer algumas perguntas sobre Norberto Chucri David // Laura de Vison. No mês de dezembro entrevistei o professor Jorge Caê Rodrigues e ele comentou que conhecia uma pessoa que foi aluno de Norberto. Vou te colocar em contexto. Estou fazendo um mestrado em arte e cultura contemporânea na UERJ. Minha pesquisa é sobre as políticas de arquivo e as práticas artísticas feministas e transfeministas. Uma das artistas que investigo é Laura de Vison. Tenho pouco material sobre ela. Alguns vídeos e um documentário (que ainda não assisti, mas que já tenho localizado).
> 1. Você foi aluno de Norberto, não foi? Segundo diversas informações, Norberto era professor de história em uma escola pública de ensino meio. Onde era essa escola? Na Baixada da Fluminense?
> 2. Que ano (s) você estudou com ele? Quais são as lembranças daquelas aulas e, sobretudo, daquela figura? Em algum lugar da net li que às vezes ia fantaseado com as roupas da época histórica que estavam estudando na aula. É certo? Você assistiu algumas aulas em que ia de fantasia? Como conduzia as aulas? As lembranças que você tenha, claro...
> 3. Como era recebida essa figura entre os estudantes? E entre os professores? Lembra de alguma estória... Parece que foi expulso da escola. É isso certo? Você / os estudantes sabiam que à noite era Laura de Vison e que atuava na boate Boêmio, na Lapa?
> Por enquanto, essas são algumas questões. Não quero atrapalhar você. Aguardo suas respostas e mais uma vez te agradeço. Abs.

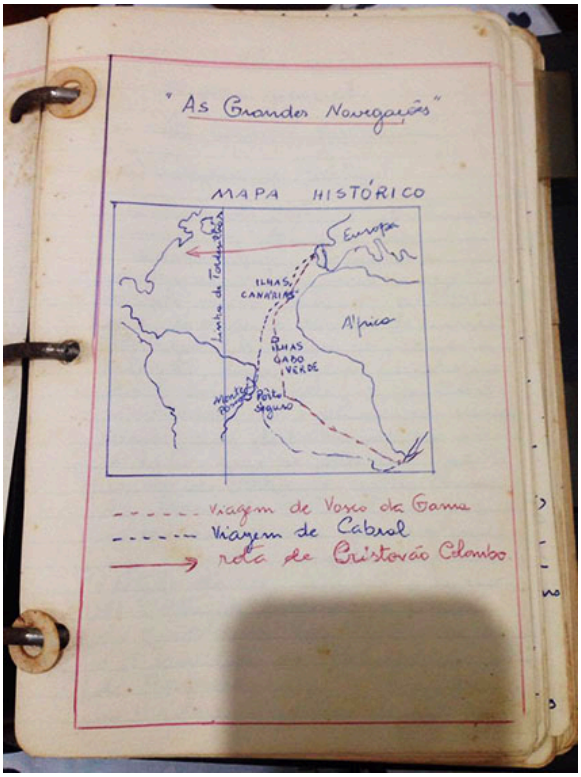
Resposta no dia 24/02/2016:

> Oi Paola,
> É um prazer falar sobre o professor Norberto. Sempre que tenho a oportunidade falo com muito carinho sobre ele. Mas vamos as suas perguntas:
> 1. Sim, fui seu aluno na disciplina de história no Colégio Capitão Lemos Cunha. Colégio este que é cenecista, ou seja, faz parte do CNEC (Campanha Nacional para Escolas da Comunidade - link abaixo). Localizado no sub-bairro da Portuguesa, Ilha do Governador. Até hoje lá se encontra. Era um colégio, ou seja, era pago. O preço das escolas cenecistas é bem mais em conta que as escolas particulares normais.

Essas escolas cenecistas pagas ajudam a manter outras em comunidades carentes.
http://www.cnec.br/institucional-cnec/historia/
2. Estudei com ele nos anos de 1975 e 1976, no antigo ginásio. Era a 5ª e 6ª séries (atuais 6º e 7º anos do ensino fundamental). Eu tinha apenas 9 a 10 anos (entrei muito cedo na escola, com apenas 4 anos de idade).
Bom, professor Norberto era um excelente professor de história, sempre muito entusiasmado com o ensino da disciplina. Falava de história, seguindo os livros didáticos com correção, mas acima de tudo com empolgação. Era uma oratória cênica, que despertava em mim a imaginação. Não haviam recursos instrucionais avançados, nem tecnológicos. Era quadro verde e giz. Dai ele eventualmente lançava mão de dinâmica teatrais com os alunos em sala de aula. Dividia os alunos em grupos para encenarem uma parte do conteúdo já dado anteriormente. Para nós crianças era uma oportunidade de aprender brincando.. quer melhor? Era sensacional.
Professor Norberto nunca deu aulas fantasiado para mim. Estava sempre trajando um alinhado terno escuro. Anos depois conclui que era para encobrir seus seios já avantajados. Não sei se eram próteses ou hormônios.. eu era apenas uma criança da zona norte da década de 70, no meio de uma ditadura que eu não sabia que existia.. Ele ainda não estava tão obeso quanto nos seus últimos anos de vida. Tinha uma fala pausada, educada e delicada. Acho que foi o primeiro gay que conheci na vida. Admirava aquele professor tão correto, inteligente e que tratava os alunos com tanto respeito. Acho que os relatos sobre as aulas fantasiados, possivelmente aconteceram posteriormente a minha época, como uma certa forma de evolução de sua prática pedagógica. Penso assim.
Nós estudantes tínhamos uma relação muito boa com o professor Norberto. Porém, crianças são más por natureza e alguns confundiam sua pedagogia moderna. A fama de ser uma matéria "fácil de passar" era notória. Nunca antes ouvimos nada a respeito de Laura de Vison, apenas anos depois, inclusive com sua entrevista no Programa do Jô. (Marco Antonio 13’39-15’00)
Como não sou homossexual e não transitava no meio, demorou muito tempo para que eu soubesse que ele era a pessoa por trás do personagem Laura de Vison, com seus shows subversivos, arrebatadores e escatológicos, que, em minha opinião, não combinavam com a lembrança do doce professor Norberto. Não é uma crítica, apenas um fato. Mas a alma humana é um mistério...
Duas histórias:
1) Ouvi que, em uma outra turma, um aluno hostilizou o professor Norberto em sala, na frente de todos os alunos. Apelando para a questão da homossexualidade (verdade). Deve tê-lo "xingado" de viado (especulação minha). Ele gentilmente pediu para que todos se retirassem de aula (possivelmente antecipando o intervalo ou término da aula) e alguns alunos relataram que ele se pôs a chorar sozinho em sua mesa ainda dentro de sala. (é de cortar o coração..).
2) Alguns poucos anos depois ele foi "flagrado" travestido na capa de uma edição da revista Manchete (ou alguma da editora Bolch - Fatos e Fotos) numa cobertura de carnaval. Dizem que depois deste fato ele teria sido demitido de todas as escolas particulares em que trabalhava, restando apenas a escola pública.
Bom, acho que é isso. Infelizmente o tempo apaga muitas memórias. Tenho muito orgulho de dizer que fui aluno de Laura Norberto De Chucri Vison Davi. Tenho saudades daquele tempo.
Muito obrigado pela oportunidade de falar sobre ele e espero ter contribuído para seu trabalho.
Um grande beijo e estarei sempre a disposição para mais perguntas ou detalhar o máximo possível os relatos acima.

ps.: meu nome é Cesar Netto Cid, tenho 50 anos de idade e sou professor/mestre em design. Lecionando Design Gráfico há 17 anos na Universidade Estácio de Sá.

Figura 17 – Caderno das aulas de história de Norberto Chucri



Fonte: @ PAOLA MARÍA MARUGÁN RICART, 2016.

Encaminhado no dia 25/02/2016:

MUITO OBRIGADA pela resposta, Cesar. Que lindas lembranças! Sabe? Sempre pensei que seria esse tipo de professor, com uma sensibilidade especial. Os percursos vitais das pessoas, às vezes, são incríveis. Com certeza ele foi muito corajoso.
Esticando mais um pouco a nossa conversa, na Wikipédia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Laura_de_Vison) pode ler que foi pressa por homossexual na década de 1970, mas ele era Norberto-professor no seus anos 75-76. Você sabe se ele passou pela prisão, mesmo? Quando ela começou a virar Laura de Vison já foi no período de apertura democrático, no final dos anos 80 e no início dos 90. A estorinha que você conta da agressão do estudante é um sintoma da fragilidade pela opressão que os grupos minoritários sentiam no próprio corpo.
Vou procurar essa revista em que ele aparece travestido. Lembra que ano foi isso?
Você assistiu o documentário sobre a vida ela apresentado no Rio, no festival de documentários É Tudo Verdade. O filme está no acervo do festival na Escola de Comunicação da USP. Estou indo para Sampa para assistir. :-)
Pelo que você contou, nunca assistiu um show dela no Boêmio ou em um outro lugar? Parece que depois de fazer sucesso na televisão, a elite carioca da zona zul convidava ela nas festas para fazer shows privados.

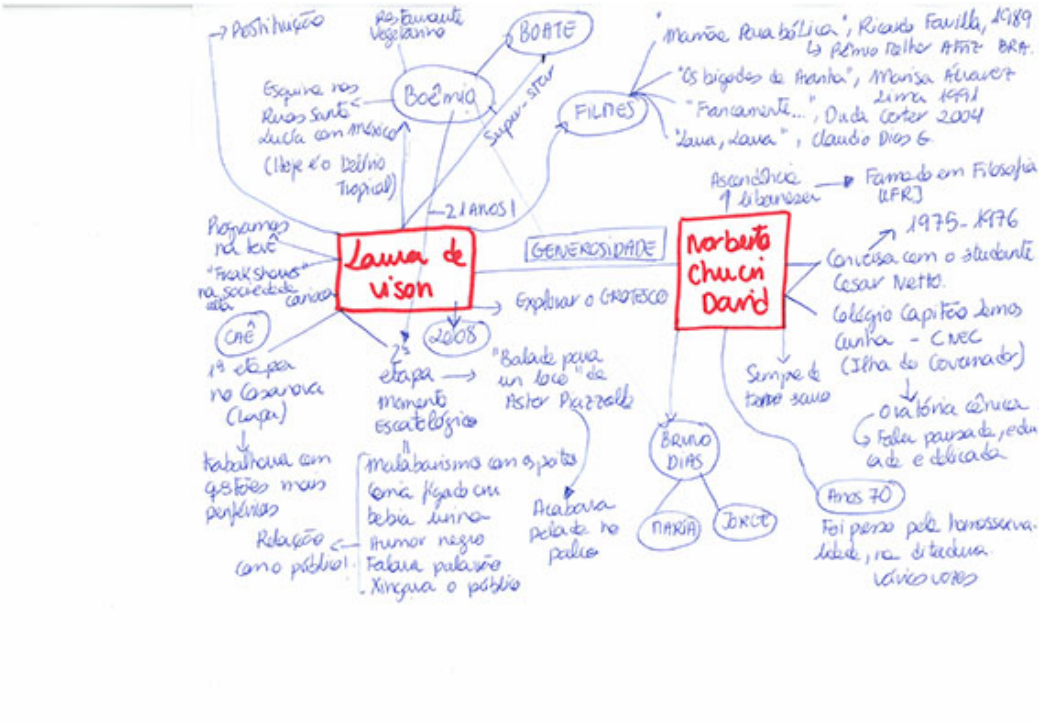
Mais uma vez te agradeço a informação, a disponibilidade e o amor. Esta conversa está sendo muito importante para me conectar com essa figura. Grande abraço

Resposta no dia 25/02/2016:

Paola, eu nem sabia que ele havia sido preso, também não vi o documentário, a única vez que a vi em vídeo foi numa entrevista no Programa do Jô mas que não achei nada na rede, parece que foi retirado do youtube.. e infelizmente também não sei o ano em que ele teria aparecido na revista.. Essa coisa de ser reconhecido por representantes de diversas elites (as intelectuais principalmente) é sempre uma "faca de dois gumes".. mas pelo pouco que sei ele estava em outro patamar..
No link abaixo que encontrei, diz que foi na revista O Cruzeiro..
http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/zoeira/a-diva-trash-laura-de-vison-1.400135
Abaixo um artigo de psicologia que tb achei interessante, apesar de não saber se te serve.. rs
http://www.raco.cat/index.php/QuadernsPsicologia/article/viewFile/303194/392830
Encontrei ele na capa desta publicação abaixo também... enfim
http://www.arfoc.org.br/paparazzi/uploads/arquivos/Paparazzi%205.pdf
Bom, se você me der a honra, gostaria de ver essa parte de sua dissertação... só pra aprender mais sobre ele.. mais uma vez muito obrigado! Bjs e boa sorte!

(Entrevista Marco Antonio: 5’32-7’46)

Diagrama 11 – Laura de Vison – Norberto Chucri David



Fonte: A autora, 2016.

Norberto Chucri David nasceu em Minas Gerais. Não lembro o nome da cidade. Sua família é de ascendência libanesa. Já na infância sofreu o heteroterrorismo[81] na escola. Na juventude negava sua homossexualidade. Queria ser padre, mas não conseguiu entrar no seminário. O corpo andrógino de Norberto sofreu a incompreensão das mulheres de sua família. Migrou para o Rio de Janeiro, onde se formou em Filosofia e Letras na Universidade Federal (UFRJ). Morou no bairro da Glória com Jorge, Maria e Bruno[82].

Laura nunca colocou silicone nos peitos, porém foram os hormônios que aumentaram o tamanho deles enormemente. Quando se vestia de terno colocava um cinto para escondê-los. O seu corpo andrógino fez com que a levassem pres,o várias vezes durante o período da ditadura militar. Geralmente era liberada no dia seguinte, mas sempre sofria humilhações (era obrigada a limpar o restrito da delegacia ou transar com algum policial). Laura se enunciava enquanto uma drag-travesti-transformista, mistura de homem e mulher. “Tem que ser assim, a vida é assim mesmo”, afirma no documentário Laura, Laura. Foi a atriz protagonista do filme “Mamãe Parabólica” de Ricardo Favilla (1989), ganhando o prêmio de melhor atriz no festival de cinema de Brasília.

Norberto trabalhou como professor de história durante 17 anos em uma escola da Ilha do Governador, até que foi expulso por ser homossexual. Gostava de representar os fatos históricos nas aulas. Os estudantes aprendiam se divertindo. Norberto se vestiu de Joana de Arco e de Cleópatra para explicar encenando os relatos da história. Os alunos adoravam, mas parece que o diretor da escola teve vários conflitos com esse tipo de proposta pedagógica.

Como o salário de professor era baixo, trabalhava à noite no bairro da Lapa. Era professor durante o dia e prostituta no fim de semana. Este é um dos depoimentos. Aliás, em um outro momento, Laura afirma que se prostitui pelo prazer de ser possuída. Às vezes saía na rua com o cu purpurinado e adorava dar

---

[81] Heteroterrorismo é um conceito acunhado por Bento, B. Na escola se aprende que a diferença faz diferença. Revista Estudos Feministas, n. 2, vol. 19, Universidade Federal de Santa Catarina., pp. 549-559, 2011.

[82] Meu agradecimento especial a Bruno Dias pelo tempo dedicado, pelas conversas e pelo material de arquivo compartilhado, pelo qual ampliei o meu conhecimento sobre a vida de Laura.

porradinhas nos homens, “aquela coisa de bater de amor, sabe?”[83] (Entrevista Marco Antonio: 21’34-22’13). Realizou uma pequena colaboração no filme “Os bigodes da Aranha”, de Marisa Álvarez Lima (1991).

O palco a definiu. A reação do público foi transformando sua prática: mostrava a piroca, jogava líquido pelo cu, urinava, fazia striptease... Uma vez cagou em cena e esfregou a merda na cara. O público permaneceu tão chocado que ela disse que era chocolate, mas não acreditaram por causa do cheiro. “Deixei de ser light para ser essa Laura pornográfica”[84]. (Entrevista Marco Antonio: 8’04-12:38). Contudo, os espetáculos de Laura não enfatizavam um discurso crítico, no entanto, o seu engajamento político se dava no deslocamento semiótico do conjunto de símbolos da sociedade, por meio do humor, do deboche, da fantasia e do absurdo, um fazer reconhecível na história da arte transformista brasileira[85].

Lúcia de Oliveira Santo, em “Laura de Vison. Uma cena grotesca”, propõe o conceito de grotesco como lente de análise para os espetáculos de Laura.

> O grotesco como algo vivido, como um lugar de estranhamento, é diferente da definição de um estilo grotesco como manifestação estética (...) Mas o grotesco nos convida justamente ao estranhamento do que se tornou comum, da nossa própria vida. Este estranhamento do banal ocorre aqui pela via do exagero, do excesso e da exacerbação (...) O grotesco como sensação vivida é um entre, como no show de Laura de Vison. (...) O grotesco não é imagem fixa que quer falar de algo que é o mesmo. O grotesco cria, provoca o estranhar. É um momento, uma vivência possível dos limites da vida e da cultura (DE OLIVEIRA SANTO, 1995, p. 87).

Em 1986, foi convidada para participar no documentário “A calada da noite”, de Paulo Halm e Luiz Arnaldo Campos, em que aparecia sentada em uma poltrona na sua casa, dando um depoimento sobre a passagem de Norberto à Laura[86]. Faleceu em 2007. Aliás, antes de morrer, contraiu matrimônio com Maria para não perder sua herança. O arquivo fotográfico e audiovisual é administrado pela família e

---

[83] Ibid., 79.

[84] Ibid., 79.

[85] Ver BORTOLOZZI, Remom Matheus. “A Arte Transformista Brasileira: Rotas para uma genealogia decolonial” in Quaderns de Psicologia, vol. 17, n. 3, pp. 123-134, 2015.

[86] O filme encontra-se na biblioteca da Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Aliás, as condições do VHS não me permitiram escutar o depoimento.

uma parte dos figurinos encontra-se na casa de uma sobrinha da artista em São Paulo.

Eis uma série de testemunhos que conformam um relato sobre a vida de Laura. Este resumo traz nuanças do seu percurso que permitem arquitetar a trajetória da artista. Parece-me que tecendo as memórias vivas das pessoas que participaram da vida dela é possível começar a desenhar uma cartografia polifônica, que corrija os esquecimentos da historiografia. Embora não se trate de recolher obsessivamente datas e fatos, nem de avaliar a verdade ou a falsidade dos documentos, considero importante a tarefa de reconstrução de sua vida, neste caso, se levamos em consideração o desinteresse por parte da comunidade acadêmica e das instituições culturais.

Figura 18 – Laura de Vison

Fonte: Gentileza de Bruno Dias, 2016.

Da conversa com Marco Antonio tomei a palavra generosidade para estabelecer as articulações entre os diferentes platôs de sua vida[87]: a prática artística, a pedagogia, o compromisso com quem foi sua família, o engajamento com os travestis da Lapa... Por meio da generosidade, Laura desenvolveu uma arte ativadora de sentidos, afetos e alegria, do mesmo modo que Norberto levou para as aulas outras formas de comunicação com os estudantes através do corpo. Neste

[87] Tais articulações encontram-se desenhadas no diagrama.

sentido, sua obra/sua transexistência inscreve-se no campo das ações micropolíticas (Entrevista Marco Antonio: 17’06-18’50).

A transexistência seria um espaço heterogêneo atravessado por uma multidão de subjetividades e corpos indizíveis, que inscrevem formas de vida não reduzíveis ao binarismo genérico. Aquilo que as travestis, lesbianas (que não são mulheres), transexuais, drag queens, drag kings têm em comum é uma concepção materialista e contingente de corpo, identidade, gênero e sexualidade.

O filósofo e ativista argentino Mauro Cabral, em “La paradoja transgénero”, afirma:

> La transgeneridad constituye un espacio por definición heterogéneo, en el cual conviven – en términos no sólo dispares, sino también enfrentados – un conjunto de narrativas de la carne, el cuerpo y la prótesis, el deseo y las prácticas sexuales, el viaje y el estar en casa, la identidad y la expresión de sí, la autenticidad y lo ficticio, el reconocimiento y la subversión, la diferencia sexual y el sentido, la autonomía decisional y la biotecnología como instrumento que es, a la vez, cambio de batalla. Es, por lo tanto, un espacio atravesado por una multitud de sujetos en dispersión (CABRAL, 2003, p. 1).

Para Cabral, a transgeneridade, enquanto sinônimo de contingência, é uma máquina de guerra biopolítica que, embora reconheça um legado próprio nas tradições feministas e pós-feministas, provoca tensões com a categoria “gênero” – compreendida como uma construção social de homens e mulheres –, colocando em xeque a normatividade hetero- e homossexual. Portanto, essa indizivilidade existencial é a grande perturbadora de uma sociedade falicamente organizada.

Assim, trazer a figura de Laura de Vison para a Academia não supõe apenas contribuir no pensamento sobre o corpo, a identidade e a sexualidade, mas também e fundamentalmente para possibilitar um dispositivo de leitura e escrita crítico, para uma desconstrução dos processos de produção de significado, que operam conforme o essencialismo historiográfico. Parafraseando Giuseppe Campuzano, a maquiagem e a purpurina colocariam em xeque as equivalências de sentido, isto é, o sistema de representação da história da arte.

Do mesmo modo que o corpo de Laura convivia harmonicamente entre vários gêneros, sua prática artística navegava por diferentes águas, tais como a arte transformista, teatro, performance, drag queen, burlesco e striptease. A encenação de todas estas disciplinas – livremente desconstruídas e bagunçadas –, executadas

por um corpo inefável, produzia espetáculos lúdico-catárticos que desconcertavam qualquer tipo de plateia.

Não obstante, a experiência performática não era unicamente transformadora para o palco, mas também para a própria artista, como ela mesma afirma no documentário de Cláudio Dias G. As reações do público afetaram e transformaram sua prática, desenvolvendo uma série de habilidades que colocavam em xeque as bonnes manières das artes cênicas burguesas. Sua prática opera como um verdadeiro dispositivo de enunciação anal. O emprego da urina, da merda e dos órgãos de animais crus defrontava a permanente obsessão pela limpeza da nossa sociedade. A carnavalização do ânus foi a maneira de afastar-se de uma civilização obcecada pela higiene. Nas palavras de Bataille, sujetar el culo es sujetar el sujeto a la civilización.

Figura 19 – Laura de Vison

Fonte: Gentileza de Bruno Dias, 2016.

Por outro lado, a arte de Laura recusou o palco em si, quebrando as relações entre “ator – espectador” e “realidade – ficção”, da mesma forma que, historicamente, realizaram as artistas de performance das vanguardas do século passado. Sua prática artística define-se como um acontecimento mediado pelo corpo, que possui uma enorme capacidade de transformação e que é apresentado em um espaço social e em um tempo real. Daí se infere a indiscernível relação entre arte e vida. A overdose, o exagero, o humor, a transgressão e a generosidade não eram apenas feições dos seus espetáculos, porém definiam o seu laboratório vital. (Entrevista Marco Antonio: 27’42-29’25)

Para concluir, quero sublinhar que esse corpo inefável e a prática artística inclassificável de Laura de Vison conflituam com as rígidas arquiteturas culturais e acadêmicas, fato que explica o profundo descaso que até o presente as instituições têm mostrado por esta figura. A multidão de corpos e as (in)disciplinas que não podem ser catalogadas conforme o pensamento racional também geram saberes e práticas localizadas que falam de nós, mulheres, latinas, negras, brancas, lesbianas, transexuais, artistas, precárias, travestis, escritoras, indígenas, trabalhadoras sexuais, imigrantes...

Estes saberes-outros quebram com o oculocentrismo e o binarismo cartesiano, deflagram afetos, ativam os sentidos e nos permitem compreender que pensar e conhecer não são atividades solenes, mas da própria vida.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA COSTA, A. A. *O movimento feminista no Brasil*: Dinâmicas de uma intervenção política. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/380/285>. Acesso: 2 fev. 2015.

BASBAUM, R. *A Moreninha documentos 1987/88*. Rio de Janeiro: Ricardo Basbaum, 2009.

_____. Cérebro Cremoso ao Cair da Tarde. *Revista O Carioca*, Rio de Janeiro: n. 5 . 1998.

_____. Percursos de alguém além de equações. *Concinnitas do Instituto de Artes*., n 4, Rio de Janeiro, 2003.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BREA, J. L. Estética, historia del arte. *Estudios Visuales*, n. 3, 2006. Disponível em: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf>. Acesso: 2 set. 2015.

BORTOLOZZI, R. M. A arte transformista brasileira: rotas para uma genealogia decolonial*. Quadernos de Psicologia*, n 3, vol 17, 2015.

CABRAL, M. *La paradoja transgénero*. 2003. Disponível em: <https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/la-paradoja-transgc3a9nero.pdf > Acesso: 29 out. 2016.

CAMPUZANO, G. *Museo Travestí del Perú*. Lima: Giuseppe Campuzano, 2008.

CANEIRO, S. *Enegrecer o feminismo:* A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. São Paulo: Instituto Geledés, 2011. Disponível em: <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000690.pdf> Acesso: 10 abr. 2015.

CORRÊA BARBOSA, P. *Lélia Gonzalez:* o feminismo negro no palco da história. Brasília: Fundação Banco do Brasil, 2015.

DAVIS, F. *Poéticas de la falla, archivos danados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte*. Conferencia en el marco del Coloquio Internacional de una raza sospechosa: arte/arquivo/memoria/sexualidades. Santiago de Chile, 2014.

DELEUZE, G. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DE NAVERÁN, I (Org). *Hacer historia.* Reflexiones desde la práctica de la danza. Barcelona: <CdL#3>: Danza y Pensamiento, 2010.

DE OLIVEIRA SANTO, L. Laura de Vison: uma cena grotesca. *O percervejo,* Rio de Janeiro, n. 3, 1995. Departamento de Teoria do Teatro, Escola de Teatro, UNIRIO.

FABIÃO, E. History and Precariousness: in search of a performative historiography. In: HEATHFIELD, A.; JONES, A. (Org.). *Perform, repet, record.* Bristol and Chicago: Intellect, 2012. p. 121-136.

_____. Programa performativo: o corpo-em-experiencia. *ILINX Revista do Lume,* Campinas, #4, 2013. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP:

FIGUEIRÔA, A.; BEZERRA, C.; SALDANHA, S. M. *Transgressão em 3 atos:* Nos abismos de Vivencial. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo peformativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FLORES, V. *Interruqciones.* ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía. Neuquén: La Mondonga Dark, 2013.

FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. v.1. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. (1977).

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GARBATZKY, I. *Los ochenta recienvivos*: poesía y performance en el Río de la Plata. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica*: cartografias del deseo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.

JELIN, E. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias? In: _____. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001. p. 17-38.

LEMOS, B. (Org). Márcia X. Rio de Janeiro: Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais, 2010.

KAC, E. *O movimento de Arte Pornô:* a aventura de uma vanguarda nos anos 80. ARS, São Paulo, n.22, 2013.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Rio de Janeiro, v. 2, n.18. nov. 1979.

MÁRCIA X- ARQUIVO X. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.

MAYAYO, P. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MORAGA, C.; CASTILLO, A. *Esta puente mi espalda*: voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. San Francisco: Ism Press, Inc Editorial “ismo”, 1988.

MULVEY, L. Placer visual y cine narrativo. *Screen*, n. 3, v. 16, 1975.

NOY, F. *Historias del under*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2015.

O CINEMA DE TRINH T. MINH-HA. Rio de Janeiro. Caixa Cultural. Belo Horizonte: Caixa e Governo Federal do Brasil, 2015.

OLIVEIRA, A.; MAIA JR, R. Jomard Muniz de Britto ou inquérito cultural doméstico: sob protestos do propio. *Revista dEsEnrEdoS,* n 13, 2012.

PALMEIRO, C. *Desbunde y felicidad:* de la Cartonera a Perlongher. Buenos Aires: Recursos Editoriales, 2011.

PERDER LA FORMA HUMANA. UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS AÑOS OCHENTA EN AMÉRICA LATINA. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2013.
PERLONGHER, N. *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue S.R.L., 1997.

PHELAN, P. Ontología del performance: representación sin reproducción. In: TAYLOR, D.; Fuentes, M. (Org.) *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011, p.91-122.

PRECIADO, P. B. Cartografías Queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía "Zorra" con Annie Sprinkle. In: CORTÉS, J.M. (Ed.) *Cartografías disidentes*. Madrid: SEACEX, 2008.

_____. *Multidões queer - notas para uma política dos "anormais".* 2014. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/multitude/wp-content/uploads/2014/07/MULTID%C3%95ES-QUEER-%E2%80%93-Notas-para-uma-pol%C3%ADtica-dos1.pdf >. Acesso em: 27 jul. 2015.

QUILICI, C. S. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: annablume, 2015.

RIBEIRO, M. *Mulheres negras brasileiras:* de Bertioga a Beijing. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16459/15033>. Acesso em: 27 fev. 2015.

RICHARD, N. La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Revista Biblioteca.* Buenos Aires, n. 8, 2009.

ROLNIK, S. *Antropofagia zombie*. 2011. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Antropzombie.pdf>. Acesso em: 25 out. 2015.

_____. Furor de archivo. *Estudios Visuales,* n. 7, 2010. Disponível em: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2015.

ROLNIK, S. *Subjetividade antropofágica*. 1998. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2015.

SCHNEIDER, R. El performance permanece. In: TAYLOR, D.; FUENTES, M. (Org.). *Estudios avanzados de performance.* México DF: Fondo de Cultura Económica, 2011. p. 215-240.

TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire:* performing cultural memory in the Americas. Duke: Duke University Press, 2003.

TOLLER GOMES, H. Visíveis e Invisíveis Grades: Vozes de Mulheres na Escrita Afro-descendente Contemporâna. *Caderno Espaço Feminino*. Uberlândia: EDUFU, v. 12, n. 15, 2004.

ZUNZUNEGUI, S. *Historias de España*: de qué hablamos cuando hablamos de cine español. Valencia: Ediciones de la Filmoteca-IVAC, 2002.

VANSINA, J. *A tradição oral e sua metodologia*. 2013. Disponível em: <http://www.acordacultura.org.br/artigos/25092013/a-tradicao-oral-e-sua-metodologia>. Acesso em: 05 out. 2016.

Filmografia

ÁLVAREZ LIMA. M. *Os bigodes de aranha*. Brasil. 14’. Cor. 1991.

CARRI, A. *Los Rubios*. Argentina. 89'. Cor. 2003

CASTRO, F. *Diário de uma busca*. Brasil. 90'. Cor. 2011.

DIAS G. C. *Laura, Laura*. Brasil. 27’. Cor. Ano desconhecido

FAVILLA, R. *Mamãe Parabólica*. Brasil. 10’. Cor. 1989

JIMÉNEZ LEAL, O.; CABRERA INFANTE, S. *P.M. (Post Meridiano)*. Cuba. 14'. P/B. 1961.

LOZA, S. *Rosa Patria*. Argentina. 90'. Cor. 2009.

MURAT, L. *Que bom te ver viva*. Brasil. 50'. Cor. 1989.

PUNK, P.; ANCHOU, G. *La peli de Batato*. Argentina. 120’. Cor. 2011.

Entrevistas

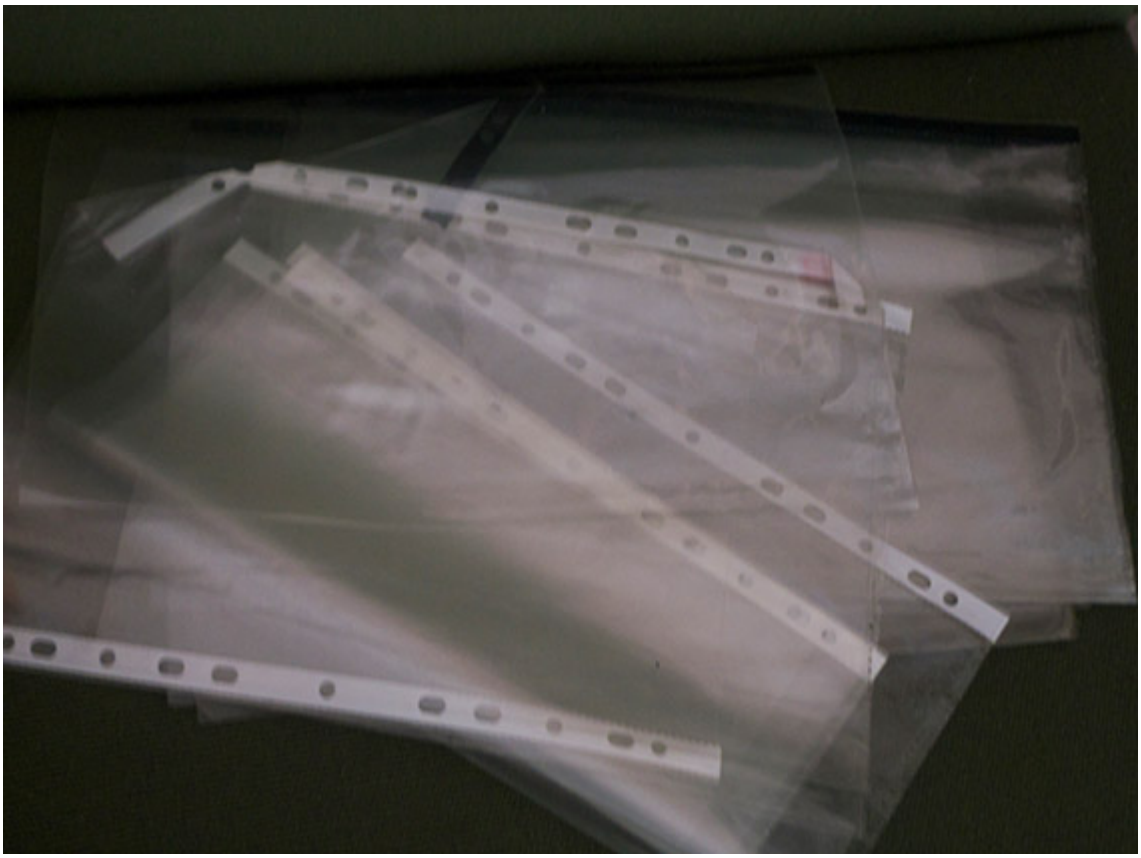
Alex Hamburguer

https://www.dropbox.com/s/ys3dg5demhhmg5h/Entrevista_AlexHamburguer.WAV?dl=0

Ariel José Cheszes
https://www.dropbox.com/s/lgq3aqs8tc69u9s/Chino%20Cheszes%20de%202016-08-02%20en%2014.00.mov?dl=0

Cynthia Dorneles
https://www.dropbox.com/s/evm1d8jryvmszfw/CinthiaDornelles.WAV?dl=0
Marco Antonio Pinto de Souza
https://www.dropbox.com/s/sjuucslp2sv1soa/Marco_Antonio.WAV?dl=0

ANEXO - Dossiê: Transarchivo. Archivos deslocalizados en espacios indefinidos



@ArielCheszes

Buenos Aires, 2016

Cartas que dejan de llegar.
El pasaje de un tiempo a otro.
Construcción de espacios disponibles.
Un espacio especializado en objetos.
Gestos relacionados a objetos.
La memoria que se refleja en las cosas.

Se abre la puerta para quienes nunca antes habían venido.
El pasaje de un tiempo a otro.
Construcción de espacios disponibles.
La memoria como constitución física.
El surgimiento de un nuevo archivo.
El arte como compensación.

Ariel José Cheszes

TRANSARCHIVO es un proyecto que surge de una serie de cruzamientos entre las artes performativas, las relaciones de poder en la escritura de la historia del arte y las políticas de la memoria. Archivos deslocalizados en espacios indefinidos son el resultado de un proceso de trabajo que estamos desarrollando, a partir de la ocupación de algunos espacios, que actualmente fluctúan entre la indefinición de no ser ni comercios, ni departamentos de vivienda.

TRANSARCHIVO. archivos deslocalizados en espacios indefinidos es un ensayo para desarrollar una práctica experimental de inventario, cuya pretensión es conformar un archivo radical de las emociones, "materializadas" en un espacio concreto y destacando el importante papel que la nostalgia tiene en este ejercicio de recuperación. Una serie de preguntas marcaron el punto de partida del proyecto como, ¿qué es un archivo? ¿Para qué archivar? ¿Qué recordar y qué rescatar? ¿Cómo aproximarnos a los documentos? ¿Que queda más allá del objeto material?

La proliferación de archivos en las dos últimas décadas responde a la lógica del mercado del arte, según la cual todo lo que no es documentado, objetualizado y colocado en una vitrina, no existe. Este furor también alcanzó el ámbito de las artes performativas, generando un amplio debate sobre las posibilidades y los límites en la

exhibición de estas prácticas en contextos museísticos, y el modo de llevar a cabo un ejercicio histórico con el propio lenguaje de las artes escénicas.

Peggy Phelan definió la performance como aquello que se mantiene fiel a su propia entidad, a través de su desaparición. Sin embargo, si consideramos que la desaparición es lo que define ontológicamente lo escénico y si comprendemos lo efímero, como aquello que se desvanece, estamos limitando estas poéticas a una comprensión del Archivo Blanco, Occidental y Patrilinear, cuyas restricciones favorecen únicamente a los objetos materiales. Así, ¿la desaparición es un elemento esencial de las artes escénicas o es un papel que le asignan las políticas de archivo? Si entendemos las artes performativas como aquello que no permanece, ¿no estamos descartando otros modos diferentes de conocer y recordar que pueden ser identificados con el hacer escénico en tanto desaparición? Abandonar la hegemonía patrilinear del archivo nos va a permitir comprender la performance como un dispositivo integrador de otras formas de conocimiento.

El ejercicio de memoria que pretendemos realizar en TRANSARCHIVO nos lleva a considerar lo efímero como la potencia misma del proyecto. Sabemos que la cultura archivística representa el saber histórico de las tradiciones europeas. Sentimos la necesidad de alejarnos de las tradiciones heredadas, y situar el conocimiento de la historia en la transmisión cuerpo-a-cuerpo, de acuerdo a otras prácticas culturales.

De esta manera, ¿cuál sería el gesto de este experimento? ¿Qué estrategias de inventario son coherentes con las poéticas corporales? Ese gesto supone crear un dispositivo cuyas condiciones activen las experiencias sensibles en el presente, marcadamente diferentes de las del pasado, pero con una dimensión crítica. Tal dispositivo, llamado transarchivo, es concebido como un espacio de experimentación, en proceso, incompleto y abierto al debate. El prefijo "trans" atraviesa aquello que nombra, creando un tránsito en ese estado de construcción permanente y nos permite a su vez, entender el archivo como un "lugar" desenfocado, capaz de transformarse, transmutarse y actualizarse.

Paola Marugán

Fecha: 11/02/2016

Lugar: Edificio semi-abandonado de la calle Sarmiento, en el Barrio Once, Buenos Aires, Argentina.

Hora: 20H

Participantes: Hernán Hayet, Serigrafistas Queer, Gladys, Sandoval, Mujeres al borde (Ariel Cheszes/Yesi Cheszes y Paola Marugán).

HERNAN HAYET

Bajista, compositor y productor de música. Utiliza tanto instrumentos formales como objetos cotidianos que graba y luego manipula digitalmente, a modo de sampler artesanal para construir músicas. En sus presentaciones solistas, compone en tiempo real la banda sonora de proyecciones fílmicas en formato Súper 8 de su autoría. Integra el colectivo de gestión independiente Circuito C!NICO / Circuito de Iniciativas caseras organizadas.

https://www.youtube.com/watch?v=Ws8QxzfKN20

SERIGRAFISTA QUEER

http://revistaerrata.com/authors/serigrafistas-queer/

https://www.facebook.com/serigrafistas-queer-295433857160206/

GLADYS

Mujer, paraguaya, trabajadora doméstica. Llegó a Buenos Aires en los años ochenta y trabajó para la familia Cheszes durante más de veinticinco años.

SANDOVAL

Sergio Sandoval es cantante de rap. Desarolla proyectos de literatura y música en diferentes villas de la periferia de Buenos Aires.

https://www.youtube.com/watch?v=PM1FmqJysAg

MUJERES AL BORDE

Dúo improvisado para la ocasión formado por Ariel/Yesi Cheszes y Paola Marugán. Fueron las maestras de ceremonias de este gran happening.

NOTAS:

- Esta práctica de recorrido fue una actividad privada. Los invitados recibieron una invitación personal vía correo electrónico o llamada de teléfono.
- Estaba prohibido realizar ningún tipo de registro durante el recorrido.